

Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

M

Nachdem Alfred Dürr durch seine 1957 erstveröffentlichte Studie „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“ einen präzisen Aufführungskalender für Bachs erste Leipziger Amtsperiode vorlegen konnte,¹ ist die Bachforschung nunmehr bemüht, auch für die mittleren und späten Jahre exaktere Aufführungsdaten zu ermitteln. Der Erfolg solcher Bemühungen wird nicht zuletzt davon abhängen, inwieweit es in der Zukunft gelingt, das Verhältnis zwischen namentlich bekannten und anonymen Kopisten, die in Bachschen Originalquellen nachweisbar sind, durch weitere Identifizierungen zu verändern. Erfahrungsgemäß liefert die Erkundung biographischer Daten häufig weiterführende Anhaltspunkte zur Datierung von Aufführungsmaterialien, die bislang nicht exakt einzuordnen waren.²

Als eine wesentliche Datierungsgrundlage dienten Dürr Untersuchungen zur Handschriftenentwicklung Bachscher Kopisten. Im Vordergrund seiner Analysen rangierten die Handschriften von Bachs Hauptkopisten der ersten Leipziger Schaffensperiode. Für einige Schreiber, die in den mittleren und späten Leipziger Jahren für Bach tätig waren – und von denen Quellenmaterial für eine Handschriftenanalyse in ausreichendem Umfang vorliegt –, stehen jedoch gleichartige Untersuchungen noch aus. Im Zeitraum von 1729 bis 1735 trifft dies insbesondere für Bachs zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel sowie den bei Dürr als Hauptkopist F bezeichneten Schreiber zu.³ Zahl und Umfang erhaltener Quellen gestatten in beiden Fällen den Versuch einer Handschriftenentwicklung und -chronologie. Ungeachtet mancher verbleibenden Unsicherheiten ergeben sich weitere Möglichkeiten zur Datierungspräzisierung oder -eingrenzung, die durch andere Methoden nicht gegeben sind.⁴

Nach bisherigen Erkenntnissen wurden Alumnen etwa mit Beginn ihres 15. Lebensjahres zu Kopierarbeiten für den Thomaskantor herangezogen.⁵ Dies trifft für Carl Philipp Emanuel Bach und, wie weiter unten gezeigt werden soll, auch für Dürrs Hauptkopisten F zu.

* Für zahlreiche Anregungen und Hinweise zur Erarbeitung des vorliegenden Artikels danke ich Herrn Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

¹ Dürr Chr / Dürr Chr 2, passim.

² Vgl. verschiedene Arbeiten von H.-J. Schulze in BJ 1968–1979.

³ Vgl. Dürr Chr, S. 53 ff., zur Chronologie der Notenschrift von Johann Ludwig Krebs und Hauptkopist E.

⁴ Da Hauptkopist F seltener und C. P. E. Bach nur in einem einzigen Fall als Hauptschreiber auftreten – zumeist hatten sie nur einzelne Stimmen zu kopieren –, fehlen uns mitunter notwendige Indizien für eine noch exaktere Datierung.

⁵ A. Dürr, in: *Johann Sebastian Bach. Zeit – Leben – Wirken*, hrsg. von B. Schwendowius und W. Dömling, Kassel etc. 1976, S. 120.

In der Regel sind die Notenschriftzüge dieser etwa 15jährigen Thomasschüler noch steif und unausgereift. Sie verändern sich jedoch über einen Zeitraum von fünf bis sieben Jahren, je nach Eigenart des betreffenden Kopisten, kontinuierlich oder sprunghaft, so daß sich Anhaltspunkte zur Datierung der Aufführungsmaterialien, bei deren Herstellung sie mitbeteiligt sind, ergeben. Besonders häufig wandeln sich Formen der Viertel- und Achtelpausen, des Violin-, C- und Baßschlüssels oder der halben und ganzen Notenwerte, zuweilen innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums, bis sich nach mehreren Jahren ein relativ konstantes, individuell geprägtes Notenschriftbild herauskristallisiert. Bis zu diesem Zeitpunkt ist ein ständiges Ausprobieren verschiedenster Notenschriftformen zu beobachten. Für Carl Philipp Emanuel Bach trifft dies in besonderem Maße zu. Eine gesicherte Chronologie ist aus der Schriftentwicklung allerdings nur dann abzuleiten, wenn sich unter den Handschriften des jeweiligen Kopisten anderweitig fest datierbare Quellen befinden. Eine solche Ausgangsbasis ist im Zeitraum von 1729 bis 1735 im Hinblick auf beide Schreiber – Carl Philipp Emanuel Bach und Hauptkopist F – gegeben.

I

Zur Schriftentwicklung
Carl Philipp Emanuel Bachs

Fixpunkte unserer Notenschriftanalyse sind die folgenden, festdatierbaren Quellenmaterialien, in denen Carl Philipp Emanuel Bach (im folgenden stets CPEB genannt) als Mitschreiber vertreten ist:

BWV	Quelle	Datum	Datumsbeleg
174	<i>St 57, St 456,</i> Stimmen in Privatbesitz	6. 6. 1729	Originales Datum in der Alto-Stimme (NBA Krit. Bericht I/14, S. 92)
226	<i>St 121</i>	20. 10. 1729	Autographe Umschlagbeschriftung sowie Kopftitel der Partitur <i>P 36/1</i> „ <i>Bey Beerdigung des . . . Rectoris Ernesti</i> “, diese fand am 20. Oktober 1729 statt (Dürr Chr, S. 99)
29	<i>St 106</i>	27. 8. 1731	Autographes Datum in der Partitur <i>P 166</i> „ <i>Bey der Rabts-Wahl 1731</i> “, diese fand am 27. August statt (Dürr Chr, S. 104)
70	<i>St 95,</i> daraus: <i>Violoncello obbligato</i>	18. 11. 1731	Wiederaufführungsdatum 18. November 1731 ergibt sich aus den Schriftformen J. L. Krebs' ⁶ sowie aus der Einmaligkeit des 26. Sonntags nach Trinitatis im Zeitraum zwischen 1729 und 1734 (Dürr Chr, S. 104)

⁶ Zur Chronologie der Notenschriftzüge von J. L. Krebs vgl. Dürr Chr, S. 53 f.

232 ^I	Stimmen Dresden <i>Mus. 2405-D-21,</i> Partitur <i>P 180</i> (S. 1-95)	1733	27. Juli 1733 Überreichung des Widmungsexemplars in Dresden (Dürr Chr, S. 107)
213	<i>St 65</i>	5. 9. 1733	5. September Geburtstag des Kurprinzen Textdruck in: Ch. F. Henrici (= Picander), <i>Ernst-Schertzhaftte und Satyrische Gedichte</i> , Teil IV, S. 22 ff.

In ihrer Datierung zu präzisieren oder weiter einzuzugrenzen wären folgende Quellenmaterialien, in denen CPEB ebenfalls als Mitschreiber nachgewiesen werden kann⁷:

1. BWV 16 *St 44*, daraus: *Violetta*
2. BWV 79 *St 35*, daraus: *Hautbois I, Traversiere II*
3. BWV 91 *St 392*, daraus: *Continuo*
4. BWV 201 *St 33a*, daraus: *Soprano*
5. BWV 211, Stimmen Wien *SA. 67 B. 32*, daraus: *Cembalo*
6. BWV 224 (Fragment) *P 491*
7. BWV 246 *P 1017*, davon Umschlagblatt und S. 24-59
8. BWV 598 *P 491*
9. BWV 848/1 MB Leipzig, *Go. S. 3*
10. BWV 1033 *St 460*
11. BWV 1041 *St 145*, daraus: *Continuo*
12. BWV 1043 *St 148*, daraus: *Continuo* (nur Stimmeneinrichtung von CPEB)
13. BWV 1068 *St 153*, daraus: *Violino II*
14. BWV 1052a *St 350*
15. BWV Anh. 122-125 *P 225*
16. Johann Bernhard Bach, Ouvertüre g-Moll *St 320*, daraus: *Basso*
17. Georg Friedrich Händel, Kantate „Armida abbandonata“, Stimmen Darmstadt *Mus. ms. 986*, daraus: *Violino II* zum Teil

Die frühesten sicher datierbaren Handschriften von CPEB finden sich unter den Originalstimmen zur Pfingstkantate BWV 174 und zur Begräbnismotette BWV 226. Kennzeichnend für die noch steifen und ungelenken, stets nach links geneigten Notenschriftformen sind „vogelkopffartige“, meist offene halbe und ganze Noten (Abbildung I,1 auf Seite 46), die erst 1731 aus dem Schriftbild weichen und durch neue, geschlossene/gerundete Formen ersetzt werden (Abbildung I,2).

Frühe Formen der Viertel- und Achtelpausen (Abbildung I,3), wie sie die Stimmen von BWV 174 und 226 aufweisen, werden bereits vor 1731 (BWV 29) durch neue Formen abgelöst (Abbildung I,5), wobei sich zwischen BWV 226 und BWV 29 im Hinblick auf die Formen der Viertelpausen ein mittleres Schriftstadium herauskristallisiert: Die Pausen werden vom Kopisten als einfache Hakenformen gezeichnet, wobei die kleineren, dünnstrichig geschriebe-

⁷ Vgl. auch Dürr Chr, S. 154 oben, sowie TBSt 1, S. 37 ff.

nen Formen (Abbildung I,4) früher, die größeren, breitstrichig gezeichneten, später, etwa ab der zweiten Jahreshälfte 1731 (BWV 29), anzusetzen sind. Entsprechend dieser Beobachtung wären die Stimmen zu BWV 16, 79, 1041, 1068 und die Partitur zu BWV 246 vor BWV 29 (27. 8. 1731) zu datieren.⁸ Schließlich tauchen in den Originalstimmen zu BWV 232^I (1733) kalligraphische Formen der Viertelpausen auf (Abbildung I,6), die denen Johann Sebastian Bachs angeglichen sind. Dieselben Formen finden wir in den Handschriften zu BWV 1033, 91, 211, 224, 848, 1052a sowie in *P 225* (Eintragungen von CPEB im Zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach). Demzufolge wären diese Quellen um oder vor 1733, in jedem Falle nach BWV 29 (27. 8. 1731) und nach BWV 70 (18. 11. 1731) zu datieren. Sichtbaren Veränderungen unterliegt auch der Violinschlüssel. In den frühen Handschriften zu BWV 174 und BWV 226 endet er mit einem Punkt oder kurzen Haken nach links (Abbildung I,7), während er in der Partiturabschrift

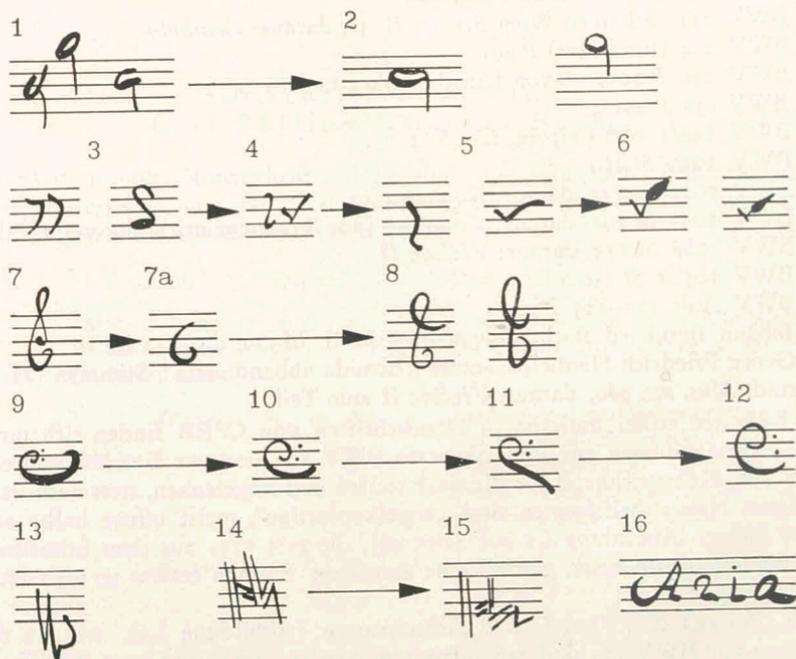


Abbildung I. Entwicklung der Notenschriftformen Carl Philipp Emanuel Bachs von 1729 bis 1734

⁸ Im Hinblick auf die Quelle *P 225* gilt dies jedoch nur für die Eintragungen (Nr. 16–19) von CPEB.

zu BWV 246 und noch ausgeprägter in der Orgelstimme zu BWV 29 mit einer Schleife nach rechts endet (Abbildung I,8).

Auch die Form des Baßschlüssels erfährt über einen Zeitraum von etwa fünf Jahren mehrfach Wandlungen. In den Stimmen zu BWV 226 (20. 10. 1729) wird der Schlüssel betont nach rechts gezogen und endet mit einem kurzen Haken nach innen zwischen der zweiten und dritten Notenlinie (Abbildung I,9). In der Orgelstimme zu BWV 29 (27. 8. 1731) entfällt dieser Haken, zudem wird der Baßschlüssel nicht mehr so extrem nach rechts geführt, sondern er endet auf der vierten Notenlinie (Abbildung I,10). Ein offenbar rascher Wechsel vollzieht sich dann bis zur Violoncello-obligato-Stimme der Kantate BWV 70 (18. 11. 1731). Von diesem Zeitpunkt an wird der Baßschlüssel über einen nicht exakt zu ermittelnden, aber wahrscheinlich längeren Zeitraum mit einem überbetonten Schrägabstrich bis auf die fünfte Notenlinie (zuweilen sogar darüber hinaus) nach unten gezogen (Abbildung I,11). Eine gewisse Rückentwicklungstendenz zu der in BWV 29 vertretenen Baßschlüsselform ist in offenbar noch später entstandenen Handschriften zu beobachten (Abbildung I,12).

Der C-Schlüssel gibt nur eine relativ unsichere Basis für die Datierung. Vorwiegend wird von CPEB die Dreierform (Abbildung I,13) verwendet, doch zuweilen kommen auch kalligraphische Formen vor, von denen sich eine in BWV 232¹ verwendete Form (Abbildung I,15) von einer in BWV 226 verwendeten Frühform (Abbildung I,14) durch einen zusätzlichen Haken nach rechts zeitlich abgrenzen läßt.

Insgesamt gesehen wandelt sich die Handschrift von CPEB über einen Zeitraum von fünf Jahren von einer auffälligen Linksneigung zu einer leichten Rechtsneigung, wobei aufwärts gerichtete Notenhäse wesentlich früher nach rechts geneigt erscheinen als abwärts gerichtete. Aufwärts gerichtete Notenhäse mit einer Neigung nach rechts lassen sich bereits in den Handschriften von 1731 beobachten, wogegen abstrichig gezeichnete Notenhäse mit einer Rechtsneigung erst in den späteren, für Johann Sebastian Bach geschriebenen Stimmen (etwa in der Cembalostimme zu BWV 211) auftreten.

Weitere Rückschlüsse zur Datierung lassen sich allenfalls noch im Hinblick auf die Selbständigkeit beim Ausschreiben von Stimmen gewinnen. Anfangs arbeitet CPEB relativ unselbständig, indem er lediglich die Verso-Seiten schreibt, nachdem der Vater (wie im Fall der Aufführungsmaterialien zu BWV 174 und 226) bereits die Recto-Seiten ausgeschrieben hat. Später werden nur noch Schlüsselvorzeichnung, Angabe des Instruments und gegebenenfalls Transpositionsanweisung von Johann Sebastian Bach vorgeschrieben. Erst nach etwa zweijähriger Kopistentätigkeit werden Aufführungsstimmen von CPEB selbständig hergestellt. Ob seine oft schlecht lesbare Textschrift verursacht hat, daß er (bis auf zwei Ausnahmen) nur zum Ausschreiben von Instrumentalstimmen herangezogen wird, soll hier offenbleiben.

Die nachfolgenden Einzeluntersuchungen widmen sich nunmehr den bereits auf Seite 45 zusammengestellten Quellen, die bislang nur annähernd datiert werden konnten bzw. für die eine Datierung noch aussteht.

Kantate BWV 201 „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ *St* 33a, nur Rezitativ-nachtrag auf Seite 2 der Sopranostimme:

Da diese Schriftprobe alle Charakteristika der Quellen zu BWV 174 und BWV 226 aufweist, läßt sich eine Datierung auf 1729 mit einiger Sicherheit vornehmen.

BWV 246 Passion nach dem Evangelisten Lukas *P 1017*, Umschlagtitel und S. 24–59:

Die Seiten 3–23 dieser Partiturnachbildung stammen von der Hand Johann Sebastian Bachs, der die Arbeit jedoch abbricht und seinem zweitältesten Sohn zur Fertigstellung überläßt. Daß CPEB dabei zahlreiche Flüchtigkeitsfehler unterlaufen und daß er zeitsparende, sonst unübliche Notationsweisen (wie beispielsweise den Verzicht auf das Ausschreiben wiederkehrender Ritornelle in den Arien) anwendet, deutet darauf hin, daß diese Kopie in äußerster Zeitnot angefertigt wurde. Vielleicht hatte Bach zunächst die Aufführung einer eigenen Passionsmusik geplant und sich erst kurzfristig – aus uns unbekanntem Gründen – zur Aufführung dieser fremden Passion entschieden.

Kennzeichnend für diese Handschrift sind noch die „vogelkopfformigen“ zum Teil offenen halben und ganzen Noten, wie sie für die Quellen von 1729 typisch sind. Zuweilen tauchen jedoch schon geschlossene Formen auf, die als vorherrschend erst in der Orgelstimme zu BWV 29 nachzuweisen sind. Der Baßschlüssel in BWV 246 hingegen repräsentiert eine Übergangsform von BWV 226 (1729) zu BWV 29 (1731) und ist zudem in etwa gleicher Schreibweise in der Baßstimme zur g-Moll-Ouvertüre Johann Bernhard Bachs (*St 320*) vertreten. Viertelpausen sind als kurze Hakenformen gezeichnet, die jedoch mehr denen in der eben genannten Quelle (*St 320*) als denen in BWV 29 entsprechen.

Eine Datierung auf 1730 (Karfreitag = 7. April) ist aus den eben genannten Gründen in hohem Grade wahrscheinlich, zumal eine Aufführung für 1731 (die der handschriftliche Befund allenfalls noch zulassen würde) wegen der Aufführung der Markus-Passion BWV 247 (belegt durch Textdruck 1731) auszuschließen ist.

Johann Bernhard Bach (1676–1749), Ouvertüre g-Moll *St 320*, daraus: *Basso* (beziffert):

Die nachträgliche Bezifferung dieser Baßstimme durch den Vater läßt vermuten, daß der junge CPEB mit einem solchen Arbeitsgang noch nicht vertraut war. Der handschriftliche Befund sowie das Auftreten eines weiteren Mitschreibers am Stimmenmaterial ergeben eine Datierung auf 1730.⁹ Diese Jahreszahl ist auch im Zusammenhang mit weiteren Abschriften von Ouvertüren Johann Bernhard Bachs bemerkenswert.¹⁰ Infolge der Übernahme eines der beiden Leipziger Collegia musica im Frühjahr 1729 benötigte Bach ein um-

⁹ Es handelt sich um den von Dürr als „Anonymus Vb“ bezeichneten Schreiber, der auch in den 1730 entstandenen Aufführungsstimmen zu BWV 51 und BWV 192 nachweisbar ist. Vgl. Dürr Chr, S. 101.

¹⁰ Von zwei weiteren Ouvertüren J. B. Bachs liegt Stimmenmaterial vor, das gleichfalls 1730 anzusetzen ist. Vgl. S. 66.

fangreiches Repertoire an Vokal- und Instrumentalwerken, für das er nicht nur eigene, sondern – wie verschiedene, im Laufe der Zeit ermittelte Aufführungsmaterialien belegen – auch fremde zeitgenössische Werke bereitstellte. Zweifelsfrei gehören dazu auch die 1730 kopierten Ouvertüren seines Eisenacher Verwandten Johann Bernhard Bach.

Kantate BWV 79 „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ *St 35*, daraus: *Hautbois I, Traversiere II*:

Eine Datierung dieser Handschrift ist nicht ganz unproblematisch, da sie einen für CPEB atypischen Violinschlüssel (Abbildung I,7a) enthält, der nur noch ein einziges Mal in einem ausgestrichenen Takt der Baßstimme zur g-Moll-Ouvertüre Johann Bernhard Bachs (*St 320*) wiederkehrt. Sollte es sich überhaupt um eine von CPEB stammende Form handeln, ließe sich daraus auf eine zeitliche Nähe beider Handschriften schließen. Für diese Annahme spräche auch die augenfällige Identität der Schriftbilder beider Quellen. Halben und ganzen Noten sind immer noch die frühen „vogelkopfigen“ Notenköpfe eigen, Viertelpausen werden als kleine dünnstrichtige Hakenformen (Abbildung I,4) gezeichnet. Dagegen ist die Linksneigung bei dieser Handschrift nicht mehr so ausgeprägt wie in den Quellen von 1729 (BWV 174 und BWV 226).

Eine Wiederaufführung der 1725 komponierten Reformationskantate BWV 79 läßt sich trotz einiger Unsicherheitsfaktoren für den 31. 10. 1730 annehmen.

Konzert für Violine und Streichorchester a-Moll BWV 1041 *St 145*, daraus: *Continuo S. 2–4, S. 1* Handschrift Johann Sebastian Bachs:

Auch in dieser Continuo-Stimme ist CPEB nur als Mitschreiber tätig. Das Schriftbild weist in die Nähe der eben untersuchten Stimmen zu BWV 79 und zu Johann Bernhard Bachs g-Moll-Ouvertüre. Besonders die Form des Baßschlüssels ist mit derjenigen in der letztgenannten Handschrift identisch. Viertelpausen werden auch hier in der kurzen und dünnstrichtigen Hakenform gezeichnet, dagegen tauchen unter den Achtelpausen noch Frühformen wie 1729 (BWV 226) auf. Die Handschrift ist generell nach links geneigt. Eine Datierung auf 1730 liegt nahe und weist ebenfalls auf Bachs Übernahme des *Collegium musicum*.¹¹

Konzert für zwei Violinen und Streichorchester d-Moll BWV 1043 *St 148*, daraus: *Continuo*:

Die Continuo-Stimme von der Hand eines offenbar singulären Kopisten enthält einige Eintragungen von CPEB, die zu einer Datierung auf 1730/31 berechtigen. Der von CPEB zweimal vorgezeichnete Baßschlüssel kommt sowohl in *P 1017* (BWV 246) als auch in der Orgelstimme der Ratswahlkantate

¹¹ Diese Datierung wird auch durch die Notenschriftformen von J. L. Krebs bestätigt, der in *St 145* als Kopist der Violino-I-Stimme vertreten ist. Vgl. Dürr Chr. S. 53 f. zur Entwicklung der Schriftformen von J. L. Krebs.

BWV 29 (27. 8. 1731) vor, weicht aber von den Formen ab, wie sie die Handschriften von 1729 (BWV 226) und nach November 1731 (BWV 70) aufweisen.

Kantate BWV 16 „Herr Gott, dich loben wir“ *St 44*, daraus: *Violetta*:

Die Einrichtung der Stimme durch Johann Sebastian Bach (von seiner Hand stammen die Überschrift „*Violetta*“, die Satzbezeichnung „*Aria*“ sowie im ersten Notensystem C-Schlüssel, Vorzeichen und Taktart) läßt noch eine relative Unselbständigkeit des Kopisten vermuten. Dennoch zeigt die vorliegende Stimme gegenüber den Schriftzügen von 1729 (BWV 174 und 226) eine deutlich ablesbare Weiterentwicklung. Für eine exakte Datierung dieser noch durchweg nach links geneigten Handschrift fehlen einige wichtige Anhaltspunkte. Aufgrund der vorhandenen Indizien ließe sich 1730 annehmen, würde nicht das insgesamt ausgereifter erscheinende Schriftbild eher auf 1731 verweisen. Die Neujahrskantate BWV 16 wäre demnach wahrscheinlich am 1. 1. 1731 wieder aufgeführt worden. Dabei wurde die Oboe da caccia in der Tenorarie „Geliebter Jesu, du allein“ durch eine „*Violetta*“ ersetzt.

Ouvertüre (Orchestersuite) D-Dur BWV 1068 *St 153*, daraus: *Violino II*:

Diese Handschrift ist aufgrund der Viertelpausen (verdickte Hakenformen), der geschlossenen halben Noten sowie des in BWV 29 in gleicher Form wiederkehrenden Violinschlüssels mit Sicherheit auf 1731 zu datieren.¹²

Georg Friedrich Händel (1685–1759), Kantate „*Armida abbandonata*“, Stimmen Darmstadt *Mus. ms. 986*, daraus: *Violino II* zum Teil:

Aufgrund des gleichen handschriftlichen Befundes wie bei der vorgenannten (*St 153*) ist die Quelle mit Sicherheit auf 1731 zu datieren und dürfte im Zusammenhang mit einer Aufführung im „Bachischen Collegio musico“ stehen.

Sonate für Flauto traverso und Continuo C-Dur BWV 1033 *St 460*, beide Stimmen:

Im Hinblick auf die Sonderform des Baßschlüssels (Abbildung I,11), die verdickte einfache Hakenform der Viertelpausen sowie die gleichartige Textschrift wie in der Violoncello-obligato-Stimme zur Kantate BWV 70 darf eine Datierung auf 1731, möglicherweise sogar auf Ende 1731 als sicher gelten.¹³ Erstmals erscheint in dieser Quelle der C-Schlüssel in einer kalligraphischen Form, wie sie in der offenbar etwas späteren Quelle zu BWV 848 (*Go. S. 3*), den von CPEB herrührenden Eintragungen im Zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach sowie in den 1733 geschriebenen Stimmen zu BWV 232^I wiederkehrt.

¹² Diese Datierung wird auch durch die Schriftformen von J. L. Krebs gestützt, der in *St 153* neben J. S. Bach als Kopist der ersten Violine und der Continuo-Stimme mitbeteiligt ist. Vgl. Fußnote 11.

¹³ Vgl. Bach, *Sonate C-Dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-Dur, g-Moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von A. Dürr, Kassel etc. 1975, Vorwort.

Kantate BWV 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ *St 392*, daraus: *Continuo*:

Die ersten beiden Notenzeilen auf Seite 1 stammen von der Hand Johann Sebastian Bachs, der die Stimme vielleicht zunächst selbst ausschreiben wollte, denn für eine Einrichtung oder Kopieranweisung hätte weitaus weniger Notentext genügt. Aufgrund der Sonderform des Baßschlüssels (Abbildung I,11) dürfte die vorliegende Quelle in unmittelbarer Nähe der sicher datierbaren Violoncello-obligato-Stimme zu BWV 70 entstanden sein. Darüber hinaus findet die unverwechselbare kalligraphische Schreibweise von „Aria“ (Abbildung I,16) in der eben genannten Quelle sowie in der fragmentarischen Canto-Stimme zu BWV 224 ihre Entsprechung. Die zeitliche Nachbarschaft dieser drei Quellen wird auch durch das einheitliche Schriftbild bestätigt. Neu sind hingegen in der Continuo-Stimme zu BWV 91 jene Spätformen der Viertelpausen, wie sie die von CPEB geschriebenen Stimmen zu BWV 232¹ aufweisen. Dagegen erinnern die halben und ganzen Noten noch an die Formen aus den Handschriften von 1730/31. Der graphologische Befund ergibt somit eine Datierung auf 1731/32; höchstwahrscheinlich wurde die Kantate BWV 91 am 25. 12. 1731 (1. Weihnachtstag) wiederaufgeführt, jedoch wäre auch an eine Aufführung im darauffolgenden Jahr zu denken.

(Kantate) BWV 224 „Reißt euch los, bekränkte Sinnen“ *P 491*, *Canto* (Fragment):

Aria 20 Canto

Reißt euch los, reißt euch los, reißt euch los, be-
kränk-te Sin-nen. Reißt euch los, reißt euch los, reißt euch
los, be-kränk-te Sin-nen. Laßt den sonst ge-wohn-ten
Schmerz heu-te kei-nen Platz ge-win-nen, reiß dich los, reiß dich
los, be-trüb-tes Herz. Reißt euch los, be-kränk-te
Sin-nen, reißt euch los, be-kränk-te Sin-nen, laßt den sonst ge-wohn-ten
Schmerz heu-te kei-nen Platz ge-win-nen. (Reißt euch los, be-kränk-te)

Eine eingehende Untersuchung dieses Fragments gehörte bisher zu den Desiderata der Bach-Forschung. Überliefert sind 71 Takte einer Sopranarie mit dem Text:

Reißt euch los, bekränkte Sinnen.
 Laßt den sonst gewohnten Schmerz
 Heute keinen Platz gewinnen
 Reiß dich los, bekränktes Herz.

Hieran müßte sich ein wenigstens zweizeiliger B-Teil schließen, der jedoch weder textlich noch musikalisch überliefert ist. Die ausgedehnten instrumentalen Zwischensätze (20 Takte, 12 Takte und 11 Takte) sowie der vierzeilige A-Teil, der nur bei vollständiger Textwiederholung einen Sinn ergibt, lassen an eine breit angelegte Eröffnungssarie einer Kantate denken, über deren weiteren Aufbau sich jedoch keine Erkenntnisse gewinnen lassen. Aus Stil und Satzstruktur ergeben sich Indizien, die auf Johann Sebastian Bach als Komponisten deuten. Konkretere Hinweise auf die Bestimmung der Kantate liefert der Text, dem offenbar das Evangelium des Jubilatesonntags zugrunde liegt. Unverkennbare Textparallelen bestehen beispielsweise zwischen BWV 224 und der Tenorarie (Satz 5) aus Bachs Jubilatekantate BWV 103:

Erholet euch, betrübte Sinnen,
 Ihr tut euch selber allzu weh.
 Laßt von dem traurigen Beginnen,
 Eh ich in Tränen untergeh,
 Mein Jesus läßt sich wieder sehen,
 O Freude, der nichts gleichen kann!
 Wie wohl ist mir dadurch geschehen,
 Nimm, nimm mein Herz zum Opfer an!

In dem zum Teil von Johann Sebastian Bach vertonten Picander-Kantatenjahrgang von 1728/29 heißt es in einer Jubilatekantate hingegen:

Aria
 Fasse dich betrübter Sinn,
 Deine Zähnen
 Werden nur ein kleines wahren,
 Ach ein kleines ist bald hin,
 Fasse dich betrübter Sinn.

Die Annahme, daß in BWV 224 das Bruchstück einer Kantate für den Sonntag Jubilate vorliegt, läßt sich für eine vergleichsweise sichere Datierung benutzen. 1731 war der Sonntag Jubilate durch die Aufführung von BWV 103 belegt und am gleichen Sonntag des Jahres 1733 herrschte noch Landestrauer, die erst am 2. Juli aufgehoben wurde.¹⁴ Gegen eine Datierung der fragmentarischen Sopranstimme auf 1729, 1730 oder 1734 spricht der handschriftliche Befund, der auf eine Entstehung um 1732 weist. Schon bei der Besprechung der Handschriften zu BWV 70 und BWV 91 wurde die Nähe beider Quellen

¹⁴ 15. Februar 1733 Beginn der Landestrauer, vgl. Spitta II, S. 801; 2. Juli 1733 Aufhebung der Landestrauer, vgl. Dok II, Nr. 331.

zum Kantatenfragment BWV 224 erwähnt. Bei einer Datierung von BWV 224 auf Jubilate 1732 wäre eine weitere, bislang nicht näher identifizierte Komposition in Bachs Aufführungskalender einzuordnen, der in diesem Zeitraum bisher nur wenige exakt nachweisbare Werke enthält.

Fragen, die im Zusammenhang mit dem Abbrechen dieser Niederschrift stehen, sollen hier nicht weiter erörtert werden. (Offensichtlich wurde die vorliegende Sopranstimme – aus allerdings unersichtlichem Grund – abgebrochen und nochmals begonnen, denn auf der unteren Blatthälfte wird dafür bereits das Rastral ausprobiert. Am unteren Blattende steht von anderer Hand geschrieben: *Herr, wenn Trübsal da ist, dann suchet man Dich* = Jes. 26,16.)

Auf der Rückseite unserer Handschrift befindet sich das Pedal-Exercitium für Orgel BWV 598, das von CPEB offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt niedergeschrieben wurde.

BWV 848/1 Präludium Cis-Dur *Go. S. 3*:

Die Abschrift des Cis-Dur-Präludiums ist textlich identisch mit der älteren Fassung im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach von 1720, weicht aber an drei Stellen von der Lesart in *P 415* (Bachs Reinschrift des Wohltemperierten Klaviers I, 1722) ab. Hier handelt es sich jedoch um später eingebrachte Korrekturen in *P 415* (BWV 848/1, Takt 1, 8 und 24) und die ursprüngliche – mit *Go. S. 3* übereinstimmende – Version ist trotz Rasuren noch zu erkennen. Bemerkenswert im Hinblick auf diese Korrektur ist die auf der letzten Seite von *P 415* angegebene Jahreszahl 1732, die in der Vergangenheit allerlei Verwirrung hervorgerufen hat.¹⁵ Sollte sie sich auf eine Revision der Handschrift im Jahre 1732 beziehen, so hätte CPEB das Präludium BWV 848/1 noch in der ursprünglichen Lesart, also vor Bachs Revision, nach *P 415* kopiert.

Bemerkenswerterweise ergibt sich aus dem graphologischen Befund ebenfalls eine Datierung der Abschrift *Go. S. 3* auf 1732. Das Wasserzeichen „MA große Form“, das in Bachs Handschriften erst ab 1732 nachzuweisen ist, ermöglicht zudem die Festsetzung einer unteren Datierungsgrenze.¹⁶ Die Beobachtung, daß CPEB *P 415* als Vorlage benutzt hat, und zwar noch vor der Revision von 1732, erlaubt darüber hinaus, eine obere Datierungsgrenze festzulegen.¹⁷

BWV Anh. 122–125, zwei Märsche, zwei Polonaisen *P 225*:

Zeitlich in unmittelbarer Nähe anzusetzen sind spätere Nachträge von CPEB in dem 1725 begonnenen Zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Dabei handelt es sich um die Sätze Marsch (Nr. 16), Polonaise (Nr. 17), Marsch (Nr. 18) und Polonaise (Nr. 19). Die Schriftzüge dieser späteren Eintragungen gleichen denen der zuvor besprochenen Quelle (BWV 848, *Go. S. 3*) bis ins Detail, so daß ebenfalls eine Datierung auf 1732 mit Sicherheit anzunehmen ist.

¹⁵ In BG 14 wird 1732 als Jahr der Niederschrift angesehen. Vgl. auch TBSt 1, S. 15.

¹⁶ Zur Datierung dieses Wasserzeichens vgl. Dürr Chr, S. 140.

¹⁷ Vgl. besonders den durch ein typisches Kopierversehen verursachten Nachtrag von T. 62 am Schluß von *Go. S. 3*. In *P 415* steht T. 62 am Zeilenende und wurde deshalb von CPEB zunächst übersehen.

Kantate BWV 213 „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ St 65, daraus: *Viola certata I* und *II*:

Einige aufschlußreiche Beobachtungen geben Veranlassung, diese an sich fest datierbare Quelle außerhalb chronologischer Überlegungen zu betrachten.

Befremdlich wirken zunächst Schlüsselvorzeichnung und Transpositionsanweisung durch Johann Sebastian Bach, ein Indiz, das – wie eingangs vermutet – nur für Stimmen zutrifft, die CPEB von 1729 bis spätestens Anfang 1731 kopierte. Außergewöhnlich erscheint zudem, daß die beiden erwähnten Stimmen nicht zur Viola-(Tutti-)Stimme gehören, sondern getrennt von dieser überliefert sind. Anstelle des Duets Nr. 11 mit den zwei Violen *certate* enthält die (Tutti-)Viola lediglich den Vermerk „*Aria tacet*“. Eine eingehende Betrachtung des gesamten Stimmenmaterials führt zu der Feststellung, daß Hautbois II und *Viola certata I* ursprünglich einen Bogen bildeten, der vermutlich erst später in zwei Blätter getrennt worden ist. Dies ergibt sich aus dem Wasserzeichen (Blatt 1 „MA große Form“ / Blatt 2 leer) sowie eindeutig aus einigen Rastrierungsüberlappungen am Rand der getrennten Blätter.

Aus der Tatsache, daß die *Viola certata I* einerseits nicht der Viola-(Tutti-)Stimme angehörte und andererseits ursprünglich mit der Oboe II zusammen auf einen Bogen notiert war, ist zu schließen, daß diese Solopartie nicht von einem Tuttispieler, sondern von einem Concertisten, offenbar dem zweiten Oboisten, gespielt wurde.¹⁸

Der Herstellungsgang der vorliegenden Stimme läßt sich etwa in folgender Weise rekonstruieren: Zunächst wurde die erste Blatthälfte rastriert und von Hauptkopist E und Johann Sebastian Bach mit dem Notentext der Oboe II beschrieben. Auf der später rastrierten zweiten Blatthälfte trug Johann Sebastian Bach die Stimmenbezeichnung „*Viola certata I*“, die Angabe „*Aria*“ sowie den dazugehörigen Sopranschlüssel nebst Taktangabe ein.¹⁹ Dieses Vorgehen Bachs erscheint zu diesem Zeitpunkt außergewöhnlich, einerseits wegen der dem Anschein nach überflüssigen Schreibanweisung für CPEB, der im Stimmenkopieren längst kein Anfänger mehr war, andererseits wegen der außerordentlichen Seltenheit der Schlüsselvorzeichnung.²⁰ Aus einem Vergleich der beiden *Viola-certata*-Stimmen mit der autographen Partitur der Kantate BWV 213 (*P 125*) ergibt sich zweifelsfrei, daß diese Stimmen nicht aus *P 125*, sondern von einer anderen Vorlage kopiert worden sind. Anderenfalls ließe

¹⁸ Vgl. den Aufstellungsplan der Musiker der „Großen Concert-Gesellschaft“, Leipzig 1746, 1747 und 1748 (Dok IV, Abb. 392), aus dem hervorgeht, daß etliche Stadtpfeifer mehrere Instrumente beherrschten. Beispielsweise spielte ein Hornist außerdem Solo-Viola, oder ein Oboist ist zusätzlich als Flötist aufgeführt. Anscheinend hatten zweite Bläser in der Regel ein weiteres Instrument zu beherrschen, während erste Bläser sich offenbar nur auf ein Instrument spezialisierten. In unserem Fall spielte bei der Aufführung der Kantate BWV 213 der zweite Oboist auch den Part der *Viola certata I*; CPEB wird vermutlich den Part der *Viola certata II* ausgeführt haben.

¹⁹ Durch nachträgliches Rastrieren von Blatt 2 entstanden die Zeilenüberlappungen auf der Mitte des noch ungetrennten Bogens.

²⁰ Nur in den Originalquellen zu BWV 61, BWV 1046 und BWV 1048 wird gelegentlich eine Notation im Sopranschlüssel vorgenommen.

sich nicht erklären, warum jegliche Artikulationsbögen fehlen und bei Schlüsselwechsel mehrfach vergessen wurde, den jeweils aktuellen C-Schlüssel vorzuschreiben. Die autographe Partitur bietet in dieser Hinsicht jedenfalls einen einwandfreien Notentext. Divergenzen, wie sie zwischen der Originalpartitur und den beiden genannten Stimmen vorkommen, können nicht allein auf Kopierfehler und -flüchtigkeiten zurückgeführt werden. Viel näher liegt die Vermutung, daß das Duett „Ich bin deine, du bist meine“ (BWV 213, Nr. 11) keine Neukomposition darstellt, sondern nach einer älteren, unbekanntem Quelle abgeschrieben wurde.²¹ Es stand dort in einer anderen Tonart und war vermutlich anders instrumentiert, so daß Bach anweisen mußte, wie bei der Übernahme in die „Herkules-Kantate“ BWV 213 hinsichtlich des Transponierens und Notierens vorzugehen ist. Gestützt wird diese Vermutung durch die Beobachtung, daß CPEB beim Ausschreiben der Stimmen mehrfach Transpositionsfehler unterlaufen. In Takt 74, 75 und 153 der Viola certata II notiert er den Part irrtümllicherweise eine Quinte zu tief und muß korrigieren. Um das zeitaufwendige Schreiben von Hilfslinien zu vermeiden, wird die Viola certata I um eine Quinte tiefer im Sopranschlüssel notiert, die Viola certata II dagegen vorwiegend im Altschlüssel und nur gelegentlich im Sopranschlüssel. Der Part beider Stimmen liegt ungewöhnlich hoch und erreicht f².

Konzert für Cembalo und Streichorchester d-Moll BWV 1052a *St* 350, alle Stimmen:

Der Augenschein deutet auf zwei Quellenschichten von offenbar nicht unbedeutendem zeitlichen Abstand. Während die Streicherstimmen um 1734, in jedem Fall noch vor dem Weggang von CPEB nach Frankfurt an der Oder geschrieben sind, ist die Cembalostimme wesentlich später angefertigt worden. Diese graphologische Beobachtung wird durch unterschiedliche Wasserzeichen im Stimmensatz *St* 350 bestätigt. Während die Streicherstimmen ein auch im Titelblatt zu *St* 81 (BWV 211)²² nachweisbares Wasserzeichen enthalten, ist das Wasserzeichen der Cembalostimme erst für einen späteren Zeitraum zu belegen.

Die Ermittlung von zwei Quellenschichten in *St* 350 führt zu Fragestellungen, deren eingehende Erörterung den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Die Tatsache, daß die Streicherstimmen bereits mehrere Jahre vor Johann Se-

²¹ Vgl. die Ausführungen in NBA I/36 Krit. Bericht, S. 60f.

²² Obwohl das Titelblatt einem Stimmensatz aus jüngerer Zeit beiliegt, dürfte es ursprünglich zu einer älteren Quelle gehört haben. Wahrscheinlich handelt es sich um den Rest eines Umschlags, in dem Bach Partitur und Stimmen (jetzt *P* 141 bzw. Wien SA. 67. B. 32) zusammen aufbewahrte. Hierauf deutet auch die offenkundig ältere Formulierung des Werktitels: „*Sclendrian mit seiner Tochter Ließgen* | *Drama per Musica* | a | 1 *Trav.* | 2 *Violini* | *Viola* | 3 *Voci* | e | *Basso* | *dì* | J. S. *Bach*“. Eine modernisierte Version bietet das jetzt bei den Originalstimmen Wien (SA. 67. B. 32) befindliche Titelblatt (Spätschrift von CPEB): „*Sclendrian mit seiner Tochter Ließgen* | *Eine comische Cantate* | . . .“ Eine dritte Titelfassung überliefert Christian Friedrich Penzels Partiturnabschrift (*P* 1053) aus dem Jahre 1754. Hier heißt es: „*Coffee-Cantata*, | *Herr Sclendrian mit seiner Tochter Ließgen* | . . .“

bastian Bachs Partiturniederschrift des d-Moll-Konzertes BWV 1052 entstanden sind, ermöglicht folgende Hypothesen:

1. CPEB nahm bereits um 1734 einen ersten Transkriptionsversuch des Violinkonzertes in d-Moll vor; die transkribierte Cembalostimme von 1734 ist verschollen und liegt nur in einer späteren Abschrift vor.
2. Die Streicherstimmen in *St* 350 repräsentieren das (– in diesem Fall – bislang verschollen geglaubte) Aufführungsmaterial zum Violinkonzert d-Moll BWV 1052(b); die zugehörige Soloviolinstimme ist verschollen. Erst wesentlich später, in jedem Fall nach 1734, nahm CPEB eine Transkription der Violinostimme für Cembalo vor.

Kantate BWV 211 „Schweigt stille, plaudert nicht“ Stimmen Wien SA. 67 B. 32, daraus: *Cembalo*:

Für eine Datierung dieser Handschrift auf 1734 sprechen besonders zwei Kriterien; einerseits die Spätform des Baßschlüssels (Abbildung I,12), wie sie noch einmal in *P* 491 (BWV 598) und in den nach 1734 geschriebenen Manuskripten von CPEB auftritt, andererseits eine leichte Rechtsneigung der abwärts gerichteten Notenhäule.²³ Zudem zeigt diese Quelle eine Spätform des C-Schlüssels (Abbildung I,13), wie sie ansatzweise 1733 in *St* 65 (BWV 213) sowie generell in *St* 350 (BWV 1052a) vorkommt; eine Dreierform, die in einem Zuge gezeichnet ist. Die zunehmend flüchtiger werdende Handschrift wird auf Seite 5 von CPEB abgebrochen und auf Seite 6 von Johann Sebastian Bach fortgesetzt.

Pedal-Exercitium BWV 598 *P* 491:

Die Spätform des Baßschlüssels (Abbildung I,12), Schriftstil und -habitus dieses „Notenstenogramms“ weisen in die Nähe der Cembalostimme BWV 211. Eine exakte Datierung dieser Handschrift ist aufgrund des Fehlens weiterer Indizien nicht möglich, doch ist sie wahrscheinlich noch vor dem Weggang von CPEB nach Frankfurt an der Oder entstanden.

²³ Eine Analyse der Schriftzüge des Hauptschreibers der Stimmen Wien (SA. 67. B. 32) bestätigt eine Datierung auf 1734 weitestgehend. Es handelt sich um den von Dürr als „Anonymus Vh“ bezeichneten Kopisten, der in folgenden Aufführungsmaterialien vertreten ist: BWV 211 (Hauptschreiber), BWV 215 (Violine I), BWV 248^{II} (Korrektur in Violine I), BWV 248^V (Basso continuo), BWV 248^{VI} (Korrekturen in Violine I, II), BWV 14 (Violine I, II), BWV 82 (Traversa), Pietro Antonio Locatelli, Concerto grosso op. 1 Nr. 8 f-Moll, *Go. S. 4* (Hauptschreiber).

Diese Quellen lassen sich wie folgt ordnen:

Mitte 1734 (in jedem Fall vor BWV 215) = BWV 211

5. 10. 1734 = BWV 215

Ende 1734 (um oder nach BWV 215) = P. A. Locatelli, Concerto grosso f-Moll

26. 12. 1734 = BWV 248^{II}

2. 1. 1735 = BWV 248^V

6. 1. 1735 = BWV 248^{VI}

30. 1. 1735 = BWV 14.

2. 2. 1735 = BWV 82

II

Zur Identifizierung und Schriftentwicklung
des Hauptkopisten F

Zu den noch nicht identifizierten wichtigen Schreibern, die in den mittleren Leipziger Jahren für Bach tätig waren, gehört jener Kopist, den die Tübinger Schule als „Anonymus 16“ einordnet, während Alfred Dürr ihn innerhalb seiner Studie zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke als „Hauptkopist F“ bezeichnet.²⁴ Hauptkopist F (nachfolgend kurz F genannt) konnte bislang in nur wenigen Bachschen Aufführungsmaterialien zwischen Ende 1733 und Anfang 1735 nachgewiesen werden und trat nach Dürr möglicherweise nicht als ständiger Hauptkopist, sondern nur als Helfer bei verstärktem Schreiberbedarf in Erscheinung.

Bei einer neuerlichen Durchsicht der „Sammlung Becker“ in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig stellte sich heraus, daß auch die folgenden Quellen von F geschrieben wurden:

1. Johann Friedrich Fasch (1688–1758), Kantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ (Festo Circumcisionis), Partitur, III. 2. 55
2. Johann Friedrich Fasch, Kantate „Welt und Teufel, tobt ihr noch?“ (Festo Reformationis), Partitur, III. 2. 56
3. Johann Friedrich Fasch, Kantate „Gottes und Marien Kind“ (Festo annunciationis Mariae), Partitur, III. 2. 57
4. Nicola Antonio Porpora (1686–1768), Kantate „Dal primo foco in cui penai“, Partitur, III. 5. 24
5. Nicola Antonio Porpora, Kantate „Sopra un colle finita“, Partitur, III. 5. 24
6. Nicola Antonio Porpora, Kantate „Ecco, ecco l'infuasto lido“, Partitur, III. 5. 25.

Unter diesen Quellen²⁵ erregte die Abschrift zu Faschs Neujahrskantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ besondere Aufmerksamkeit. Hier fanden sich auf der letzten Partiturseite unter dem Signum SDG (Soli Deo Gloria) die Initialen des Schreibers *ILD*. Nach der von Bernhard Friedrich Richter im Bach-Jahrbuch 1907 mitgeteilten Liste der von Bach aufgenommenen Thomasschüler können diese im fraglichen Zeitraum nur auf einen einzigen Alumnus zutreffen: Johann Ludwig Dietel.²⁶

Dietel besuchte nach Richters Angaben die Thomasschule von 1727 bis 1735 und ging später als Kantor nach Falkenhain, wo sein Vater Johann Caspar

²⁴ TBSt 2/3, S. 139, Dürr Chr 2, S. 149.

²⁵ Vorbesitzer war offensichtlich das Haus Breitkopf & Härtel, denn das 1836 gedruckte *Verzeichniß geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen, welche am 1. Juni 1836 und folgenden Tagen... von Breitkopf & Härtel... an den Meistbietenden verkauft werden sollen* (vgl. NBA I/18 Krit. Bericht, S. 238) erwähnt im Abschnitt 14 (*Kirchenmusik an Sonn- und Feiertagen*) auf S. 9 unter Nr. 257: *Fasch, Am Feste der Beschneidung Christi. Part. u. St. – der Reformation – der Verkündigung Mariä. – der Geburt Christi. Part. 24 B.* – Anm. der Schriftleitung. Vgl. auch Fußnote 41. – Die drei Fasch-Kantaten nennt bereits Breitkopfs *Verzeichniß Musicalischer Werke... von 1761* (S. 11 f.).

²⁶ BJ 1907, S. 69.

(gest. 1760) im gleichen Amt tätig war. Seine eigenhändige Eintragung in der Matrikel der Leipziger Thomasschule sowie zwei von ihm verfaßte Schriftdokumente, die im Pfarramt zu Falkenhain (bei Wurzen) eingeschrieben werden konnten, ermöglichten Textschriftvergleiche, aufgrund derer seine Identität mit dem „Anonymus 16“ oder Dürrs „Hauptkopist F“ mit Sicherheit nachgewiesen werden konnte.

In einem zeitgeschichtlich höchst aufschlußreichen Schriftdokument mit dem Titel „Zuverlässige Nachricht von der allhier zu Falkenhain anno 1751 vorgenommenen Kirchen Thurm Reparatur“ in einer kalligraphischen Niederschrift mit einigen Randbemerkungen in Gebrauchsschrift nennt sich Johann Ludwig Dietel als deren Verfasser und setzt unter seinen Namenszug jenen gewohnheitsmäßigen Schreiberschnörkel, den auch alle von ihm für Bach angefertigten Notenhandschriften aufweisen.

Johann Ludwig Dietel ist nicht, wie Richter vermerkt, 1715 in Falkenhain, sondern am 23. Dezember 1713 im benachbarten Calbitz geboren.²⁷ Erst 1719 siedelte die Familie nach Falkenhain über.²⁸ Dietel hatte nachweislich noch wenigstens sechs Geschwister, von denen der 1720 geborene Johann Christian von 1733 bis 1741 ebenfalls Alumne der Thomasschule war. Johann Ludwig weilte von 1727 bis 1735 an der Thomasschule und nahm dann ein Theologiestudium an der Leipziger Universität auf.²⁹ Sicherlich hat er während seines Studiums an den musikalischen Ereignissen der Messestadt auch weiterhin regen Anteil genommen, sei es als Musizierender oder im Bedarfsfall als Notenschreiber.³⁰ Offenbar überwog seine Liebe zur Musik gegenüber der Berufung zum geistlichen Amt, so daß er 1741 nach Falkenhain zurückkehrte und dort als Kantoratssubstitut seinem Vater zur Seite stand.³¹

Am 6. November 1742 heiratete er Dorothea Caroline Beyer aus Freiberg; die Hochzeit fand in Falkenhain und nicht wie üblich im Heimatort der Braut statt. Dorothea Caroline schenkte ihm vier Kinder, verstarb jedoch sechs Tage nach der Geburt des vierten Kindes Johann Ludwig August.³² Neun Monate später, noch vor Ablauf des Trauerjahrs, heiratete Johann Ludwig Dietel am 18. Mai 1751 Christina Magdalena Ruhland aus Oschatz. Aus dieser Ehe gingen zwölf Kinder hervor.

²⁷ Laut Eintragung im Kirchenbuch des Pfarramtes Calbitz (bei Wurzen).

²⁸ In der eben erwähnten „Turmnachricht“ von 1751 berichtet J. L. Dietel über seinen Vater: III. Herr Johann Caspar Dietel d. z. Cant: und Organ: senior seit anno 1719: nachdem er gleiche Station zuvor in dem benachbarten Calbitz bedient.

²⁹ Die Leipziger Universität bezog er am 5. November 1736; eine Kirchenbucheintragung in Falkenhain vom 30. Oktober 1736 nennt ihn jedoch schon als S. S. *Theologiae Studiosus* unter den Paten bei Johann Christoph Rostrig. – Für die freundliche Unterstützung bei der Ermittlung wichtiger Lebensdaten J. L. Dietels danke ich Herrn Pastor Heinz Martin aus Falkenhain.

³⁰ Die wahrscheinlich 1735 oder gar später – in diesem Falle nach Dietels Abgang von der Thomasschule – zusammen mit C. G. Gerlach geschriebenen Stimmen zu BWV 238 könnten diese Vermutung stützen.

³¹ Dietel darüber in der bereits zitierten „Turmnachricht“ von 1751: IV. Herr Johann Ludwig Dietel d. z. Cant: und Organ: Substitut. des vorigen ältester Sohn, seit anno 1741.

³² Im selben Jahr starb seine Mutter Johanna Elisabeth geb. Gerlach.

Johann Ludwig Dietel, dessen Notenschriftzüge im Hinblick auf Deutlichkeit etwa mit denen Johann Andreas Kuhnaus (Bachs Hauptkopist der ersten Leipziger Amtsjahre) vergleichbar sind, scheint in Falkenhain – offenbar im engen Zusammenwirken mit seinem Vater – eine rege gewerbsmäßige Kopistentätigkeit entfaltet zu haben. Annoncierte der Vater doch beispielsweise am 25. Juli 1754 im Merseburger Anzeiger: „Wer Musicalia brauchet oder Leichenmotetten, in gleichen Klaviersachen: Präludia, Fugen, Variationes, Menuette etc. kann alles bei mir erhalten.“³³ Auch die „Dresdner Merkwürdigkeiten“ vom Februar 1745 informieren über Aktivitäten der Falkenhainer Dietels: Dort wird auf Seite 16 ein „Clavier-Jahrgang“ *Präludia und Fugen aus allen Tbonen* durch J. C. Dietel, Kantor in Falkenhain, angeboten.³⁴

Derartige Anzeigen sowie die von dem jüngeren Dietel – vielleicht in der Funktion eines festbesoldeten Amtsschreibers – 1751 verfaßte „Turmnachricht“ lassen vermuten, daß Vater und Sohn ihr gemeinsames Einkommen (daß an den Substituten eine eigene Besoldung gezahlt wurde, ist unwahrscheinlich) durch gewerbsmäßige Schreibearbeiten aufzubessern versuchten.

Auch nach dem Tod seines Vaters (1760), als Johann Ludwig Dietel das Kantorenamt in Falkenhain allein verwaltete, müssen seine finanziellen Verhältnisse mehr als bescheiden gewesen sein. Die Söhne konnten weder eine weiterreichende Schulbildung genießen noch ein Studium aufnehmen. Sie verdingten sich ausnahmslos als Tagelöhner. Von Schwierigkeiten bei der Finanzierung kirchenmusikalischer Aufführungen berichtet eine im Todesjahr 1773 verfaßte Eingabe an den Rittergutsbesitzer Hässling aus Voigtshain.³⁵ Hier beklagt Dietel das Ausbleiben finanzieller Zuwendungen, die der Patron einst seinem Vater alljährlich gewährte, ihm jedoch seit geraumer Zeit versagt hatte.

Für ein unmittelbares Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Bach und Dietel fehlen zwar quellenmäßige Belege, daß Dietel jedoch zum engeren Schülerkreis des Thomaskantors zu rechnen ist, geht aus der Beobachtung hervor, daß

³³ A. Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig 1933, S. 126.

Von den Falkenhainer Dietels in „Familienarbeit“ angefertigte Abschriften von Telemann-Kantaten befinden sich heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (ehemals Fürstenschule Grimma). Kompositionen Johann Caspar Dietels werden im Kirchenarchiv Mügeln aufbewahrt, bedürften aber hinsichtlich der Schreiberbestimmung noch genauerer Untersuchung.

³⁴ J. Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtbeit*, Erfurt 1758, erwähnt S. 705 f. einen anonymen Jahrgang von Claviersachen (Falkenhain 1742), der sicherlich ebenfalls mit den musikalischen Aktivitäten der Familie Dietel in Zusammenhang steht. – Anm. der Schriftleitung.

³⁵ Diese Quelle befindet sich zusammen mit der mehrfach erwähnten „Turmnachricht“ im Pfarramt zu Falkenhain. –

C. G. Dietmann, *Die gesamte der ungeänderten Augsp. Confession zugethane Priesterschaft in dem Churfürstentum Sachsen*, Bd. 5, Dresden und Leipzig 1763, schreibt im Abschnitt über Falkenhain (S. 757): *Das Voigtshayn. Ritterguth giebt dem Schulmeister oder Cantor 25 Fl. so genanntes Musikgeld, . . . Der Cantor ist verbunden alle 14 Tage, und die Festtage, Kirchenmusik aufzuführen, wozu die benachbarten Städtemusikanten kommen, die theils von vorerwähnten Musikgelde, theils von andern Zugängen, befriediget werden.* – Anm. der Schriftleitung.

er mehrmals als Helfer bei den im übrigen in „Familienarbeit“ hergestellten „außergottesdienstlichen Musikalien“ in Erscheinung tritt. Auf noch engere Beziehungen deutet eine erst in neuerer Zeit stärker beachtete handschriftliche Sammlung vierstimmiger Choräle, die Dietel um 1735 aus Choralsätzen Bachscher Kantaten und Oratorien zusammenstellte.³⁶ Angesichts der Tatsache, daß er für ein solches Unternehmen – in welchem Auftrag er auch immer es vornahm – Zugang zu wichtigen Quellen von zahlreichen Vokalwerken des Thomaskantors haben mußte, ist an seiner Zugehörigkeit zum engsten Schülerkreis nicht im mindesten mehr zu zweifeln.

Eigenartigerweise ist in zwei Fällen auch eine Zusammenarbeit mit Carl Gotthelf Gerlach, dem Musikdirektor der Leipziger Neuen Kirche, nachweisbar. Bei den Stimmen zum Sanctus D-Dur BWV 238 (Brüssel, Bibliothèque royale, II.3892) und bei den obenerwähnten drei italienischen Kantaten Porporas sind Dietel und Gerlach an der Herstellung des Aufführungsmaterials beteiligt. Bei den Kantaten Porporas kopiert Dietel bemerkenswerterweise nur den Notentextanteil, während Gerlach – vielleicht wegen der besseren Lesbarkeit – den italienischen Text selbst unterlegt. Dies könnte darauf hindeuten, daß Gerlach die Kantatenabschriften möglicherweise zum eigenen Vortrag benötigte.³⁷

Daß gerade Gerlach und Dietel so eng Hand in Hand arbeiteten, läßt sich auf besondere Weise erklären: Beide stammen aus dem gleichen Heimatort (Calbitz) und sind zudem, wenn auch entfernt, miteinander verwandt.³⁸

Da nicht auszuschließen ist, daß Dietel bereits vor dem Verlassen der Thomaschule Kopierarbeiten für Gerlach ausgeführt haben könnte, wären gegebenenfalls einige seiner Abschriften mit Aufführungen in der Leipziger Neuen Kirche in Verbindung zu bringen. Im Hinblick auf die von Dietel und Gerlach (allerdings erst um oder nach 1735) geschriebenen Stimmen zu BWV 238 dürfte dies sogar sehr wahrscheinlich sein. Ob ein solcher Fall auch bei den eingangs erwähnten Kantaten Faschs vorliegt, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, zumal die Wasserzeichen in diesen Handschriften auch in Bachschen Originalquellen wiederkehren. Zumindest aber weisen derartige Überschneidungen auf flexible Querverbindungen, die zwischen Bachs und Gerlachs Amtsbereichen offensichtlich bestanden haben.³⁹

³⁶ Vgl. BJ 1966, S. 17 ff. (F. Smend). –

Ein für den vorliegenden Jahrgang vorgesehener ausführlicher Beitrag über die neu zu bewertende Hs. erscheint mit Rücksicht auf seinen Umfang in einem späteren Jahrgang des BJ. – Anm. der Schriftleitung.

³⁷ Zur Identifizierung der Schriftzüge vgl. BJ 1978, S. 33 ff. (H.-J. Schulze). Daß Gerlach öffentlich als Sänger auftrat, ist durch die Mitwirkung an einem Gastspiel am 23. Februar 1729 in Weißenfels, bei dem auch J. S. Bach zugegen war, belegt, Vgl. dazu Dok II, 254. Hier wird Gerlach als „Altiste“ erwähnt. Überlegenswert wäre in diesem Zusammenhang, ob Bach einige seiner Altsolokantaten für Gerlach geschrieben haben könnte.

³⁸ Dietels Großvater, Melchior Georg Gerlach, ist wahrscheinlich ein Bruder von Melchior Gotthelf Gerlach, dem Vater Carl Gotthelf Gerlachs. Genauere Ermittlungen konnten anhand des Calbitzer Kirchenbuches nicht gemacht werden. – Auch für diese Mitteilungen bin ich Herrn Pastor Heinz Martin aus Falkenhain zu Dank verpflichtet.

³⁹ Auf ähnliche Überschneidungen bzw. Querverbindungen deuten die von Gerlach angefer-

Im Blick auf Dietels Lebensdaten stellt sich die Frage, warum er als Kopist (nach Dürrs Angaben) erst gegen Ende 1733 (8. Dezember = BWV 214) nachweisbar sein sollte. Eine neuerliche Durchsicht der in Frage kommenden Quellen brachte denn auch das beinahe zu erwartende Ergebnis, daß F bereits zwischen 1729 und 1733 in einigen Aufführungsmaterialien in Erscheinung tritt und aufgrund dessen eine Aufwertung als Schreiber für Bach verdient. Zwischen 1729 und 1733 ist F in folgenden Quellen als Mitschreiber oder sogar als Hauptkopist vertreten:

BWV 29 (*St 106*), BWV 112 (Stimmen Thomasschule Leipzig), BWV 120a (*St 43*), BWV 174 (Stimmen in Privatbesitz), BWV 196 (Partitur *Am. B. 103*), BWV 201 (*St 33a*), BWV 213 (*St 65*), Johann Bernhard Bach, Ouvertüre G-Dur (*St 319*), Johann Bernhard Bach, Ouvertüre D-Dur (*St 318*).

Bei der Zusammenstellung dieser Nachweise ergab sich, daß F mit dem von Dürr in das Schreibersystem nachträglich eingefügten Kopisten Anonymus IVb identisch ist.⁴⁰ Offenbaren doch die Schriftproben von Anonymus IVb alle Schreibergewohnheiten und -charakteristika, die auch für F zutreffen. Dazu gehört der bereits angeführte Schreiberschnörkel (Abbildung II,9 auf Seite 63) und als weiteres sicheres Indiz seine Vorliebe, bestimmte Angaben und Hinweise grundsätzlich mit einem Ausrufezeichen zu versehen: *Da capo!*, *Volti!*, *Volti subito!*, *Fine!*, *Organo!*, *Continuo!*, *Alto!* usw.

Zudem sind Anweisungen wie beispielsweise das „Da capo!“ über sechs Jahre hinweg in so gleichbleibender charakteristischer Schreibweise beibehalten worden, daß das Vorhandensein eines zweiten, F sehr ähnlichen Kopisten mit Sicherheit auszuschließen ist. Ein weiteres Erkennungsmerkmal des Schreibers besteht darin, daß er alle gerade nach unten geführten Abstriche (wie abwärts gerichtete Notenhälse, Taktstriche oder Abstriche bei den Achtelpausen) mit einer leichten Krümmung oder mit einem leichten Haken nach rechts enden läßt; in frühen Handschriften noch ausgeprägter als in späten. Außerdem bleibt sein charakteristisches 4/4-Taktzeichen über einen Zeitraum von sechs Jahren unverändert.

Im Unterschied zu demjenigen Carl Philipp Emanuel Bachs ist das Schriftbild Dietels im ganzen ausgeglichener, über einen längeren Zeitraum konstant, spontanen Veränderungen weniger unterworfen. Dies erschwert in einigen Fällen eine chronologische Einordnung seiner Handschriften. Dennoch weisen die anderweitig fest datierbaren Aufführungsstimmen von der Hand Dietels eine Reihe von Schriftveränderungen auf und bilden so eine einigermaßen sichere Ausgangsbasis für eine Handschriftenchronologie.

Zu den fest datierbaren Quellen, in denen F als Mitschreiber vertreten ist, gehören:

tigten Kopien zu BWV 16 (SPK *Am. B. 102*), BWV 50 (*P 136*) und BWV 73 (SPK *Am. B. 40*). Letztere wird von Christian Gottlob Meißner (Hauptkopist B) zu Ende geführt. Vgl. H.-J. Schulze in BJ 1978, S. 33.

⁴⁰ Dürr Chr 2, S. 153 unten, weist bereits auf eine mögliche Identität des nachträglich eingefügten „Anonymus IVb“ mit F hin.

BWV	Quelle	Datum	Datumsbeleg
174	<i>St 57, St 456</i> , Stimmen in Privatbesitz	6. 6. 1729	Originales Datum in der Alto-Stimme (NBA Krit. Bericht I/14, S. 92)
112	Stimmen Thomasschule Leipzig	8. 4. 1731	Textdruck 1731
29	<i>St 106</i>	27. 8. 1731	Autographes Datum in der Partitur <i>P 166 „Bey der Rabts-Wahl 1731“</i> , diese fand am 27. August statt (Dürr Chr, S. 104)
213	<i>St 65</i>	5. 9. 1733	5. September Geburtstag des Kurprinzen Textdruck in: Ch. F. Henrici (= Picander), <i>Ernst-Schertzbafte und Satyrische Gedichte</i> , Teil IV, S. 22 ff.
214	<i>St 91</i>	8. 12. 1733	Textdruck auf Präsentbogen mit Datum Leipzig 8. Dezember 1733
215	<i>St 77</i>	5. 10. 1734	Originaltextdruck 5. Oktober 1734 (Jahrestag der Königswahl Augusts III.)
248 ^{IV}	<i>St 112</i> <i>P 32</i>	1. 1. 1735	Originaltextdruck 1734
248 ^{VI}	<i>St 112</i> <i>P 32</i>	6. 1. 1735	Originaltextdruck 1734 in <i>P 32</i> autographes Datum: 1734

Die von F überlieferten handschriftlichen Quellen lassen zwischen 1729 und 1735 etwa drei voneinander abgrenzbare Schriftstadien erkennen, innerhalb derer in einigen Fällen gewisse Differenzierungen noch möglich sind.

Zu den frühesten sicher datierbaren Handschriften gehören die Violino-concertato-Stimmen II, III zur Pflingstkantate BWV 174 (6. 6. 1729) sowie die bezifferte Continuostimme zur Kantate BWV 112 (8. 4. 1731). Beide Quellen bilden annähernd die untere bzw. obere Datumsgrenze für ein frühes Schriftstadium, das als wichtigstes Charakteristikum – im Unterschied zu späteren Schriftproben – dünnstrichige Viertelpausen in V-Form mit halbkreisförmig angesetztem Rundbogen aufweist (Abbildung II,1). Hingegen zeigt die Continuostimme zur Kantate BWV 29 (27. 8. 1731) bereits eine veränderte Schreibweise der Viertelpausen und setzt somit eine untere Datumsgrenze für ein mittleres Schriftstadium. In dieser Quelle werden die Viertelpausen dickstrichig und in V-Form, erstmalig aber mit wesentlich flacher gekrümmt angesetztem Rundbogen gezeichnet (Abbildung II,2).

Das frühe Schriftstadium vertreten außerdem zwei Formen des Baßschlüssels (Abbildung II,4), die zuweilen in ein und derselben Quelle nebeneinanderstehen, wogegen im mittleren Stadium nur noch die einfachere Form (Abbildung II,5) vorkommt. Gemeinsames Merkmal für beide Stadien sind grund-

sätzlich rechts vom Notenkopf angesetzte abwärts gerichtete Notenhäule. Dies ändert sich etwa mit Beginn der zweiten Jahreshälfte 1733 (BWV 213), die als untere Datumsgrenze für ein spätes, drittes Schriftstadium angegeben werden kann. Von nun an werden alle abwärts gerichteten Häule der Viertel-, Achtel-, und Sechzehntelnoten grundsätzlich links vom Notenkopf angesetzt.

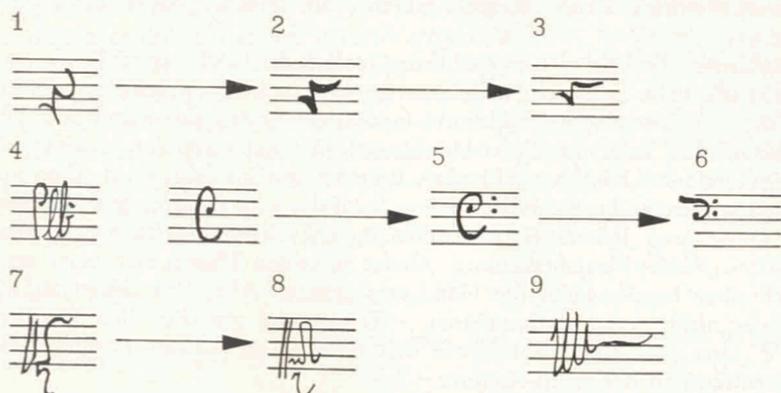


Abbildung II. Entwicklung der Notenschriftformen Johann Ludwig Dietels (Hauptkopist F) von 1729 bis 1735

Dazu taucht in der Continuoostimme zur Kantate BWV 215 (5. 10. 1734) erstmalig eine völlig andersgeartete Form des Baßschlüssels (Abbildung II,6) auf, die dann in allen nachfolgenden Handschriften unverändert beibehalten wird. Der für F besonders charakteristische C-Schlüssel findet sich bis etwa Ende 1733 (BWV 214) in einer in einem Zuge geschriebenen Gestalt (Abbildung II,7); danach vollzieht sich ein Übergang zu einer „angesetzten“, gezackt-welligen kalligraphischen Form (Abbildung II,8). Ab Ende 1733 (BWV 214) zeigen die Viertelpausen dickstrichige V-Formen mit der Tendenz vom ganz flach gekrümmt angesetzten Rundbogen zum gerade angesetzten Strich (Abbildung II,3).

Aufgrund dieser Beobachtungen kann nunmehr der Versuch unternommen werden, die Datierung jener Quellen, die bislang nur annähernd in den Bachschen Aufführungskalender eingeordnet werden konnten bzw. für die eine Datierung und Einordnung noch aussteht, wie es für die eingangs erwähnten Kantaten Faschs und Porporas sowie die Sammlung vierstimmiger Choräle der Fall ist.

Innerhalb der frühen Handschriften von F stößt dieser Datierungsversuch auf Schwierigkeiten, da über einen Zeitraum von etwa zwei Jahren die Veränderungen im Notenschriftbild nur schwer erkennbare Details betreffen. Hingegen kann der Gesamteindruck des Schriftbildes einige, wenn auch nur unsichere Anhaltspunkte vermitteln.

Zu den anderweitig nicht sicher datierbaren frühen Handschriften von F gehören:

BWV 201, *St 33a*, daraus: *Continuo*

BWV 120 a, *St 43*, daraus: *Continuo* zum Teil

Johann Bernhard Bach, Overtüre G-Dur, *St 319*, daraus: *Continuo*

Johann Bernhard Bach, Overtüre D-Dur, *St 318*, daraus: *Haute contre*

Johann Friedrich Fasch, Kantate „Gehet zu seinen Thoren ein“, Partitur III. 2. 55.

Hier dürften die beiden erstgenannten Quellen den anderen zeitlich vorausgegangen sein. Die noch sehr unausgereifte, ungelenke Handschrift weist einige Unsicherheiten und Schreibfehler auf (außerdem finden sich Rasuren und Korrekturen, zum Teil von Bachs Hand) und läßt auf einen im Notenschreiben wenig versierten Kopisten schließen. Ruhiger und im Schriftbild schon ausgeglichener wirken dagegen die beiden ebenfalls von F kopierten Stimmen zu den Overtüren Johann Bernhard Bachs, und ebenso dürfte die Partiturabschrift zu Faschs Neujahrskantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ einer im Notenschreiben bereits geübteren Hand entstammen. Alles das deutet auf einen – leider nicht exakt bestimmbaren – Zeitabstand zwischen den Quellen zu BWV 120a und BWV 201 sowie den Quellen zu Johann Bernhard Bachs Overtüren und der Fasch-Kantate.

In zeitliche Nähe zur Continuostimme der Kantate BWV 112 (8. 4. 1731) wäre mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit die Partiturabschrift zur Kantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ von Fasch zu datieren. Dafür sprächen eine Reihe von Übereinstimmungen in der Textschrift sowie die durchweg betont rund angesetzten Fähnchen der Achtelnoten. Erwähnenswert erscheint eine vielleicht nicht ursprünglich zur Partitur gehörende, sondern später dazugeschlagene Titelseite, die von Johann Andreas Kuhnau (Bachs Hauptkopist in den ersten Leipziger Jahren) geschrieben wurde. Als Aufführungsdatum ist der 1. Januar 1731 am wahrscheinlichsten, jedoch wäre (im Hinblick auf die erwähnten Datierungsprobleme früher Handschriften von F) auch eine Aufführung am Neujahrstag 1730 mit in Betracht zu ziehen.

Die von Kuhnau geschriebene Titelseite könnte zu einem von ihm kopierten Stimmensatz gehört haben.⁴¹ Diese Titelseite sowie weitere Quellen, die erst in jüngster Zeit als Handschriften Kuhnaus identifiziert wurden, belegen, daß er (nach Beendigung seiner offenbar vertragsgebundenen Kopistentätigkeit für Bach) weiterhin als Notenschreiber in Leipzig gewirkt haben muß.⁴² Unklar bleibt allerdings, ob er in Bedarfsfällen gelegentlich für Bach kopierte, wie das beispielsweise die Originalstimmen zur Motette BWV 225 (geschrieben etwa 1726/27) belegen, oder ob dieser Schreibauftrag lediglich eine einmalige Ausnahme darstellt. Im letzteren Fall läge die Vermutung nahe, daß

⁴¹ Dessen Verbleib konnte noch nicht geklärt werden. – Das Wasserzeichen der von Kuhnau geschriebenen Titelseite trägt die Buchstabenreihe BISTRITZ und ist außerdem in zwei noch zu besprechenden Quellen (BWV 196, SPK *Am. B. 103* und Fasch, Kantate „Gottes und Marien Kind“, MB Leipzig, III. 2. 57) nachzuweisen.

⁴² Zur Frage eines möglichen Kontraktes zwischen Johann Andreas Kuhnau und J. S. Bach vgl. Dürr Chr. S. 147, sowie H.-J. Schulze im BJ 1979, S. 60.

Kuhnau nach dem Ende seiner kontinuierlichen Arbeit für Bach (31. 12. 1725) im Dienst des Musikdirektors der Leipziger Neuen Kirche Georg Balthasar Schott (1686–1736) bzw. seines 1729 berufenen Nachfolgers Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761) als Kopist tätig war. Dann wären die Aufführungsmaterialien, die er seit 1726 schrieb, vorwiegend mit Aufführungen in der Leipziger Neuen Kirche in Verbindung zu bringen. Daß Kuhnau sich noch um 1730 in Leipzig aufhielt, bezeugt u. a. der von ihm ausgefertigte Stimmensatz zu einem anonymen Magnificat, das sich unter der Signatur *Mus. ms. anon. 1534* in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befindet. Die zusammen mit dem Stimmensatz überlieferte Partitur – sie stammt von der Hand eines noch nicht identifizierten Komponisten – trägt die Jahreszahl 1730. Das Papier des von Kuhnau geschriebenen Stimmensatzes enthält das Wasserzeichen „WELENAV“ im geschwungenen Schriftband und als Gegenzeichen den Buchstaben „S“. Dieses Wasserzeichen ist noch in weiteren, um oder nach 1730 datierbaren Quellen vertreten. Es handelt sich um folgende Handschriften:

Komponist, Werk	Bibliothek, Signatur	Kopist
Anonymus Magnificat G-Dur	BB <i>Mus. ms. anon. 1537</i>	Johann Andreas Kuhnau (1703–?)
Anonymus Magnificat D-Dur	BB <i>Mus. ms. anon. 1535</i>	Johann Andreas Kuhnau und Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761)
Georg Friedrich Kauffmann (1679–1735) Kantate „Die Liebe Gottes ist ausgegossen“	MB Leipzig, III. 2. 103	Johann Andreas Kuhnau
Antonio Vivaldi (1678–1741) Konzert für Violine und Streichorchester B-Dur	BB <i>Ms. Thulemeier 232</i>	Christoph Nichelmann (1717–1762)
Georg Philipp Telemann (1681–1767) Passionsoratorium „Seliges Erwägen“	StUB Göttingen, Stimmen Oboe I, II	Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner (1707–1760)
Georg Philipp Telemann Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn“	SPK <i>Mus. ms. 21745/25</i>	Johann Andreas Kuhnau
Johann Sebastian Bach Kantate BWV 36, Frühform	SPK <i>Am. B. 106</i>	Christoph Nichelmann
Johann Sebastian Bach Kantate BWV 97	<i>St 64</i> , daraus: Violino I, II, Viola	Friedrich Christian Samuel Mohrheim (1719–1780) J. S. Bach
Johann Sebastian Bach Sanctus D-Dur BWV 238	Breitkopf & Härtel Wiesbaden, <i>Mus. ms. II</i>	Anonymus VF

Wahrscheinlich handelt es sich hierbei überwiegend nicht um Quellen aus dem Bachschen Amtsbereich. Die Vermutung liegt nahe, daß einige der genannten Handschriften mit Aufführungen der Leipziger Neuen Kirche in Verbindung zu bringen sind. Eine klare Repertoirescheidung zwischen beiden Amtsbereichen, so notwendig und aufschlußreich sie auch wäre, kann insofern anhand von Schreibern und verwendeten Papiersorten nicht in jedem Fall vollzogen werden.

Wenden wir uns noch einmal der Abschrift von Faschs Neujahrskantate „Gehet zu seinen Thoren ein“ zu. Besonderes Augenmerk verdient in dieser Quelle der Schlußchoral „Dein ist allein die Ehre“ (3. Strophe des Chorals „Jesu, nun sei gepreiset“ von Johannes Herman). Vokal- und Continuo-part notiert F vollständig, vom Trompetensatz (Tromba I-III, Pauken) jedoch nur die Schlüsselung; der dazugehörige Notentext ist von fremder Hand nachgetragen und läßt vermuten, daß der Schreiber bzw. Bearbeiter des Trompetensatzes die auffallend ähnlich klingenden Trompetenchoreinwürfe des Schlußchorals von Bachs Neujahrskantate BWV 171 (1729) noch gut im Ohr hatte und sich von dieser Vorlage nicht ganz zu lösen vermochte. Aus der von F vorgenommenen Schlüsselung, Platzeinteilung und Taktzählung geht eindeutig hervor, daß das Hinzufügen bzw. Hinzukomponieren des Trompetenchors nicht zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt sein kann.

Johann Bernhard Bach (1676–1749)

Ouvertüre G-Dur *St 319*, daraus: *Basse chiffrée*

Ouvertüre D-Dur *St 318*, daraus: *Haute contre*:

Der Gesamteindruck beider Stimmen läßt vermuten, daß diese vor der Continuo-Stimme zu BWV 112 (8. 4. 1731), aber nach den Stimmen zu BWV 174 (6. 6. 1729), BWV 120a und BWV 201 geschrieben wurden. Die daraus resultierende Datierung beider Ouvertüren auf 1730 läßt sich anhand weiterer, an *St 318* und *St 319* mitbeteiligter Schreiber stützen.⁴³

Kantate BWV 201 „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ *St 33a*, daraus: *Continuo*

Kantate BWV 120a „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ *St 43*, daraus: *Continuo* zum Teil:

In beiden Fällen handelt es sich um frühe Handschriften von F, die hinsichtlich ihres Entwicklungsstandes in der Nähe der Violino-concertato-Stimmen zu BWV 174 (6. 6. 1729) anzusiedeln sind. Dabei dürfte die Trauungskantate BWV 120a dem Drama per Musica BWV 201 zeitlich vorausgegangen sein. Eine Datierung beider Quellen auf 1729 kann zudem durch die Schriftzüge von Johann Ludwig Krebs gestützt werden.⁴⁴

Kantate BWV 196 „Der Herr denkt an uns“, SPK *Am. B. 103*, Partitur: Diese Partiturabschrift verweist insgesamt gesehen auf einen im Notenschrei-

⁴³ Es handelt sich um die von Dürr benannten anonymen Kopisten Va, Ve und Vf.

⁴⁴ Zur Entwicklung seiner Notenschriftzüge s. Dürr Chr, S. 53f.

ben bereits versierten Kopisten. Im Hinblick auf die veränderte Schreibweise der Viertelpausen als dickstrichige V-Formen mit flach angesetztem Rundbogen (Abbildung II,2) scheidet diese Quelle als eine frühe Handschrift Dietels aus. Die Frühform des Baßschlüssels sowie die grundsätzlich noch rechts vom Notenkopf abwärts gehaltenen Noten sprechen jedoch auch gegen eine späte Handschrift des Kopisten. Mit einiger Sicherheit läßt sich die Partiturabschrift in zeitlicher Nähe zur Continuo-Stimme der Ratswechsellkantate BWV 29 (27. 8. 1731) ansiedeln und ist angesichts ihres noch ausgereifteren Schriftbildes wahrscheinlich später als diese anzusetzen, so daß eine Datierung auf etwa Ende 1731 bis Anfang 1732 anzunehmen ist. Aus welchem Anlaß F um 1731/32 diese mutmaßlich aus Bachs Mühlhäuser Amtszeit stammende Trauungskantate abschrieb, bleibt ungewiß. Vielleicht könnte das sonst in Bachs Originalhandschriften nicht nachweisbare Wasserzeichen einen Anhaltspunkt dafür geben, daß diese Abschrift nicht im Auftrage Bachs, sondern vielleicht für eine Aufführung außerhalb von dessen Wirkungsbereich angefertigt wurde.⁴⁵

Ähnliche Überlegungen ließen sich auch über die folgende Quelle mit demselben Wasserzeichen anstellen:

Johann Friedrich Fasch, Kantate „Gottes und Marien Kind“, MB Leipzig, III. 2. 57:

In dieser Partiturabschrift lassen sich bereits Übergangstendenzen zu dem eingangs beschriebenen späten Handschriftenstadium Dietels erkennen. Abwärts gerichtete Häuse der Viertel-, Achtel-, und Sechzehntelnoten werden nicht mehr rechts, sondern in der Mitte bis links am Notenkopf angesetzt. Auch der Baßschlüssel erscheint in einer Übergangsform zu der im Aufführungsmaterial von BWV 215 (5. 10. 1734) eingeführten Spätform. Der von F eingetragene Bestimmungsvermerk „*Die Festo Mariae annuntiationis*“ gestattet es, eine Aufführung der Kantate am 25. März 1732 anzunehmen, da das gleiche Datum des darauffolgenden Jahres wegen der Landestrauer nicht in Frage kommt.⁴⁶

Bemerkenswert ist in dieser Partiturabschrift die Notation des Generalbasses in den Secco-Rezitativen. Sie erfolgt grundsätzlich in kurzen Notenwerten (Viertel mit Pausen), wogegen in der zuvor untersuchten Kantate Faschs „Gehet zu seinen Thoren ein“ noch die ältere lange Notationsweise (ganze und halbe Noten) vorkommt. Somit dokumentiert der zeitliche Abstand zwischen beiden Kantaten auch einen sich etwa nach 1730 vollziehenden Orthographiewechsel hinsichtlich der Notation des Generalbasses in den Secco-Rezitativen.⁴⁷

Innerhalb des eingangs bereits charakterisierten späten Schriftstadiums von F sind kaum noch Veränderungen festzustellen. In die Nähe der sicher datierbaren Originalstimmensätze zu BWV 215 und BWV 248^{IV + VI} lassen sich fol-

⁴⁵ Es handelt sich um das Wasserzeichen: a) Buchstabe „M“ b) BISTRITZ. Für die Ermittlung danke ich Herrn Dr. Karl Heller, Rostock. Die Deutung, daß Dietel eine stilistisch bereits „veralterte“ Komposition möglicherweise zum Studium abschrieb, ist für abwegig zu halten.

⁴⁶ Vgl. Fußnote 14.

⁴⁷ Vgl. BJ 1977, S. 108 unten (A. Glöckner).

gende Handschriften datieren, wobei Differenzierungen anhand der Textschrift in einigen Fällen noch möglich sein sollten:

Um 1734:

Kantate BWV 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, *St* 97, daraus: *Organo*⁴⁸ (vielleicht 1735)

Sanctus B-Dur BWV Anh. 28, Stimmen Brüssel II. 3893, daraus: *Continuo*, *Organo* (vielleicht schon vor 1734?)

Nicola Antonio Porpora (1686–1768)

Kantaten „Dal primo foco in cui penai“ MB Leipzig III. 5. 24

„Sopra un colle finita“ MB Leipzig III. 5. 24

„Ecco, ecco l'infuasto lido“ MB Leipzig III. 5. 25

Daß es sich bei den drei letztgenannten italienischen Kantaten um Handschriften aus dem Nachlaß Carl Gotthelf Gerlachs handelt, bezeugt zweifelsfrei der Überlieferungsbefund. Sie befinden sich in zwei von der Firma Breitkopf signierten Handschriftenmappen zusammen mit drei weiteren Kantaten Porporas, die von Gerlach (jedoch ohne Dietels Mithilfe) kopiert wurden. Im Supplement zu Breitkopfs thematischem Verzeichnis werden sie Neujahr 1765 sämtlich aufgeführt.⁴⁹ Da Gerlach 1761 ledig und offenbar ohne Leipziger Erben starb, werden viele seiner Handschriften unmittelbar in den Besitz des Leipziger Verlegers Breitkopf gelangt sein.⁵⁰

Johann Friedrich Fasch, Kantate „Welt und Teufel, tobt ihr noch?“, MB Leipzig III. 2. 56:

Die unmittelbare Nähe dieser Partiturabschrift zu den Originalstimmen von BWV 215 sowie der von F eingetragene Bestimmungsvermerk „*Festo Refor-*mat.“ ergeben eine Datierung auf den 31. Oktober 1734.⁵¹

⁴⁸ Das Wasserzeichen dieser Handschrift (Doppeladler) ist auch in den Originalstimmen zu BWV 215 nachweisbar und könnte mit einiger Vorsicht als Datierungsstütze für 1734/1735 herangezogen werden.

⁴⁹ Eine Abschrift der Kantate „Se Amor con un contentoti“ von Alessandro Scarlatti (1660–1725) befindet sich in der Musikbibliothek Leipzig (Sammlung Becker, III. 5. 27) und stammt ebenfalls von der Hand C. G. Gerlachs. Wie die vorgenannten Kantatenabschriften zu Porpora dürfte auch sie um 1734 entstanden sein. Neben einer Reihe von formalen und strukturellen Gemeinsamkeiten weisen die mehrfach erwähnten Solokantaten Porporas und Scarlattis einzig und allein das Cembalo als Begleitinstrument auf; eine Besonderheit, die nur für eine, in ihrer Echtheit allerdings angezweifelte Bachsche Kantatenschöpfung „Amore traditore“ (BWV 203) zutrifft. Ob diese Komposition mit den Abschriften und Aufführungen jener Solokantaten um 1734 vielleicht in einen engeren Zusammenhang zu bringen ist, bedarf noch genauerer Untersuchungen.

⁵⁰ Vgl. BJ 1978, S. 36.

⁵¹ Das Wasserzeichen dieser Partiturabschrift – a) HR, einstrichig, auf Steg b) Posthorn an Schnur – ist außerdem in dem bei P 139 (BWV 215) befindlichen Textbogen nachweisbar und bietet einen weiteren Anhaltspunkt für eine Datierung auf 1734.

Sanctus D-Dur BWV 238, Stimmen Brüssel II. 3892, daraus: alle Stimmen außer Organo:

Übereinstimmungen der Textschrift mit derjenigen in den Originalstimmen von BWV 248^{IV + VI} sowie alle Merkmale einer späten Notenschrift Dietels deuten auf eine Datierung um 1735 oder etwas später.

Sammlung vierstimmiger Choräle, MB Leipzig *Ms R 18*:

Das Quellenabhängigkeitsverhältnis besonders zu den aus BWV 248 entlehnten Choralsätzen sowie der handschriftliche Befund, der alle Charakterzüge einer Spätschrift offenbart, gestattet eine Datierung dieser Choralpartitur auf 1735.

Zusammenfassung

Die Resultate der vorangegangenen Handschriftenanalysen ergeben einerseits Neuerkenntnisse zu Bachs Aufführungen eigener und fremder Kirchenkompositionen im Zeitraum von 1729 bis 1735 und andererseits Aufführungsdaten für eigene und fremde Werke, die offenbar zum Repertoirebestand des Leipziger Collegium musicum nach 1729 gehörten. Im Zusammenhang mit Bachs Übernahme der Leitung kann es nicht verwundern, wenn sich (etwa mit der Jahreswende 1729/30) in seiner „Werkstatt“ eine rege Aktivität bei der Herstellung von „außergottesdienstlichen Musikalien“ beobachten läßt. In „Familienarbeit“, unterstützt von nahestehenden Schülern und Kopisten, wird ein beachtlicher Vorrat an Aufführungsstimmen für das Collegium musicum erstellt. Daß sich darunter auch Werke von Händel, Conti, Locatelli, Vivaldi, Steffani, Porpora, Albinoni und Johann Bernhard Bach befinden, dokumentiert recht anschaulich jene Wertschätzung, die Bach nach Aussagen seines zweitältesten Sohnes Carl Philipp Emanuel dem Schaffen einiger seiner Zeitgenossen entgegenbrachte.⁵²

Mit Nachdruck ist in diesem Zusammenhang nach der Entstehungszeit einiger, bislang nach Köthen datierter Instrumentalwerke zu fragen. Dies gilt für die Violinkonzerte BWV 1041 und BWV 1043 sowie für die Sonate BWV 1033, deren originales Quellenmaterial zweifelsfrei Leipziger Provenienz ist. Nicht zuletzt könnten die zwischen Bachs und Gerlachs Amtsbereich aufgezeigten Querverbindungen darauf hindeuten, daß die Leipziger Musikszene durch ein offenbar flexibles Miteinander bei der Realisierung von kirchlichen und weltlichen Aufführungen bestimmt wurde.

⁵² Es ist zu hoffen, daß diese Namensliste sich durch neue Quellenfunde noch erweitern läßt.

Chronologie der Handschriften Carl Philipp Emanuel Bachs von 1729 bis 1734

Werk	Partitur/Stimmen	Bemerkungen	Wasserzeichen ⁵³	Datierung
BWV 174	<i>St 57</i> , daraus: <i>Violino I, II</i> , <i>Viola</i>	nur Verso-Seiten Hs. CPEB, Recto-Seiten Hs. JSB	MA mittlere Form	6. 6. 1729
BWV 201	<i>St 33a</i> , daraus: <i>Soprano (Momus)</i>	nur Rezitativ-Nachtrag auf S. 2 Hs. CPEB, sonst Hs. J. L. Krebs	MA mittlere Form	1729
BWV 226	<i>St 121</i> , daraus: <i>Hautbois I, II</i> , <i>Taille, Bassono</i> , <i>Violon e Conti- nuo</i>	von <i>Violon e Continuo</i> nur Verso-Seite CPEB, Recto-Seite Hs. JSB	MA mittlere Form	20. 10. 1729
BWV 246	<i>P 1017</i> , davon: Umschlagblatt und S. 24–59	Kopftitel und S. 3–23 Hs. JSB	1. a) I P D, in Schrifttafel b) Doppeladler 2. a) Posthorn an Band b) G V, doppel- strichig 3. a) G G, doppel- strichig b) gekreuzte Schwerter ge- krönt 4. gekreuzte Schwerter	7. 4. 1730
J. B. Bach, Ouvvertüre g-Moll	<i>St 320</i> , daraus: <i>Basso (bezi- fert)</i>	Bezifferung Hs. JSB	MA mittlere Form	1730

⁵³ Zit. nach: W. Weiß *Papier und Wasserzeichen der Notenbandschriften von Johann Sebastian Bach* (hs. Katalog im Bach-Archiv Leipzig). Für weitere Mitteilungen über Wasserzeichen danke ich Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Dr. Karl Heller, Rostock, Dr. Yoshitake Kobayashi, Göttingen, und Dr. Wisso Weiß, Erfurt.

BWV 1041	St 145, daraus: <i>Continuo</i>	nur S. 2-4 Hs. CPEB, S. 1 Hs. JSB	MA mittlere Form	1730
BWV 79	St 35, daraus: <i>Hautbois I,</i> <i>Traversiere II</i>	möglicherweise nur teilweise Hs. CPEB, Korrektur <i>Hautbois I</i> in „ <i>Traversiere I</i> “ eben- falls Hs. CPEB	MA mittlere Form	31. 10. 1730
BWV 16	St 44, daraus: <i>Violetta</i>	Kopftitel und Schlüs- selvorzeichnung Hs. JSB	MA mittlere Form	1. 1. 1731
BWV 1043	St 148, daraus: <i>Continuo</i>	nur Stimmeneinrichtung und Baßschlüsselvor- zeichnung sowie mehre- re Eintragungen von CPEB, sonst singulärer Kopist	MA mittlere Form	1730/31
BWV 1068	St 153, daraus: <i>Violino II</i>		MA mittlere Form	Anfang 1731
G. F. Händel, Kantate „Armida ab- bandonata“	Stimmen Darmstadt <i>Mus. ms. 986,</i> daraus: <i>Vio-</i> <i>lino II</i> zum Teil	sonst Hs. JSB und sin- gulärer Kopist	MA mittlere Form	1731
BWV 29	St 106, daraus: <i>Organo</i>	nur S. 2-4 Hs. CPEB, S. 1, 4-9 Hs. JSB	MA mittlere Form	27. 8. 1731
BWV 70	St 95, daraus: <i>Violoncello</i> <i>obligato</i>		MA mittlere Form	18. 11. 1731
BWV 1033	St 460		MA mittlere Form	1731
BWV 91	St 392, daraus: <i>Continuo</i>	Zeile 1 und 2 von S. 1 Hs. JSB	MA große Form	25. 12. 1731 oder 25. 12. 1732(?)
Klavier- büchlein der A. M. Bach	P 225, daraus: BWV Anh. 122-125	Eintragungen von CPEB in die 1725 be- gonnene Sammelhand- schrift	für Datierung ohne Belang	Ende 1731/ Anfang 1732

BWV 848/1	<i>Go. S. 3</i>		MA große Form	1732
BWV 224 (Fragment)	<i>P 491</i> , davon: <i>Canto</i>	Abbrechen der Niederschrift nach 71 Takten	großes heraldisches Wappen von Schönburg	Jubilate(?) 1732
BWV 232	Stimmen Dresden <i>Mus. 2405-D-21</i> , daraus: <i>Soprano I, II</i>	<i>Soprano I</i> ab S. 9 Hs. JSB, <i>Soprano II</i> ab S. 7 Hs. JSB	a) gekrönter Lilienschild b) ICV, doppelstrichig, jeweils auf Steg	1733
BWV 213	<i>St 65</i> , daraus: <i>Viola certata I, II</i>	Kopftitel und Transpositionsanweisung auf <i>Viola certata I</i> : Hs. JSB	MA große Form	5. 9. 1733
BWV 1052a	<i>St 350</i>	zwei Quellenschichten: 1. <i>Violino I, II</i> , <i>Viola, Basso</i> 2. <i>Cembalo certato</i>	1. a) aufrechter gekrönter Löwe, auf Steg b) leer 2. a) gekröntes Wappen mit Herzschild, auf Steg b) leer	um 1734 (nach 1734)
BWV 211	Stimmen Wien <i>SA. 67 B. 32</i> , daraus: <i>Cembalo</i>	S. 1–5 Hs. CPEB S. 6–8 Hs. JSB	MA große Form	Mitte 1734
BWV 598	<i>P 491</i>		großes heraldisches Wappen von Schönburg	1734 ?

Chronologie der Handschriften Johann Ludwig Dietels (Hauptkopist F) von 1729 bis 1735

Werk	Partitur/Stimmen	Bemerkungen	Wasserzeichen ⁵⁴	Datierung
BWV 174	Stimmen in Privatbesitz, <i>Violino concertato II, III</i>	nur zum Teil Hs. F, sonst Hauptkopist D und JSB	MA mittlere Form	6. 6. 1729
BWV 120a	<i>St 43</i> , daraus: <i>Continuo S. 5–6</i>	S. 1–5 Hs. J. L. Krebs, Bezifferung JSB	MA mittlere Form	1729

⁵⁴ Vgl. Fußnote 53.

BWV 201	<i>St 33a,</i> daraus: <i>Continuo</i>	zahlreiche Korrek- turen von JSB	MA mittlere Form	1729
J. B. Bach, Ouverture G-Dur	<i>St 319,</i> daraus: <i>Basse chiffree</i>		MA mittlere Form	1730
J. B. Bach, Ouverture D-Dur	<i>St 318,</i> daraus: <i>Haute contre</i>		MA mittlere Form	1730
J. F. Fasch, Kantate „Gehet zu seinen Tho- ren ein“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 2. 55</i>	Trompetensatz des Schlußchorals von anderer Hand	1. a) WELENA[V] b) „S“, auf Steg 2. a) „M“ b) „BISTRITZ“	1. 1. 1731 (oder be- reits 1. 1. 1730?)
BWV 112	Stimmen Thomas- schule Leipzig, daraus: <i>Continuo</i> (beziffert)		MA mittlere Form	8. 4. 1731
BWV 29	<i>St 106,</i> daraus: <i>Continuo</i>		MA mittlere Form	27. 8. 1731
BWV 196	Partitur, SPK <i>Am. B. 103</i>		a) „M“ b) „BISTRITZ“	Ende 1731/ Anfang 1732
J. F. Fasch, Kantate „Gottes und Marien Kind“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 2. 57</i>		a) „M“ b) „BISTRITZ“	25. 3. 1732
BWV 213	<i>St 65,</i> daraus: <i>Violino II, S. 1,</i> Zeile 9-14		MA große Form	5. 9. 1733
BWV 214	<i>St 91,</i> daraus: <i>Viola</i>		MA große Form	8. 12. 1733
BWV Anh. 28	Stimmen Brüssel Bibliothèque Royale <i>II. 3893,</i> daraus: <i>Organo</i>		Wappen von Zed- witz	um 1734

N. A. Porpora,
Kantaten

1. „Dal primo foco in cui penai“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 5. 24</i>	Textschrift C. G. Gerlach	a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	um 1734
2. „Sopra un colle finita“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 5. 24</i>	Textschrift C. G. Gerlach	a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	um 1734
3. „Ecco, ecco l' infausto lido“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 5. 25</i>	Textschrift C. G. Gerlach	a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	um 1734
BWV 100	<i>St 97</i> , daraus: <i>Organo</i> (beziffert)		Doppeladler	um 1734 1735?
BWV 215	<i>St 77</i> 3. Hauptschreiber		Doppeladler	5. 10. 1734
J. F. Fasch, Kantate „Welt und Teufel, tobt ihr noch?“	Partitur, MB Leipzig <i>III. 2. 56</i>	ein zweiter Schlußchoral von fremder Hand hinzugefügt	1. a) HR, einstrichig, auf Steg b) Posthorn an Schnur 2. a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	31. 10. 1734
BWV 248 ^{IV}	<i>St 112</i> Hauptschreiber		MA große Form	1. 1. 1735
BWV 248 ^{VI}	<i>St 112</i> Hauptschreiber		MA große Form	6. 1. 1735
Sammlung vierstimmiger Choräle	Partitur, MB Leipzig <i>Ms. R 18</i>		1. Barock-Ornament 2. a) HR, einstrichig, auf Steg b) Doppeladler mit kleinem Herzschild	1735

BWV 238	Stimmen Brüssel Bibliothèque Royale II. 3892, daraus: alle Stim- men außer Organo	a) kleines Schönburger Wappen b) WCB	um oder nach 1735
---------	---	---	-------------------------

Nachbemerkung

Im Zusammenhang mit Ermittlungen zum Repertoire der Leipziger Neukirchenmusik zwischen 1729 und 1761 konnte die Provenienz einiger Aufführungsmaterialien weiter geklärt werden. So gehören die vielfach erwähnten drei Fasch-Kantaten offenbar nicht in Bachs, sondern in Carl Gotthelf Gerlachs Aufführungsrepertoire. Dies gilt – mit Ausnahme der Stimmen zu Bachs Kantate 97 (*St 64*) und wohl auch des Aufführungsmaterials zu Vivaldis Violinkonzert B-Dur (*Ms. Thulemeier 232*) – auch für die anderen auf S. 65 aufgeführten Quellen. Sie befanden sich im Besitz Gerlachs und wurden nach dessen Tode vom Verlag Breitkopf erworben, der sie in seinen Katalogen von 1761, 1764, 1769 und 1836 annoncierte.

Daß Johann Andreas Kuhnau nach Beendigung seiner offenbar vertragsgebundenen Kopistentätigkeit für Bach als Schreiber Gerlachs arbeitete, wie auf S. 65 vermutet wurde, konnte anhand neu entdeckter Quellen eindeutig belegt werden. Einzelheiten müssen einer in Vorbereitung befindlichen Spezialstudie vorbehalten bleiben.