

# Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692). Zwei bislang unbeachtete Sonaten in einem Gothaer Partiturbuch

Von Ulrich Konrad (Freiburg)

## I

Die Genealogie des seit dem 16. Jahrhundert auf thüringisch-sächsischem Gebiete tätigen Musikergeschlechts der Bache ist nicht zuletzt dank einem ausgeprägten Traditionsbewußtsein von deren Mitgliedern in beinahe allen Zweigen bekannt. Schon im Jahre 1735 hatte Johann Sebastian Bach jenen „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“<sup>1</sup> betitelten Familienstammbaum aufgezeichnet, von dessen Angaben bereits Johann Nikolaus Forkel, der erste Biograph des Thomaskantors, vermittelt durch Carl Philipp Emanuel Bach, zehrte,<sup>2</sup> und der auch heute noch zu Recht als „das zuverlässigste Dokument zur Familiengeschichte, vor allem im Blick auf die ersten Generationen“<sup>3</sup> gilt. Auch wenn die Forschung aufgrund nur lückenhaft überlieferter archivalischer Quellen weit davon entfernt ist, namentlich die Frühgeschichte des Geschlechts genau dokumentieren zu können, so liegen doch die wichtigsten Grunddaten fest.<sup>4</sup>

Diese Aussage ist im gleichen Maße für die Bezeugung der musikalischen Tätigkeit der Bache nicht zu machen. Im Gegenteil: Von den ersten beiden Generationen der Musikerdynastie existieren keine Musikalien; die aus der Generation der Enkel des Stammvaters Veit Bach herrührende Überlieferung ist kärglich. So kennen wir von Johann Bach (1604–1673), dem Begründer der Erfurter Linie, nur die Aria „Weint nicht um meinen Tod“,<sup>5</sup> von seinem Bruder Christoph (1613–1661) lediglich einen musikbezogenen Eintrag in das Stammbuch des Saalfelder Kantors Georg Friedrich Reimann,<sup>6</sup> und vom jüngsten Vertreter dieser Generation, Heinrich Bach, nach derzeitigem Wissensstand ein Vokalkonzert „Ich danke dir, Gott“ und zwei Choralbearbeitun-

---

<sup>1</sup> Dok I, Nr. 184.

<sup>2</sup> Ebd., Kommentar S. 263; Forkel, passim; zur Genealogie vgl. dort das erste Kapitel.

<sup>3</sup> C. Wolff, W. Emery, E. E. Helm, E. Warburton, E. S. Derr, *Die Bach-Familie*, Stuttgart/Weimar 1993 (The New Grove – Die großen Komponisten), S. 28.

<sup>4</sup> K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen*, München 1958, 2., verb. Ausg. ebd. 1977; P. M. Young, *Die Bachs 1500 – 1850*, Leipzig 1978; jüngste Zusammenfassung bei Wolff u. a. (Fußnote 3), passim.

<sup>5</sup> *Alt-Bachisches Archiv*, hrsg. von M. Schneider, EdM 1, 1935, S. 3–8. Zu Johann Bach vgl. neben den in Fußnote 4 genannten Arbeiten S. Orth, *Neues über den Stammvater der „Erfurter Bache“*, *Johann Bach*, Mf 9, 1956, S. 447–450; ders., *Johann Bach, der Stammvater der Erfurter Bache*, BJ 1973, S. 79–87.

<sup>6</sup> W. Wolffheim, *Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach, dem Großvater Johann Sebastians*, BJ 1928, S. 175.

gen.<sup>7</sup> Die Situation ist paradox. Einerseits überschauen wir die Viten beispielsweise der letztgenannten drei Söhne des Hans Bach (um 1550–1626) recht genau, andererseits stehen sie als Musiker nur höchst undeutlich vor uns. Die Bach-Familie wird eigentlich erst mit ihren im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts wirkenden Vertretern als Geschlecht schöpferischer Musiker mit nennenswerter Werküberlieferung greifbar. Hierzu hat das aus dem Nachlaß Johann Sebastian Bachs überkommene sogenannte „Alt-Bachische Archiv“ mit seiner Sammlung von Kompositionen Georg Christoph, Heinrich, Johann, Johann Christoph und Johann Michael Bachs entscheidend beigetragen.<sup>8</sup> Dennoch bleibt es eine unumstößliche Tatsache, daß zwischen dem Überlieferten und dem einstmals Vorhandenen eine weite Spanne besteht.

In besonderem Maße gilt diese Feststellung für den Bestand an Instrumentalmusik. Sieht man von den erwähnten Orgelchorälen Heinrich Bachs ab, so halten wir Zeugnisse textloser Musik erst von dessen Söhnen Johann Christoph (1642–1703) und Johann Michael (1648–1694) an in Händen.<sup>9</sup> Allerdings dominiert rein quantitativ die Überlieferung vokaler Kompositionen diejenige instrumentaler, ein Verhältnis, das sich, blickt man in die Zukunft, wohl erst im Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs umkehrt. Außerdem ist das ganze 17. Jahrhundert hindurch das Repertoire an instrumentalen Kompositionen von Bachschen Musikern weitgehend auf Orgelwerke beschränkt, während die Genres der klein- und großbesetzten Ensemblesmusik gänzlich fehlen.

Angesichts dieser Sachlage vermag jeder Quellenfund, der das Corpus „altbachischer“ Instrumentalwerke, besonders dasjenige für größere Spielgruppen erweitert, die Aufmerksamkeit zu wecken. Im folgenden wird von zwei Sonaten für fünf Streicher und Generalbaß zu berichten sein, die in einem bislang von der Forschung unbeachteten, umfangreichen Partiturbuch aus dem Jahre 1662 enthalten sind und die vom Schreiber der Sammlung Heinrich Bach zugewiesen werden. Der eigentlichen Beschreibung dieser Stücke seien einige Ausführungen zur Quelle selbst und, in breiterem Umfange, zur Biographie des Komponisten vorangestellt.

## II

Die Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel bewahrt unter der Signatur *Cod. Guelf. 34.7. Aug. 2°* einen 275 Seiten starken Band im Hochformat von etwa

<sup>7</sup> *Alt-Bachisches Archiv*, EdM 2, 1935, S. 3–21. – Die beiden Choralbearbeitungen über „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ und „Da Jesus an dem Kreuze stund“ in *Orgelwerke der Familie Bach*, hrsg. von D. Hellmann, Leipzig 1967, neue Ausgabe ebd. 1985, S. 1–6; zur Biographie und zum Literaturstand s. unten S. 100 ff.

<sup>8</sup> Die wohl von Johann Ambrosius Bach (1645–1695) begonnene und von seinem Sohn Johann Sebastian fortgeführte Sammlung von Kompositionen älterer Familienmitglieder ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen; zur Ausgabe s. Fußnote 5.

<sup>9</sup> Von Johann Christoph Bach sind drei Variationszyklen für Tasteninstrument sowie eine Reihe von Orgelwerken, hauptsächlich Choräle, greifbar, von Johann Michael eine größere Anzahl an Orgelchorälen; vgl. die Werkverzeichnisse Wolff u. a. (Fußnote 3), S. 44, 50 f.

30 × 24 cm auf.<sup>10</sup> Das gut erhaltene Buch ist schlicht in einen etwas beriebenen, mit Marmorpapier bezogenen Karton gebunden. Es weist keine Besitzereinträge oder sonstige Benutzerspuren auf; lediglich auf dem Innenspiegel hat der Wolfenbütteler Musikdirektor Ferdinand Saffe wohl in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts den Hinweis eingetragen: „p. 186–88 zwei Sonaten von *Heinrich Bach* ( – ), dem des Geschlechts, Enkel von Veit Bach“. Folio 1 recto ist kalligraphisch als Titelseite gestaltet und mit roter Tinte geschrieben. Sie lautet (leicht gekürzt):

PARTITUR Buch.  
Voll  
Sonaten, Canzonen, Ariën, Allemand: Cour:  
Sarab: Chiquen. etc.  
Mitt.  
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Instrumenten.  
Der heutiges Tages besten und an Fürstl.  
und ander Höffen gebräuchlichsten Manier.  
Und Führnehmster Autorum composition,  
Mitt Fleiß zusammengeschrieben.  
und auff des  
Durchlächtigsten Hochgebohrnen  
Fürsten und Herrn  
Herrn  
AVGVSTI  
Hertzogen zu Braunschweig  
Und Lüneburg,  
Meines Gnädigsten Fürsten und Herrn  
Höchst erfreulichen Geburts = Tag,  
war der 10 Aprilis.  
Dero  
Hertzliebsten Gemahlin  
Der  
Durchlächtigsten Hochgebohrnen Fürstin  
und Frauen. Frauen  
SOPHIEN ELISABETHEN  
[7 Zeilen]  
unterthanigst überreicht von  
Jacobo Ludovico. P. S. Bestaltem Musico  
in Gotha.  
Anno 1662.

Auf folio 1 verso beginnt eine bis zur letzten beschriebenen Seite durchlaufende Paginierung (1 bis 275), die von S. 108 an wegen Doppelzählung fehlerhaft ist.

<sup>10</sup> O. von Heinemann, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Zweite Abtheilung. Die Augusteischen Handschriften. III*, Wolfenbüttel 1898, S. 66f., Nr. 2369; nicht verzeichnet bei E. Vogel, *Die Handschriften nebst den älteren Drucken der Musikabtheilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1890. – Die Handschrift ist, soweit ich sehe, in der Literatur bislang völlig unberücksichtigt geblieben. Die folgenden kursorischen Angaben beschränken sich auf das für unseren Zusammenhang Notwendige und sind das Ergebnis erster Untersuchungen; eine größere Studie zur Quelle und ihrem Repertoire wird folgen.

Die Seiten 1 bis 271 sind mit je vierzehn bis zwanzig Systemen handrastriert; außerdem hat der Schreiber im Vorhinein die Taktstriche für jede Seite mit roter Tinte eingetragen und die einzelnen Akkoladen durch ebenfalls rot gezogene, über die ganze Seite gehende Querstriche voneinander getrennt. Auf den Seiten 272 bis 275 ist ein „Register Deren Stücke so in diesem Partitur Buch zu finden“ mit den Rubriken „No./Nomen [= Gattung]/à [= Stimmzahl]/Instrumenta et qualia/Authoros/pag.[ina]“ angefügt. Es läuft von Nummer 1 bis 113, wobei die Ziffer 51 doppelt vergeben worden ist, so daß tatsächlich 114 Werke in der Sammlung enthalten sind (zählt man, wie es der Schreiber getan und gesondert auf S. 275 vermerkt hat, die vorkommenden Einzelsätze, so summiert sich der Bestand auf „214 Stück“). Die Numerierung findet sich im Notenteil des Bandes vor jedem Stück eingetragen, zusammen mit der Gattungsangabe, der Besetzung und, soweit bekannt, dem Verfasser; wie alle sonstigen nicht notenschriftlichen Mitteilungen sind diese Titelzeilen mit roter Tinte geschrieben.

Die Sammlung enthält, wie aus dem Titel ersichtlich, ausschließlich Partituren, die progressiv nach Stimmzahl angeordnet in das Buch Eingang gefunden haben. Der Schreiber hat sich um bestmögliche Ausnutzung des Platzes bemüht, dabei aber den benötigten Taktraum gelegentlich zu knapp bemessen, was partienweise „Ausbuchungen“ (etwa auf den Seiten 10, 23, 144, 184) über die vorgezeichneten Taktstriche hinaus erforderlich machte. Aus diesem Umstand sowie aus einem typischen Fehler, dem gelegentlichen Verzählen bei längeren Pausen und dem in der Folge nötigen Anpassen von Partiturakkoladen, geht hervor, daß der Kompilator seine Partituren aus Einzelstimmen zusammengeschrieben und nicht etwa aus vorhandenen Sparten kopiert hat. Sonst enthält das Buch, auf das Ganze seines beträchtlichen Umfangs gesehen, nur wenige ins Auge fallende Korrekturen: Daß hier eine erhebliche gestalterische Sorgfalt obwaltete, ist offensichtlich. Das Ende eines Werks wird durchweg mit einem charakteristischen Schnörkel hinter allen Systemen der betreffenden Akkolade gekennzeichnet.

Zum Gesamtinhalt der Quelle genügen für unseren Zusammenhang einige zusammenfassende Bemerkungen. Im Überblick stellen sich Gattungsrepertoire und Besetzungsstärken wie folgt dar; ersichtlich wird ein Vorherrschen der Sonate und des zweistimmigen Satzes (mit Generalbaß):

## a) Gattungen:

Sonate	73
Courante	7
Allemande	6
Sarabande	6
Aria	5
Canzone	5
Chaconne	4
Gigue	3
Einzelgenres (z.B. Fuga oder Ruggiero)	5

## b) Stimmzahl:

Einstimmig	13
Zweistimmig	42
Dreistimmig	27
Vierstimmig	13
Fünfstimmig	11
Sechsstimmig	5
Siebenstimmig	2
Achtstimmig	1

Die mit Abstand meisten Beiträge stammen von zwei Autoren, von Antonio Bertali (1603–1669)<sup>11</sup> und Andreas Oswald (genaue Lebensdaten unbekannt). Vom erstgenannten sind achtzehn ein- bis sechsstimmige Stücke, überwiegend Sonaten, in die Sammlung gelangt, vom letztgenannten siebzehn ein- bis vierstimmige. Mit diesen Namen ist zugleich auf zwei musikalische Zentren verwiesen, aus denen sich die Quelle speist. Der aus Verona gebürtige und dort von Stefano Bernardi ausgebildete Bertali gelangte schon früh nach Wien, wo er am kaiserlichen Hof verschiedene Positionen bekleidete, seit 1649 in der Nachfolge Giovanni Valentinis (um 1582–1649) diejenige des Hofkapellmeisters. Neben Bertali sind aus dem Wiener Umkreis noch Musiker wie Johann Jakob Froberger (1616–1667), Johann Heinrich Schmelzter (um 1620–1680) sowie der genannte Valentini zu finden; eine Aria mit der Angabe „Caesar:[is] Majest:[atis]“ (Nr. 43, S. 64–67) deutet auf Kaiser Ferdinand III. (1608–1657) oder Leopold I. (1640–1705). Anders als der in herausgehobener internationaler Stellung wirkende Bertali scheint Andreas Oswald nicht über Thüringen hinausgelangt zu sein. Bei unseren derzeitigen Kenntnissen läßt sich lediglich für die Jahre 1630 bis 1662 seine Tätigkeit als Hoforganist in Weimar belegen.<sup>12</sup> Diese Ortsangabe führt in den thüringisch-sächsischen Raum, aus dem der Großteil der übrigen Autoren stammte oder um die Mitte des Jahrhunderts ein Amt ausübte: Adam Drese (um 1620–1701), Christoph Bernhard (1628–1692), Johann Hoffmann (genaue Lebensdaten unbekannt), Johann Michael Nicolai (1629–1685), David Pohle (1624–1695), Wolfgang Carl Briegel (1626–1712) und auch Heinrich Bach. Alle weiteren in der Sammlung verzeichneten Namen verteilen sich geographisch auf den Norden (beispielsweise Nathanael Schnittelbach, 1633–1667) oder Süden (beispielsweise Samuel Friedrich Capricornus, 1628–1665) Deutschlands. Der Einfluß der englischen Gambenmusik ließe sich belegen, falls, wie vermutbar, die Angabe „Daniel Norcum“ (Nr. 32, S. 35) eine Verballhornung von Daniel Norcombe (nachweisbar 1602–1647) sein sollte. Festzuhalten bleibt schließlich mit 23 Nummern der beachtliche Anteil an anonym überlieferten Werken.

Das Partiturbuch in seiner beschriebenen Gestalt und mit seinem skizzierten Inhalt wirft eine ganze Reihe von Fragen auf; deren Diskussion muß einer späteren Studie vorbehalten werden.<sup>13</sup> Festzuhalten bleibt der schon in der

<sup>11</sup> Zuverlässigste Informationen über Bertali bietet New GroveD 2, S. 632–634, nicht berücksichtigt von W. Apel, *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 21), S. 137–141.

<sup>12</sup> Nachweis aus den Hof-Besoldungslisten bei A. Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg/Leipzig 1921 (Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, Vierte Reihe, 1), S. 129–132. Im Partiturbuch lautet die Namensschreibung durchweg Uswaldt; R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 7, Leipzig 1902, S. 254, führt lediglich einen im 18. Jahrhundert wirkenden und aus Karlsbad stammenden Pater Andreas Oswald (Uswaldt) an.

<sup>13</sup> Allein die Überlieferung des Repertoires in Partituren ist nicht nur ungewöhnlich, sondern kennt, soweit ersichtlich, in dem gedachten Zeitraum keine Parallele und

Formulierung der Titelseite erhobene Anspruch, einen aus der Sicht seines Schreibers repräsentativen Querschnitt durch die kurz nach der Jahrhundertmitte aktuelle instrumentale Ensemblesmusik zu bieten, wobei es weniger um die Weitergabe eines reichhaltigen Repertoires zum Musizieren als vielmehr um ein Kompendium zur Belehrung der Widmungsträger zu gehen scheint. Diese Vermutung mag vor dem Hintergrund der Quellengeschichte, der jedoch erst ungenügend ausgeleuchtet ist, plausibler werden.

Das Titelblatt nennt die Namen von drei Personen, deren Biographien sich in Wolfenbüttel gekreuzt haben. Noch weitgehend im dunkeln liegt die Vita des Musikers Jakob Ludwig, des Schreibers der Handschrift.<sup>14</sup> Lediglich zwei Stationen seiner Laufbahn lassen sich näher bestimmen. In den Jahren zwischen 1647 und 1652 wird er als Tenorist in den Akten der Wolfenbütteler Hofkapelle geführt (Chrysander nennt nur das Jahr 1653), während er für die Jahre 1658 bis 1675 in den Kammerrechnungen der Hofkapelle in Gotha als Musikant (Violinist) und Zeugschreiber belegt ist.<sup>15</sup> Damit darf als erwiesen gelten, daß Ludwig die Widmungsträger seiner Sammlung persönlich gekannt hat und die Wirkung seines Geschenks sowie dessen Wertschätzung durch die Beschenkten voraussehen konnte. Denn der seit 1635 in Wolfenbüttel regierende Herzog August der Jüngere (1579–1666) genoß als „Sammler, Fürst und Gelehrter“<sup>16</sup> sowie als Förderer von Wissenschaft und Kunst weit über die Grenzen seines Reiches hinaus höchstes Ansehen. Seine um vierundzwanzig Jahre jüngere

---

bedarf der eingehenden Erörterung. Eine ähnlich umfangreiche Sammlung von allerdings durchweg dreistimmiger und zudem in Stimmbüchern aufgezeichneter Instrumentalmusik stellt der sogenannte Codex Rost (1688) der Bibliothèque Nationale Paris, Sig. Rés. Vm<sup>7</sup>. 673 (olim 1099), dar; dazu jüngst M. A. Eddy, *The Rost Codex and its music*, Dissertation (masch.-schr.), Stanford University, 1984. Vgl. in diesem Zusammenhang auch W. Braun, *Samuel Michael und die Instrumentalmusik um 1630*, Saarbrücken 1990 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, N. F., 5).

<sup>14</sup> F. Chrysander, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper: vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*, in: Jahrbücher für musikalische Wissenschaft 1, 1863, S. 147–286, zu Ludwig S. 161; Eitner (Fußnote 12), Band 6 (1902), S. 239; A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Dissertation (masch.-schr.), Freiburg/Br. 1951 [1952]. Aktenbestände mit auf Ludwig bezogenen Angaben im Niedersächsischen Staatsarchiv Wolfenbüttel und im Thüringischen Staatsarchiv Gotha.

<sup>15</sup> Aus den Kammerrechnungen der Gothaer Hofhaltung weist Fett (Fußnote 14), S. 274, außerdem einen Jacob Ludwig für 1691 als Hoforganisten, für die Jahre von 1693 bis 1697 als Hofkantor nach. Ob es sich bei diesem und dem früher Genannten um ein und dieselbe Person handelt, liegt noch im dunkeln. Bei E. Noack, *Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit*, Berlin 1963, S. 27 heißt es, ohne Nachweis der Quelle, wohl zu gewiß: „Veit Jakob Ludwig, der von 1655 bis 1682 als Violinist erwähnt wird, ist 1667 Zeugschreiber wie vorher [Johann] Hill, später, von 1693–97 tritt er noch als Hoforganist auf“.

<sup>16</sup> *Sammler Fürst Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666*, Wolfenbüttel 1979 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 27); W. Haacke, *Gambenspiel am Hofe August d. J. zu Wolfenbüttel*, in: Zeitschrift für Musik 3, 1950, S. 583–586.

Gemahlin Elisabeth Sophie von Mecklenburg-Güstrow (1603–1676)<sup>17</sup> war eine begabte Musikerin und nicht ungeschickte Komponistin aus Liebhaberei; ihr besonderes Interesse galt der Entwicklung einer leistungsfähigen Hofmusik. Seit 1655 bekleidete Heinrich Schütz das Amt eines Oberkapellmeisters von Haus aus,<sup>18</sup> während an Ort und Stelle auf dessen Empfehlung hin Johann Jakob Löw(e) von Eisenach (1629–1703)<sup>19</sup> wenigstens für die Jahre von 1655 bis 1663 das höfische Musikleben zu einer beachtlichen Blüte brachte.

Jakob Ludwig hatte die zwar relativ langsam, doch kontinuierlich verlaufende Entwicklung der Wolfenbütteler Hofmusik miterlebt, ehe er nach Gotha wechselte. Hier befand sich im Jahre 1658 die Hofkapelle, wenn auch nicht mehr eigentlich im Aufbau, so doch in der Frühphase ihrer Geschichte.<sup>20</sup> Erst unter der seit 1640 währenden Regentschaft Ernsts des Frommen etablierte sich in der Residenzstadt eine stehende Musik; in den Rechnungen ist sie seit 1651 nachweisbar. Die prägende Gestalt dieser ersten Jahre war der Komponist Wolfgang Carl Briegel (1626–1712).<sup>21</sup> Leider bleibt uns der Einblick in das um 1660 in Gotha gepflegte Instrumentalmusik-Repertoire der Hofkapelle aufgrund des völligen Mangels an Überlieferung versagt.<sup>22</sup> Die Kenntnis dieses Fundus könnte die Frage beantworten helfen, woher das Stimmmaterial stammte, aus dem Ludwig sein Partiturbuch zusammenschrieb. Waren es vielleicht Gothaer Kapellbestände? So nahe diese Vermutung auch liegen mag – Möglichkeiten ihrer Verifizierung bieten sich zur Zeit nicht.

Ebenfalls ungewiß bleiben die Motive, aus denen heraus Ludwig handelte. Als äußeren Anlaß nennt er selbst den dreiundachtzigsten Geburtstag seines früheren Dienstherrn. Allein in der menschlich anrührenden Geste dürften sich Ludwigs Absichten nicht erschöpft haben. Ob er sich in dieser Zeit um eine erneute berufliche Veränderung, vielleicht zurück nach Wolfenbüttel, bemühte?

<sup>17</sup> K. W. Geck, *Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*, Saarbrücken 1992 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, N. F., 6).

<sup>18</sup> H. Haase, *Heinrich Schütz (1585–1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof*, Wolfenbüttel 1972 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 8); ders., *Nachtrag zu einer Schütz-Ausstellung*, in: *Sagittarius* 4, 1973, S. 85–97; ders., *Das Beispiel eines großen Meisters: Heinrich Schütz (1585–1672)*, in: U. Konrad, A. Roth, M. Staehelin, *Musikalischer Lustgarten. Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte*, Wolfenbüttel 1985 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 47), S. 220 bis 231.

<sup>19</sup> MGG 8, Sp. 1111–1115 (H. Walter). F. Saffe, *Wolfenbütteler Komponisten des 17. Jahrhunderts*, in: Universitätsbund Göttingen. Mitteilungen 2, 1921, H. 2, S. 69–93, bes. S. 73–81; ders., *Wolfenbüttel in der Musikgeschichte*, in: *Die Lessingstadt Wolfenbüttel und ihre Dichter Lessing, Raabe, Busch*, Wolfenbüttel 1929, S. 46–62, bes. S. 53f.

<sup>20</sup> Vgl. Fett (Fußnote 14), S. 51–120.

<sup>21</sup> Fett (Fußnote 14), S. 197–201, 299–302; Noack (Fußnote 15), bes. S. 22–52.

<sup>22</sup> Ein von Noack (Fußnote 15) mitgeteiltes „Inventarium über die Musicalische Sachen so für fürstl. Cammer gehören“ (1662, revidiert 1671) führt hauptsächlich geistliche Vokalmusik an; das Wenige an Instrumentalmusik stammt von J. J. Löw(e) von Eisenach, J. E. Rieckh, J. Rosenmüller und S. Scheidt – allesamt Autoren, die in Ludwigs Partiturbuch nicht vertreten sind.

Oder erhoffte er sich den Auftrag der ebenfalls mit der Manuskriptgabe bedachten Landesmutter, die Residenz weiterhin (und gegen Entlohnung) mit aktueller Instrumentalmusik zu versorgen?<sup>23</sup> Oder wollte er nur einen Beitrag zur großen Bibliothek des verehrten Fürsten leisten?<sup>24</sup> Mit dieser Frage knüpfen wir an den oben geäußerten Gedanken an, Ludwig habe kein eigentliches Musiziergut für die Hofkapelle, sondern musikalisches Studienmaterial, einen „Wissensschatz“ liefern wollen. Er stünde mit dieser Absicht in enger geistiger Nachbarschaft zu seinem Zunftgenossen Heinrich Schütz, der zwei Jahre später Herzog August einige seiner Werke dedizierte und im Begleitbrief zu der Sendung vom 10. Januar 1664 dem Fürsten dafür Dank sagte, „dass solcher meiner geringen Arbeit Sie gnädigst gesonnen die Ehre und hohe Gnade zu erweisen und deroelben auf Dero fürstl. und durch ganz Europa höchst berühmten Bibliothek noch ein Räumlein gnädigst zu gönnen.“<sup>25</sup> Vielleicht werden künftige Forschungen hier noch Klarheit schaffen. Wie dem auch sei: Jakob Ludwigs Partiturbuch eröffnet der heutigen Musikforschung eben jene Möglichkeit des Studiums, die wir ihm als Intention in seinem historischen Kontext unterstellen könnten.

### III

Unter den dreiundzwanzig namentlich genannten Autoren findet sich Heinrich Bach. Die Kenntnis seines Lebenslaufs verdankt die Forschung der auf ihn von dem Arnstädter Superintendenten Johann Gottfried Olearius (1635–1711) gehaltenen Leichenpredigt.<sup>26</sup> Da dieser Text die Grundlage aller biographischen

<sup>23</sup> In den Genres der instrumentalen Ensemblesmusik hatte sich auch der Hofkapellmeister Löw(e) von Eisenach während seiner Wolfenbütteler Zeit entfaltet, wie nicht zuletzt die Publikation einer Sammlung *Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden. Mit 3. oder 5. Instrumenten. Bremen / Getruckt bey Jacob Köhleren / Im Jahr 1658 [1657]* bezeugt (RISM L 2750; Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 9 *Musica* 2°); s. R. Keusch, *Johann Jakob Löw von Eisenach als Instrumentalkomponist*, Dissertation (masch.-schr.), Wien 1970, S. 44–59, 66–73.

<sup>24</sup> H. Härtel, *Herzog August als Büchersammler. Zum Aufbau seiner Bibliothek*, in: *Sammler Fürst Gelehrter* (Fußnote 16), S. 315–319; H. Haase, *Besondere Erwerbungen auf dem Gebiete der Musik*, ebd., S. 335–340.

<sup>25</sup> *Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (Deutsche Musikbücherei, 45), S. 283–285, Zitat S. 283.

<sup>26</sup> I. N. J. | *Der | Hier zeitlich= und dort ewiglich Reichbeseligte | Lebens=Bach/ | Nach seinem Herfließen/ Ergiessen/ und Geniessen/ | Aus des 91sten Psalms letzten Vers. | Bey sehr Volckreicher Leichbestattung | Des weiland Wohl=Ehrenvesten und Kunstberühmt= erfahren | Herrn Heinrich | Bachs/ | An die 51. Jahr Wohlverdient=gewesenen | Organisten uñ Wohlbeliebten Stadt=Musici | allhier zu Arnstadt/ | Welcher am 10. Julii, war der 7. Sonntag Trinitatis, dieses | 1692sten Jahres/ früh umb 1. Uhr/ im 77. Jahre seines mit Ehren | hochgebrachten Alters/ | Diese zeitliche Nichtigkeit mit der sel. Ewigkeit höchst=verlangter | massen verwechselt/ | Und folgenden 12. Jul. an Seinem Namens=Tage/ in sein | Ruhbettlein versetzt worden/ | Einfältig erkläret/ und| auff der Werthen | Freundschaft begehren | Zum Druck übergeben/ | Durch | M. JOH. GOTTFRID OLEARIUM, | Past. Superint. und des Consist. Ass. | Arnstadt/ druckts Heinrich Meurer. Exemplar des Stadtarchivs Braunschweig, Sig. H IX Bd. 54, Nr. 16, s. Die Leichenpre-*



Darstellungen ist, in seinem Wortlaut aber seit dem Erscheinen 1692 nicht mehr nachgedruckt worden ist, sei er, selbst wenn für unser Thema nur mittelbar von Belang, in den einschlägigen Abschnitten etwas ausführlicher zitiert:

„So ist derselbe Anno 1615. den 16. *Septembr.* in Wechmar von Christlichen Eltern Ehrlich auff diese Welt gezeugt und und gebohren worden. Sein Vater ist gewesen weiland Herr Johann Bach [um 1550–1626]/ *Musican*t und Teppichmacher daselbst. | Seine Mutter Fr. Anna Schmiedin/ welche Ihn/ bald nach seiner leiblichen Geburt/ durch Heinrich Waltern/ Einwohnern daselbst/ als Tauff=Pathen/ dem HERRN Christo haben vortragen und vermittelt Herrn *Michaël* Sachsens/ Pfarrherrn daselbstn tauffen/ und als eine fruchtbare Rebe dem Geistlichen Weinstock einverleiben lassen/ [...] / zu der öffentlichen Schule geschicket/ daß Er darinne lesen und schreiben gelernet/ in seinem Christenthum wolgeübet worden/ und dabey die *Music* sich wolbekant gemacht/ worauff Ihn sein sel. Vater selbst in der *Instrumental-Music* unterrichtet/ daß Er darinne gute Wissenschaft bekommen hat. Und weil Er eine sonderbare Beliebung zu dem Orgelschlagen getragen/ daß Er in seiner Jugend öftters auff die Sonntage dahin/ wo auff Orgeln gespielt worden ist/ ein Meil Weges weit gelauffen/ So hat Ihn sein sel. Vater zu dem ältesten Bruder/ Herrn Johann Bachen [1604–1673]/ bestalten Organisten zun Predigern und Raths=*Musican*ten in Erfurt/ die Organisten=*Kunst* zu erlernen gebracht/ bey dem Er seine Lehre ehrlich ausgestanden/ und mittler Zeit sich auch auff anderer *Instrumental-Music* mit geübet/ daß Er in allen rühmliche Wissenschaft bekommen hat/ und nicht lang hernach nach Schweinfurt in die Raths=*Music* daselbstn verschrieben worden/ allwo Er auch eine Zeitlang als Raths=*Musican*t sich befunden hat. Nachdem aber wegen der Kriegs Unruhe Er daselbst viel Ungemach erlitten/ auch hernach durch die Käyserliche Armade die Stadt wieder eingenommen und besetzt worden/ hat Er seine *Dimission* begehret/ und sich wiederumb nach Erfurt begeben/ woselbst Er in die *Musicalische Compagnie* mit aufgenommen | worden/ auch eine Zeitlang darselbst verblieben/ und durch seine erlernete Kunst sich ehrlich hinbracht/ biß Er Anno 1641. von Ihrer HochGräfl. Gnaden/ dem weiland Hochgebornen Grafen und Herrn/ Herrn Günthern/ der Vier Grafen des Reichs/ Grafen zu Schwartzburg und Honstein etc. Unsern weiland gnädigsten Grafen und Herrn/ anher uff Arnstadt zum Organisten und Stadt*Musican*ten gnädigst beruffen worden/ welchem Göttlichen Beruff Er auch sich gehorsamlich unterworfen/ und im Monat *Septembri*: im Nahmen Gottes solch Amt unterthänigst angetreten/ drauff solches auch mit der Furcht Gottes in ernster Treue und Fleiß/ so lange Ihm Gott Kräfte auszugehen verlihen hat/ eiferig verwaltet an die 51. Jahr. Anno 1642 ist Er im Nahmen Gottes in den heiligen Ehestand getreten mit Jungfr. Even [1616–1679]/ weiland Herrn Christoph Hoffmans/ Stadt=Pfeiffers und Handelsmanns in Suhla eheleiblichen Tochter/ und mit Ihr den 2. Sonntag nach der Erscheinung Christi den 16. *Januarii* durch Priesterliche Trau= und Einsegnung allhier öffentlich *copuliret* worden/ drauff auch eine friedliche/ gesegnet= und liebreiche Ehe besessen 37. Jahr/ und 4. Monat/ darinn gezeugt 6. Kinder/ als 4. Söhne/ und 2. Töchter/ von denen noch 2. Söhne [Johann Christoph und Johann Michael] am Leben/ so lange GOTT will/ 2. Söhne aber und die beyden Töchter bereits bey Gott. Von seinen Kindern hat Ihn auch der gütige GOTT 28. Kindes= und

---

*digten des Stadtarchivs Braunschweig*, bearb. von G. Früh, Bd. 1, Hannover 1976, S. 119f. (weiteres Exemplar Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Fürstlich Stolberg-Stolbergsche Leichenpredigtsammlung, Nr. 4219); Herr Archivdirektor Dr. Manfred Garzmann (Braunschweig) danke ich bestens für die Überlassung von Kopien. – Titelangabe (unvollständig) und Zusammenfassung des *Curriculum Vitae* (S. 42–47) bei Beyer, *Leichensermonen auf Musiker des 17. Jahrhunderts*. III., in: Monatshefte für Musik-Geschichte 7, 1875, S. 178f.

Kindes Kindes Kinder gnädig erleben lassen/ [...]. Anno 1679. den 21. *Maij* hat der Allmächtige GOtt durch den seligen Tod seines lieben Eheweibes/ solche liebereiche Ehe/ und zwar in seinem bereits angetretenen hohen Alter/ zutrennet/ und Ihn zum betrübten Witber gemacht/ darauff Er | ins vierdte Jahr sein Haußwesen nach Vermögen fortgeführt/ Weil es aber/ wegen seines Alters und öffterer kräncklichen Zufälle/ Ihm schwehr werden wollen/ AIß hat Er Anno 1683. den 19. *Febr.* Sich zu seinem Herrn Eydam dem HochGräfl. Schwartzb. Küchenschreiber und Hoff-Organisten/ Herrn Christoph Herthum [1651–1720]/ und zwar ümb besserer Pflege willen/ in die Kost verdinget/ auch sich gänzlich zu Ihm begeben/ bey dem Er sofort mit Kindlicher Liebe in aller=Nothdurfft bestermassen ist verpfleget worden/ biß an seinen sel. erfolgten Tod. [...]

Schließlichen von des sel. Herrn Bachen Kranckheit/ und endlich erfolgten sel. Tod zu melden/ So ist er schon etliche Jahre her/ wegen hohen Alters/ mit kräncklichen Zufällen beladen gewesen; Sonderlich aber hat Er/ wegen vieler und steter Flüsse/ und offener Schenckel/ viel Ungemach ausgestanden/ welche Ihm auch auff 2. Jahr her/ und drüber so hart zugesetzt/ daß Er gantz nicht ausgehen können. [...] und da Er auff 1/4. Jahr her blödes Gesichts worden/ daß Er selbst nicht lesen können/ so hat Er sich alle Tage durch Seines Herrn Eydams Kinder lesen lassen/[...]| Wolgemeldter Herr M. [Martin] Müller hat Ihn [...] letztlichen zum sel. Tode eingesegnet/ welchen Ihm der Allmächtige GOtt auch gnädiglich verliehen/ und am vorgestrigen Sonntage/ den 10. *Julii*, frühe umb 1. Uhr sanfft und selig aus dieser Zeitligkeit abgefordert hat/ als Er sein Alter bracht auff 77. Jahr weniger 9. Wochen und 5. Tage.<sup>27</sup>

Im „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“ bezeugt Johann Sebastian Bach die wesentlichen Daten dieser Vita:

„No. 6. *Heinrich Bach*, dritter Sohn des *Sub No. 2* gedachten Hans Bachens, war gleich seinem mittlern Bruder, *Christoph* [1613–1661] in der *Compagnie* zu Arnstadt, und hatte darbey den Stadt-Organisten-Dienst. Ist gleichfalls in Wechmar gebohren Anno 1615 den 16ten *Decembr.* Starb zu Arnstadt Anno 1692. War verheirathet mit Jfr. Eva Hoffmännin aus Suhl, vermuthlich einer Schwester der *Sub No. 4* gedachten Barbara Hoffmännin.“<sup>28</sup>

Von Carl Philipp Emanuel Bach stammt die zu dieser Eintragung gehörige Notiz:

„War ein guter Componist, und von munterm Geiste“.<sup>29</sup>

Während die biographischen Lexika des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts<sup>30</sup> keine neuen Daten zu Heinrich Bach beibringen konnten, vermochten

<sup>27</sup> Ebd. S. 42–47.

<sup>28</sup> Dok I, S. 257, Kommentar S. 264. Bachs Vermutung hinsichtlich der Verwandtschaft von Heinrich Bachs Ehefrau hat sich bestätigen lassen: Barbara Hoffmann war wie Eva eine Tochter des Suhler Stadtpfeifers Christoph Hoffmann (gest. vor 1637) und mit Heinrichs Bruder Johann verheiratet.

<sup>29</sup> Ebd., S. 264.

<sup>30</sup> Das Stichwort Heinrich Bach führen GerberATL 1, Sp. 83 (in GerberNTL wird Heinrich Bach Sp. 207 nurmehr kursorisch erwähnt); L. F. Hesse, *Verzeichnis Schwarzburgischer Gelehrten und Künstler aus dem Auslande. Erstes Stück*, Rudolstadt 1831 (Einladungsschrift zu der den 22. und 23. März dieses Jahres [1831] bevorstehenden öffentlichen Schulprüfungen [des Gymnasiums Rudolstadt]), Expl. Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Aufnahme des Artikels über Bach in: *Deutsches Biographisches Archiv* 44, 30; F. J. Fétis, *Biographie universelle des*

zunächst Carl Hermann Bitter,<sup>31</sup> dann Philipp Spitta<sup>32</sup> und schließlich die jüngere Bach-Forschung<sup>33</sup> einige von Olearius' Angaben schärfer zu fassen und neue aus den Akten zu gewinnen. Unklar sind allerdings die Daten und lokalen Stationen von Heinrichs Ausbildungsgang bei seinem Bruder Johann sowie der ersten beruflichen Tätigkeiten. Spitta vermutet gegen Olearius einen ersten Abschnitt von etwa 1627 bis 1629 in Schweinfurt – tatsächlich aber ereignete sich die Besetzung Schweinfurts durch die Kaiserlichen Truppen, von der Olearius als Grund für den Abschied aus der fränkischen Stadt spricht, erst im Oktober 1634<sup>34</sup> – und einen zweiten von 1629 bis 1635 in Suhl, ehe mit der Bestallung des Älteren zum Ratsmusiker (1635) und Organisten an der Predigerkirche zu Erfurt (erst 1636!) die Übersiedlung dorthin stattfand (von der Bach-Historiographie bislang übersehen wurde die am 7. und 9. November 1652 neben anderen von Heinrich Bach durchgeführte Abnahme der Orgel in der Hauptkirche zu Suhl<sup>35</sup>).

Spitta entwirft weiterhin ein lebendiges Bild der drangvollen Lage, in der sich mit einer Besoldung von 52 meißnischen Gulden zuzüglich 5 Gulden Hauszins der seit 1641 an der Arnstädter Liebfrauen- und der dortigen Oberkirche tätige Heinrich Bach befand, war doch dem Grafen von Schwarzburg-Arnstadt infolge der Belastungen aus dem Dreißigjährigen Krieg die regelmäßige Auszahlung des seinem Bediensteten zugesicherten Gehalts nicht immer möglich. Auch sonst kam es zu Mißhelligkeiten, sei es wegen des gegen Bach erhobenen Vorwurfs, in seinem Haus sei bei einer feucht-fröhlichen Feier über das Vaterunser gespottet worden, sei es wegen vorenthaltener Naturalien seitens des Dienstherrn oder wegen unerlaubter Reisen zu seinen Söhnen und eigenmächtig bestellter Vertreter. Solche Vorkommnisse scheinen allerdings Einzelfälle während der über ein halbes Jahrhundert dauernden Dienstzeit Heinrich Bachs in Arnstadt<sup>36</sup> gewesen zu sein. Ende 1682 wurde ihm wegen zunehmender Altersschwäche sein Sohn Johann Günther (1653–1683) als Substitut zur Seite gestellt. Nach dessen plötzlichem Tod stand ihm, wie bei

---

*musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 2, Brüssel 1835, S. 6; G. Schilling, *Encyclopädie der gesammelten musikalischen Wissenschaften*, Erster Band, Stuttgart 1840. S. 384.

<sup>31</sup> C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, 2., umgearb. und erw. Aufl. Dresden 1880; zu Heinrich Bach Bd. 1, S. 11–16.

<sup>32</sup> Spitta I, S. 28–37.

<sup>33</sup> Zusammengefaßt in MGG 1, Sp. 906f., bei Geiringer (Fußnote 4), S. 22–26, 33f. und Young (Fußnote 4), S. 42, 44f.

<sup>34</sup> F. Stein, *Geschichte der Reichsstadt Schweinfurt*, 2 Bde., Schweinfurt 1900, hier Bd. 2, S. 229–232. Schweinfurt war bereits seit 1620 unmittelbar von den Geschehnissen des Dreißigjährigen Krieges betroffen, seit 1625 meist heftig. O. Kaul, *Zur Musikgeschichte der ehem. Reichsstadt Schweinfurt*, Würzburg 1935, erwähnt weder Johann noch Heinrich Bach.

<sup>35</sup> Evang.-luth. Hauptkirche Suhl, Kirchenbuch 1652; nachgewiesen bei Noack (Fußnote 15), S. 116, Anm. 14.

<sup>36</sup> *Arnstädter Bachbuch. Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt*, hrsg. von K. Müller und F. Wiegand, Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage, Arnstadt 1957, S. 31–37, 142–155, passim.

Olearius erwähnt, sein seit 1669 in Arnstädtischen Diensten tätiger Schwiegersohn Christoph Herthum hilfreich bei; dieser nahm ihn außerdem in sein Haus in der Zimmerstraße 18 auf (zuvor hatte Bach ein kleines Haus nahe der Oberkirche am Kohlenmarkt bewohnt). In den Jahren wohl von 1688 bis 1690 versah Herthums Patenkind, Heinrichs Großneffe und Johann Sebastian Bachs ältester Bruder Johann Christoph Bach (1671–1721)<sup>37</sup> vertretungsweise den Dienst. Wenige Monate vor Heinrich Bachs Ableben wurde Herthum die Nachfolge im Amt zugesichert.<sup>38</sup>

Olearius charakterisiert Bach als einen gottesfürchtigen, kirchentreuen, gewissenhaften, hilfsbereiten und freundlichen Mann, dem „jederman liebes und gutes nachzusagen weiß.“<sup>39</sup> In der Familientradition lebte, wie aus der zitierten Bemerkung Carl Philipp Emanuel Bachs hervorgeht, noch die Erinnerung an einen besonders fröhlichen Menschen fort; von einem solchen hatte auch Olearius in seiner eigentlichen Predigt gesprochen:

„[Gott hatte] zugleich die besondere Gnade über Ihn ergossen/ darinn Er Ihm allzeit eine solche Gemüths Zufriedenheit verliehen/ daß man Ihn/ wann gleich noch so viel Creutz *contrapuncten* und *Chromatische Tone* Ihm fürgestanden/ Er dennoch allzeit/ *Semper idem*, als ein Trauriger/ dennoch allzeit fröhlich/ 2. Corinth. VI. und auff sein fest fürgesetztes Freuden-Final stets gerichtet gewesen/ wovon Ich an meinen wenigen Theil/ aus augenscheinlicher befindung/ wahres Zeugniß erstatten kan. *Hæc si contingunt terris, quæ gaudia celo?* So steht dort an der berühmten Orgel zu *Perusa* in Welschland/ und ist so viel gesagt: Gibt GOtt so viel in diesem Leben Welch Freud' wird Er uns ewig geben!“<sup>40</sup>

#### IV

Erst am Ende seiner langen Ansprache geht Olearius, dessen Musikalität übrigens dadurch bezeugt ist, daß er „als Diakon an der Liebfrauenkirche in Halle 1661–1672 auch die Leitung der Kirchenmusik übernommen“<sup>41</sup> hatte, in zwei Nebensätzen auf die künstlerischen Leistungen des Verstorbenen ein. Im Rückblick auf die Auslegung des Predigtverses (Ps. 91, V. 16 „Ich will ihn sättigen mit langem Leben, und will ihm zeigen mein Heil“) verbindet er den erklärten Sinn des Bibelwortes mit den irdischen Verdiensten und den jenseitigen Erwartungen Bachs.

„Ja wohl/ *congruum Psalmi finem*, ein/ mit dem Inhalt des gantzen Psalms wohlübereinstimmendes Final/ wie der H. *Bernhardus*/ in welchen solche süsse Wort enthalten/

<sup>37</sup> H.-J. Schulze, *Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, BJ 1985, S. 55–81, bes. S. 67f., außerdem zur Biographie Herthums S. 61.

<sup>38</sup> Als Johann Sebastian Bach im Jahre 1703 als Organist an die Neue Kirche (vormals Bonifaziuskirche, heute Bachkirche) verpflichtet wurde, befand sich Herthum noch in Arnstädter Diensten; vgl. M. Schiffner, *Johann Sebastian Bach in Arnstadt*, BzBf 4, 1985, S. 5–22.

<sup>39</sup> Olearius (Fußnote 26), S. 45.

<sup>40</sup> Olearius (Fußnote 26), S. 41. Den Hinweis auf die Orgel in San Pietro zu Perugia verdankte Olearius, wie er selbst anmerkt, dem *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Secundus De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 88.

<sup>41</sup> Dok I, Nr. 16, Kommentar S. 21.

dergleichen kaum jemals von Himmel gehöret/ oder/ aus des H. Geistes Werckstadt/ betrübten und geängsteten Hertzen fürgetragen werden mögen: [...] welche man billig erlesen hat/ zum Text der Leich=Predigt/ unsers im HErrn selig verstorbenen Mit=Bruders/ als eines in der Hertzdringenden Organisten=Kunst berühmten *Musici Practici*, welcher nun ein halb hundert Jahr im Hause des HErrn/ seinem GOtt zu Ehren gespielt/ und/ wie Er in allen seinen *Choralen, Moteten Concerten, Fugen, Præluüis*, und dergleichen/ dero Final erst bey dero endigung gewiß gefunden/ zu selbigen aber vorhero alles abgesehen und gerichtet hat: Also ist Er auch in seinem Christlichen Leben ein *Præcentor* gewesen/ in wahrer Glaubens=bekänntniß/ dessen/ was Er nun in seligster Schau=Erkänntniß für Gottes Thron ewiglich genueßt.<sup>42</sup>

Olearius titulierte den Verstorbenen ausdrücklich als „*Musicus practicus*“, als einen allein dem musikalischen Tun – der *Ars cantus* und *Ars compositionis* – verpflichteten Musiker, und deutet damit implizit an, daß Bach kein auch der *Musica theoria* zugetaner Künstler war. Heinrich Bach stand nicht in der die evangelische Kirchenmusikgeschichte auszeichnenden langen Tradition von Kantorat und Schule, sondern entstammte, was seine Vita ja bezeugt, der mehr zünftig organisierten Welt der Organisten und Stadtpfeifer. Für den Musikhistoriker substantiell ist des Predigers Nennung der ausgezeichneten Orgel-Spielkunst Bachs und der kompositorischen Genres, mit denen er hervorgetreten ist. Zurückhaltung wird man hinsichtlich der etwas gezwungenen Charakterisierung („dero Final erst bey dero endigung gewiß gefunden...“) der geistlichen Werke des Komponisten üben müssen. Spitta glaubte sie so verstehen zu dürfen,

„daß der Künstler in planvoller Anlage seine Werke gegen das Ende hin wirksam zu steigern vermocht habe. Doch darf man auch wohl einen Hinweis auf reichere Gliederung der Kunstmittel und lebendigen Wortausdruck darin finden, Elemente, die, besonders durch Heinrich Schütz aus Italien nach Deutschland verpflanzt, der protestantisch-kirchlichen Musik des ganzen 17. Jahrhunderts ihr überwiegendes Gepräge aufdrückten.“<sup>43</sup>

Offensichtlich steht jedoch der Hinweis auf die letzte, lang vorbereitete Erfüllung („Final“) der Kompositionen im Schlußtakt allein in rhetorischem Zusammenhang mit der theologischen Aussage, daß am Ende eines den Glauben bekennenden Lebens der Übergang zur himmlischen Erkenntnis des Geglauhten stehe; kompositionstechnische und ästhetische Überlegungen spielten dabei wohl kaum eine Rolle. Eine ähnliche Verbindung von Rhetorik, Theologie und Musik zeigt die zweite auf Bachs Musikertum bezogene Predigtstelle.

„Nun spielt Er nicht nur: *Repleatur os meum laude tua*, welches Ihm hier so mancher *Music*-liebhaber zum Leibstücke erwehlet/ sondern das vollstimmige *Completorium* mit *Cherubim* und *Seraphim*, weil er nun/ erfüllt mit Freud und Trost/ für Gottes Angesicht/ der Seelen nach/ ewig jubiliret/ und [...] dermaleinst mit Seel und Leib solches ewig selig *continuiren* wird. Eja wären wir auch schon da/ Eja wären wir da!“<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Olearius (Fußnote 26), S. 40f.

<sup>43</sup> Spitta I, S. 36.

<sup>44</sup> Olearius (Fußnote 26), S. 41f.

Hier verbindet sich die Erinnerung an eine Komposition Bachs über den achten Vers des 71. Psalms mit der Evokation der himmlischen Heerscharen und der aus weihnachtlicher Erwartung und österlicher Verheißung heraus getanen Bitte um künftige Teilhabe am ewigen Lobpreis Gottes. Für den zeitgenössischen Predigthörer erschloß sich gerade der letzterwähnte Gedanke unmittelbar aus der Anspielung auf die Schlußstrophe des Weihnachtsliedes „In dulci jubilo“ mit dem Zitat von dessen Kehrsvers.

Dem Hinweis Olearius' auf ein reichhaltiges kompositorisches Œuvre Heinrich Bachs einschließlich der konkreten Angabe einer seinerzeit hochgeschätzten Psalmkomposition entspricht, wie bereits eingangs erwähnt, der heutige Überlieferungsbefund in keiner Weise. Neben dem zweifelsfrei für Bach gesicherten Vokalkonzert „Ich danke dir, Gott“ (1681) hatte die ältere Forschung<sup>45</sup> noch das Lamento „Ach daß ich Wassers g'nug hätte“<sup>46</sup> und die Aria „Nun ist alles überwunden“<sup>47</sup> als von ihm stammend angesehen, eine Ansicht, die sich, soweit ersichtlich, bislang nicht eindeutig hat bestätigen lassen. Verloren ist die großbesetzte Kantate „Als der Tag der Pfingsten erfüllet war“<sup>48</sup>. Keinerlei Bezeugungen gab es bislang für die kompositorische Tätigkeit Heinrich Bachs außerhalb der Kirche, also vor allem im Raum der höfischen sowie der bürgerlichen Rats- und Stadtmusik. Hierhin gehören nun aber die zwei bislang unbeachteten Werke, die im Partiturbuch Ludwigs unter seinem Namen auf uns gekommen sind.

Die beiden Sonaten stehen dort unter den Nummern 92 und 93 auf den Seiten 186–188 und 188–189; ‚eingerahmt‘ werden sie von zwei anonym überlieferten Kompositionen. Die jeweiligen Titelzeilen lauten (vgl. die Abbildung der S. 188 mit dem Ende der ersten und dem Beginn der zweiten Sonata):

„92 Sonata à 5 2. Viol. 2 Brazz. è Violon Heinr: Bach.“  
 „93 Sonata A. 5 2. Violin 2 Brazz. è Violon. Heinr: Bach.“<sup>49</sup>

<sup>45</sup> M. Schneider, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach (I. Teil)*, BJ 1907, S. 103–177, hier S. 105–109.

<sup>46</sup> Ausgabe mit Zuschreibung an Johann Christoph Bach, besorgt von M. Schneider, Leipzig o. J., Nachdruck Wiesbaden 1971; in einer Tabulatur-Handschrift der Universitätsbibliothek Uppsala (Sig. 3 : 1) mit zugehörigem Aufführungsmaterial ist das Werk Heinrich Bach zugeschrieben, danach Ausgabe durch T. Fedtke, Neuhausen-Stuttgart 1976. K. Hofmann, *Geistliche Musik der Bach-Familie. Einführung*, Neuhausen-Stuttgart o. J. [1977] (Beiheft zur Schallplatten-Edition LAD 91.511), S. 14, hält die Autorschaft Heinrich Bachs für wahrscheinlich.

<sup>47</sup> *Alt-Bachisches Archiv I* (Fußnote 5), S. 90.

<sup>48</sup> Erwähnt im „Verzeichnis derer von dem seeligen Cantore Friderico Emanuel Praetorio nachgelassenen geschriebenen Musicalien.“, Lüneburg 1695: „55. Alß der Tag der Pfingsten erfüllet war. In Festo Pentecost. à 10. 5 strom. CCATB. (A).“; zit. nach M. Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Joh. Seb. Bach's Zeit*, SIMG 9 (1907/08), S. 593–621, hier S. 599. Das Werk steht auch in der Werkliste von Schneider (Fußnote 45), S. 106.

<sup>49</sup> Im Register des Partiturbuchs werden die Stücke wie folgt verzeichnet (S. 274): „92 Sonata 5. 2. Violini. 2. Viol. di Brach: è Violon. Heinr: Bach. 186.“; „93 Sonata 5. 2. Violin. 2. Viol. di Brach: è Violon. Heinr: Bach: 188.“

188

Handwritten musical score for the end of the first sonata and the beginning of the second sonata by Heinrich Bach. The page contains 18 staves of music, with the first 12 staves representing the end of the first sonata and the last 6 staves representing the beginning of the second sonata. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "Allegro" and "rit.".

Ende der 1. und Beginn der 2. Sonate von Heinrich Bach  
(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, vgl. S. 106)

Das erste Stück umfaßt 46 Takte und ist auf sechs Akkoladen zu je sechs Systemen notiert, das zweite, 34 Takte lang,<sup>50</sup> beansprucht vier solcher Akkoladen. Die Niederschrift ist mit der im ganzen Manuskript anzutreffenden professionellen Gewandtheit erfolgt; einige Schreibversehen sind deutlich korrigiert, eigentliche Fehler nur in drei Fällen stehengeblieben.<sup>51</sup> Die im Titel nicht aufgeführte eigenständige Generalbaßstimme ist spärlich beziffert, wobei die Zusätze lediglich Vorhalte (7–6, 6–5, 4–3), Grundstellung von Akkorden in Dur und Sextakkorde bezeichnen. Phrasierungszeichen jeder Art fehlen völlig, während metrum- und tempobezogene sowie dynamische Vorschriften sorgfältig in die Partitur eingetragen worden sind.

Die geforderte Besetzung ist im Repertoire der elf fünfstimmigen Stücke der Sammlung in dieser Form nur bei Heinrich Bach zu finden.<sup>52</sup> Neben den beiden Violinen kommen zwei Violen da braccio zum Einsatz, also Instrumente ebenfalls aus der Violinfamilie; Schlüsselung und Lage der betreffenden Stimmen weisen auf eine Alt- und eine Tenor-Viola.<sup>53</sup> Schwieriger ist das Baßinstrument zu bestimmen. Der Terminus Violone (Violono)<sup>54</sup> kann zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien und bei den Rezipienten italienischer Gepflogenheiten eine Baß-Gambe meinen; Michael Praetorius beispielsweise bildet diese im zweiten Band seines *Syntagma musicum* unter der Bezeichnung „Violone, Groß Viold de Gamba-Bass“<sup>55</sup> ab. Gleichzeitig findet sich aber die Verwendung des Begriffs im Sinne einer Baß-Viola da braccio, eines Instruments, das auch Praetorius bei der Beschreibung der Violinfamilie nennt. Solch ein Violoncello – darum

<sup>50</sup> Da die Taktzählung allein der Orientierung dienen soll, sind unregelmäßige Taktfüllungen nicht reguliert und nur bei der zweiten Sonata zwei Großtakte (18 f.), deren Bildung offenbar keinen musikalischen, sondern einen schreibtechnischen Grund hat, geteilt worden (18/19, 20/21), vgl. Notenbeispiel 3.

<sup>51</sup> Eine Auflistung dieser Versehen und Fehler erübrigt sich im Zusammenhang vorliegender Studie; eine Ausgabe der Werke befindet sich in Vorbereitung und wird die entsprechenden Angaben enthalten.

<sup>52</sup> Nr. 89 Canzone (Aut. inc.): 5 stromenti; Nr. 90 Sonata (Bertali) 4 Vl., Vla. da braccio; Nr. 91 Sonata (Aut. inc.): 2 Vl., 2 Vla. da braccio, Fag. oder Violone; Nr. 94 Sonata (Aut. inc.): 3 Vl., 1 Vla. da braccio, Violone; Nr. 95 Sonata (Valentini): 5 stromenti, Violone; Nr. 96 Sonata (Aut. inc.): 2 Vl., 2 Vla. da braccio, Fag.; Nr. 97 Sonata (Aut. inc.): 5 stromenti, Violone; Nr. 98 Sonata (Bertali): 2 Vl., 2 Vla. da braccio, Vla. da gamba; Nr. 99 Sonata (Valentini): 2 Vl., 2 Vla. da braccio, Fag.

<sup>53</sup> D. D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971, S. 16–18, passim.

<sup>54</sup> A. Planjavsky, *Violone und Violoncello im 17. Jahrhundert*, in: *Musicologica Austriaca* 4 (1984), S. 43–84; M. H. Schmid, *Der Violone in der italienischen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Studia Organologica. Festschrift für John Henry van der Meer*, Tutzing 1987, S. 407–436; ders. *Baugrößen, Besaitung und Instrumentennamen bei Streichinstrumenten des 17. Jahrhunderts*, in: Bericht über das 9. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus: Saiten und ihre Herstellung in Vergangenheit und Gegenwart, Michaelstein, 11./12. November 1988, hrsg. von E. Thom, Blankenburg 1991 (Beiheft 11 zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts), S. 107–111.

<sup>55</sup> Praetorius (Fußnote 40), Beschreibung S. 44, Abb. Anhang, Tafel VI.



handelt es sich bei der „Bas-Geig de bracio“<sup>56</sup> – könnte der hier geforderte Violone sein. Diese Vermutung ließe sich, wenn auch nur schwach, durch das Argument stützen, daß die Zusammenstellung von Diskant-, Alt-, Tenor und Baßinstrumenten einer Familie klanglich homogener ausfällt als die Verbindung von Violinen in hoher und mittlerer Lage mit einer tiefen Gambe. Strukturell weisen die Violone-Parte keine Merkmale auf, welche die Zuweisung an ein bestimmtes Instrument begründen würden. Zur Ausführung der Generalbaßstimme schließlich sind, wie damals üblich, in der Quelle keine Anweisungen gegeben.

Während Heinrich Bachs Sonaten hinsichtlich ihrer Besetzung für die Mitte des 17. Jahrhunderts nichts Auffälliges zeigen, scheint ihre stilistische Haltung, vor allem im Blick auf die im Partiturbuch sonst enthaltene ‚aktuelle‘ italienische Violinmusik, eher rückwärtsgerichtet zu sein. Diese Aussage gilt freilich nur bei der Annahme, daß die Stücke tatsächlich um 1660 komponiert worden sind; setzt man ihre Entstehung ein Vierteljahrhundert früher an und stellt sie mit aller Vorsicht in den Umkreis der Ratsmusik oder der Stadtpfeifer, in dem Bach ja tätig gewesen war, relativiert sich der Befund. Außerdem stehen derartige stilistische Zuweisungen stets unter dem Vorbehalt, daß unsere Kenntnis der Instrumentalmusik dieser Zeit auf manchen Feldern noch recht undifferenziert ist.<sup>57</sup> Daher wird es sich empfehlen, allein die Sonaten Bachs etwas eingehender zu betrachten und Vergleiche mit der zeitgenössischen Produktion eher zurückzuhalten.

Beide Kompositionen sind einsätzig, doch mit unterschiedlich reicher Binnengliederung gestaltet. Der Formbau der ersten Sonata in C setzt sich aus drei metrisch verschiedenen Abschnitten zusammen, deren erster (T. 1–25) im 3/2-Takt, der zweite (T. 26–32) im C- und der dritte (T. 33–46) wiederum im 3/2-Takt steht. In sich sind diese Abschnitte zum Teil nochmals untergliedert. So verwirklichen die ersten zehn Takte die strukturelle Idee, ein kurz gefaßtes *sogetto* aus der Baßlage durch den ganzen Klangraum des Ensembles bis zum Diskant zu tragen.

<sup>56</sup> Ebd., S. 48, Tafel XXI. Vgl. S. Bonta, *From Violone to Violoncello. A question of strings*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 3, 1977, S. 64–99; ders., *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-century Italy*, ebd., 4, 1978, S. 5–42.

<sup>57</sup> W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1600–1750*, in: G. Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, 2., verb., erg. und verm. Auflage Berlin 1930, Bd. 2, S. 540–573; A. Schloßberg, *Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Heidelberg 1932; E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa. Mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchestermusikwerke des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1934 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 11); W. S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959; W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden/Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 4), S. 238–302; G. Abraham (Hrsg.), *Concert Music 1630–1750*, Oxford/New York 1986 (The New Oxford History of Music, 6), S. 186–504, bes. 186–232 (W. Kolneder, *Music for Instrumental Ensemble: 1630–1700*).

①

## Sonata I, T. 1-10

The image displays three systems of musical notation for the first ten measures of the first movement of the first sonata. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature change to G major. The second system begins with a measure marked with the number '5' above the treble staff. The third system concludes the piece with repeat signs at the end of both staves.

Dabei wendet Bach zwei Verfahren an, die für beide Sonaten typisch sind. Zum einen werden die melodischen Phrasen asymmetrisch gebaut und wird zudem durch Kürzung oder durch eingeschobene Halteklänge ihre Position im Takt variiert; so ergibt sich eine Taktfolge von  $(1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}) + (1 + 1 + 1\frac{1}{2}) + (1 + 1 + 1\frac{1}{2}) + (1 + 1 + 1\frac{1}{2})$ . Zum andern korrespondiert mit dieser Phrasenbildung eine streng auf Quint- (Quart-)relationen beschränkte Technik der harmonischen Sequenz; so lauten die Ausgangs- und Zielklänge der Phrasen analog zur Taktfolge  $(C - D + G - A) + (D - G + E - A + D) + (G - C + A - D + G) + (C - F + D - G + C)$ . Diese harmonischen Rückungen, dieses baukastenartige Nebeneinanderstellen kleinteiliger Abschnitte hat zur Folge, daß zumindest in den vorliegenden Stücken keinerlei modulatorische Vorgänge zu beobachten sind. Wichtigster Baustein für einen Formabschnitt ist ein Zentralakkord in Grundstellung (Sextakkorde kommen überhaupt nur ganz selten vor, Quartsextakkorde überhaupt nicht), an den in beinahe beliebiger Richtung Akkorde in Quint- oder Terzrelation gehängt werden, ehe zu ihm oder zu einem Akkord auf seiner dritten oder fünften Stufe zurückgekehrt wird. Septimakkorde werden an keiner Stelle eingesetzt, der höchst sparsame Dissonanzgebrauch beschränkt sich, abgesehen von Durchgangs- und Wechselnoten, auf eine geringe Zahl von Vorhalt-, klauseln“ (vgl. auch Notenbeispiel 2).

Wie aus dem Notenbeispiel ersichtlich, gestaltet Bach den Ensemblesatz grundsätzlich homophon, ja man könnte mit nur geringer Übertreibung von einem instrumentalen Kantionalsatz sprechen. In der Hierarchie der Stimmen

ergänzen sich das meist in Terzen parallel geführte Violinpaar und der Basso im Violonen- und Continuoart zu einem Triosatz, dessen klangliche Distanz die paarig geführten Mittelstimmen ausfüllen. Diese Stimmenanordnung wird ein einziges Mal in der zweiten Hälfte des Eingangsabschnitts der Sonate in C durchbrochen. Bei der Wiederholung der Phrase T. 15–18 in den Takten 18–21 sind die Satzfunktionen vertauscht, das heißt, die Diskantpartie steht im Baß, während Baß- und Mittelstimmensatz nach oben gekehrt sind. Zur Funktion der Tenorviola als „Melodieträger“ in Baßlage kontrastiert der Continuoart als Träger der Baßfunktion: er läuft an dieser Stelle nicht, wie meist sonst, parallel zur tiefsten Stimme des Streicherensembles, sondern beschränkt sich auf die Angabe des bloßen Klanggrundes.

②

Sonata I, T. 15–21

The musical score consists of two systems. The first system (measures 15-18) is marked 'Allegro' and shows a treble clef with a complex, rhythmic melody and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 19-21) is marked 'Adagio' and shows a treble clef with a more spacious melody and a bass line that is significantly lower in pitch, providing a harmonic foundation. The tempo change is clearly indicated by the shift from 'Allegro' to 'Adagio'.

Als weiteres charakteristisches Merkmal der Bachschen Sonaten fällt die dynamische und tempomäßige Kontrastierung innerhalb weniger Takte auf. Auch hier kann man wiederum von einer strukturellen Idee sprechen, die in der ersten Sonate den dritten Teil (T. 33–46) und in der zweiten (dazu gleich mehr) den zweiten Teil völlig beherrscht. Bach erweitert die bereits vorgeführten Techniken der Phrasenbildung und der harmonischen Sequenz um das der „dynamischen Interpunktion“. Mit dieser Formel soll das Verfahren gekennzeichnet werden, entweder einer meist geradtaktigen Phrase einen dynamisch kontrastierenden Takt anzuhängen (durchweg piano-Anhang gegen forte-Vordersatz) und damit zugleich eine die Phrase gegen das Folgende absetzende Wirkung zu erzielen, etwa wie ein Komma, oder mit vergleichbarem Ziel, aber auf dem engen Raum des Einzeltakts bloß ein Partikel kontrastierend einzuschieben. Als Beispiel für dieses Vorgehen sei die zweite Sonate in F herangezogen. Deren Form ist ebenfalls dreiteilig: I. Presto 3/2 T. 1–5 / 6–9; II. Adagio – Presto – Adagio – Presto – Adagio C T. 10–22; III. Allegro 3/2 T. 23–29 / 30–34. Der ganze zweite Abschnitt findet sich im folgenden Beispiel wiedergegeben.

③

## Sonata II, T. 10–22

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 10 with an Adagio tempo. The second system starts at measure 15 and includes a Presto tempo change. The third system starts at measure 20 and includes an Adagio tempo change. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords.

Die ganztaktigen Adagio-Phrasen (T. 10, 17, 22) haben Rahmenfunktion (im Sinne der Interpunktion „An- und Ausführungsstriche“) oder markieren eine Binnengliederung (der längere Vordersatz wird durch ein „Semikolon“ vom Nachsatz getrennt). Das melodische Motiv füllt genau einen Takt im geraden Metrum. Es wird nun metrisch ungerade gemacht, indem die zweite Takthälfte, dynamisch kontrastierend und im Diskant mit einer Kolorierung versehen, angefügt wird. Die Länge der motivischen Phrase erweitert sich somit auf je eineinhalb Takte, zwei solcher Phrasen fügen sich zur nächsthöheren Einheit zusammen und die Satzphrase von T. 11–16 summiert sich auf 3 + 3 Takte. Im „Nachsatz“ der Takte 18–22 bleibt die zweite Hälfte der zweiten Satzphrase ausgespart, es fehlen gleichsam eineinhalb Takte. An ihre Stelle tritt der Adagio-Rahmentakt und ein verlängerter Schlußklang.

Heinrich Bachs Sonaten, zwei zufällig erhalten gebliebene Kompositionen ohne genau faßbaren chronologischen und entstehungsgeschichtlichen Ort, weisen kompositionstechnische Merkmale auf, die zu beschreiben wir unternommen haben. Was sich aus diesen Beobachtungen ergibt, weist nicht über die beiden Werke hinaus: Ob sie typisch für Bachs Instrumentalstil waren, ob sie den Durchschnitt seines Sonatenschaffens repräsentieren, ob sie aufgrund ihrer Eigenarten unbestreitbar zum Musiziergut von Stadt- und Ratsmusik-Ensem-

bles in Schweinfurt, Erfurt, Arnstadt oder Gotha gehört haben könnten – solche Fragen bleiben bis auf weiteres unbeantwortbar. Percy M. Youngs Einschätzung, „Heinrich [sei] ein typisch thüringischer Kleinstadt-Komponist [gewesen], der stets ein Auge auf die vorwärtsschreitenden Meister seiner Zeit“<sup>58</sup> gerichtet habe, läßt sich nach Kenntnis der beiden Sonaten nicht erhärten. Sie ist ohnehin problematisch, da die musikalisch begründete Typologie eines thüringischen Kleinstadt-Komponisten, sollte es sie geben, noch nicht geschrieben worden ist. Carl Philipp Emanuel Bach vermochte von seinem Vorfahren noch als von einem „guten Componisten“ zu sprechen; für uns besteht keine hinreichende Möglichkeit mehr, dieses Urteil zu bestätigen. Aber der hier vorgestellte Fund gibt uns immerhin die Gewißheit, daß es einen Komponisten Heinrich Bach auch auf dem Feld der instrumentalen Ensemblemusik gegeben hat.

<sup>58</sup> Young (Fußnote 4), S. 45.

Nachtrag zu Fußnote 33: Zahlungen an Heinrich Bach sind in den Kirchenpflegerechnungen von St. Johannis in Schweinfurt vom letzten Quartal 1634 bis zum 30. März 1636 zu verfolgen; danach übersiedelte Heinrich Bach nach Erfurt. Johann Bach erscheint im Schweinfurter Ratsprotokoll am 27. September 1633 als Geselle von Heinrich Willing; nach vergeblicher Bewerbung um die Organistenstelle an St. Johannis (9. Mai 1634) bittet er am 20. April 1635 um seine Entlassung und geht nach Thüringen zurück. Am 16. April 1636 wird er Organist an der Erfurter Predigerkirche. Die Angaben der Leichenpredigt über die Ausbildungsjahre Heinrich Bachs sind entsprechend zu korrigieren. Vgl. F. Krautwurst, *Johann Bach (1604–1673) und sein Bruder Heinrich (1615–1692) als Musiker in Schweinfurt (1633–1636)*, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 36, 1976, S. 65–79.

Nachtrag zu Fußnote 43: In Wahrheit paraphrasiert Olearius lediglich das schon von Luther sprichwörtlich verallgemeinerte „In fine videbitur cujus toni“ (vgl. Dok I, Nr. 222).

– Anm. der Redaktion.