Bach-Jahrbuch 2003

NEUE BACHGESELLSCHAFT
LEIPZIG

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft
herausgegeben von
Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff

89. Jahrgang 2003

EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
LEIPZIG

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschriften der Herausgeber:
Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, 04013 Leipzig
Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge/MA 02138
Redaktionsschluß: 30. Juni 2003

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2003
Printed in Germany. H 6866
Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen
Satz und Lithographie: DZA Satz und Bild GmbH, Altenburg
Druck und Buchbinderei: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg
ISSN 0084-7682
ISBN 3-374-02032-1

INHALT

Kleine Beiträge

Besprechungen

ABKÜRZUNGEN

A-Wn	= Wien, Österreichische Nationalbibliothek
ADB	= Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1875–1912
AfMw	= *Archiv für Musikwissenschaft*
Am. B.	= Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in SBB)
AMZ	= Allgemeine Musikalische Zeitung
BB	= Königliche Bibliothek (später Preußische Staatsbibliothek) Berlin (zu späteren Bezeichnungen vgl. SBB)
B-Br	= Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I.er
BC	= *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986ff.
Bd., Bde.	= Band, Bände
BG	= *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
BJ	= Bach-Jahrbuch
Bl., Bll.	= Blatt, Blätter
BWV	= Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
BWV^{2}	= *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); *2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe*, Wiesbaden 1990
BWV^{2a}	= *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger*, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1998
BzBF	= *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
D-As	= Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
D-Bhm	= Berlin, Universität der Künste, Bibliothek
D-Bim	= Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Bibliothek
D-DS	= Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
D-ERu	= Erlangen, Universitätsbibliothek
D-Gb	= Göttingen, Johann-Sebastian-Bach-Institut
D-Ha	= Hamburg, Staatsarchiv
D-HAu	= Halle/S., Universitätsbibliothek
D-LEm	= Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek
D-Mbs	= München, Bayerische Staatsbibliothek
D-Nla	= Nürnberg, Bibliothek beim Landeskirchlichen Archiv
D-Rs	= Regensburg, Staatliche Bibliothek

D-Ru = Regensburg, Universitätsbibliothek
D-Sl = Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-Swl = Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern
D-W = Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
D-WRz = Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek
D-Wüu = Würzburg, Universitätsbibliothek
DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
Dok I, II, III, IV = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
Band IV: Werner Neumann, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Kassel etc. und Leipzig 1979
DTB = *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*
Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Nr. 26.)
Erler = Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig, Bd. III (1709–1809)*, Leipzig 1905
Fs. = Festschrift
GA = Gesamtausgabe
Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. I/II, Leipzig 1790–1792
Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil I–IV*, Leipzig 1812–1814
Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin*
Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke*

Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750, in: Bach-Jahrbuch 1988, S. 7–72

Kobayashi FH = Yoshitake Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973

LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*

Leipzig MB = Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –

MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979

MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff.

NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.

New Grove = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Editor: Stanley Sadie*, London 1980; 2001

RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*

SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –, Musikabteilung. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*.

Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984

SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*

Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880

T. = Takt, Takte

TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1981, 1983

WaltherL = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953

Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968

Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs? Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel (BWV 528)

Von Pieter Dirksen (Wadenoijen)

Seit langem ist sich die Forschung darüber im klaren, daß die Sechs Sonaten für Orgel, die Bach um 1730 in einer Reinschrift zusammenfaßte (*P 271*),[1] keinen neukomponierten Werkzyklus darstellen, sondern ein substantieller Teil auf älterem Material basiert, das in einen neuen Zusammenhang gebracht und teilweise für das neue Medium umgearbeitet wurde.[2] Die vierte Sonate in e-Moll (BWV 528) stellt in dieser Hinsicht den klarsten Fall dar, denn bei allen drei Sätzen führen unverkennbare Spuren zu einer Vorgeschichte: Für den ersten Satz liegt eine Kantatensinfonia aus dem Jahre 1723 (BWV 76/8) als Alternativfassung vor, der Mittelsatz ist als einzelnstehendes Orgelstück in zwei, vielleicht sogar drei Frühfassungen überliefert, und ein Fragment des Schlußsatzes spielt eine Rolle in der Fassungsgeschichte von Präludium und Fuge G-Dur (BWV 541). Angesichts solcher offenbar disparaten Quellen und auch wegen der eigenartigen Tonartverhältnisse zwischen den Sätzen – der mittlere steht in der Molldominante – ist die Einheit dieser Sonate als ganzes wiederholt angezweifelt worden.[3] Jedoch führen nähere Untersuchungen zu den überlieferten Fassungen zu etwas differenzierteren Befunden, und da die Sonate auch in anderer Hinsicht eher eine Sonderstellung unter den Sechs Sonaten einnimmt – schon äußerlich sichtbar an der Tat-

---

[1] Vgl. *Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten für Orgel. Faksimile des Autographs*, hrsg. von W. Goldhan, Kassel 1987 (Documenta Musicologica. 2/XIX.).

[2] Vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 66–88; W. Emery, *Notes on Bach's Organ Works – Books IV–V: Six Sonatas for Two Manuals and Pedal*, London 1957, S. 82–114; H. Eppstein, *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*, BJ 1969, S. 5–30 (vgl. insbesondere S. 25); J. Butt, *Bach's Organ Sonatas. Compilation and Recomposition*, in: Organ Yearbook 19, 1988, S. 80–90; K. Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, BJ 1999, S. 67–79. Zur Datierung „1727–1732" von *P 271*, vgl. Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel etc. 1989 (NBA IX/2), S. 206.

[3] Vgl. z. B. H. Eppstein, a. a. O., S. 24: „[BWV 528 ist] … allem Anschein nach durch Zusammenstellung einer Instrumentalsinfonia, eines umgearbeiteten frühen und eines voraussichtlich Weimarer Orgelstückes entstanden".

sache, daß sie sich als kürzeste erweist –, stellt sich vordringlich die Frage nach deren Vorgeschichte und Entstehungszeit, wobei auch das Problem der Zusammengehörigkeit der Sätze in neuem Licht erscheint.

1. BWV 528/1 und zwei Kantatensinfonien

Als Ausgangspunkt für unsere Betrachtungen dient die Sinfonia, mit der der zweite Teil der am 6. Juni 1723 erstmals aufgeführten Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" BWV 76 eröffnet wird. Zu diesem Werk hat sich neben dem Originalstimmensatz (*St 13b*) auch die autographe Partitur (*P 67*) erhalten. Stephen Crist hat die Eile, mit der die Partitur geschrieben wurde, anschaulich dargestellt und den Konzeptcharakter des Kantatenautographs als ganzes klar herausgearbeitet.[4] Ausgehend von diesem Quellenbefund wird im allgemeinen auch der Sinfonia der Rang einer Kompositionsniederschrift zuerkannt und das Stück als eigens für die Kantate geschaffen angesehen.[5] Eine erneute Betrachtung dieser Niederschrift (vgl. Abb. 1) und ihres aufführungsgeschichtlichen Kontexts ergibt jedoch eine gänzlich andere Perspektive. Die Sinfonia stellt innerhalb der Kompositionspartitur von BWV 76 offenbar eine Ausnahme dar.
Den Schlüssel zur Neuinterpretation der Niederschrift dieses Satzes in *P 67* liefern die in Tabelle 1 zusammengefaßten Varianten (Oboe d'amore hier „klingend" notiert – vgl. dazu weiter unten –).[6]

Insgesamt lassen die vorfindbaren Änderungen nur gelegentlich auf eine Kompositionsniederschrift schließen, zumal es sich in einigen Fällen – T. 9, 12 (Oboe d'amore), 22, 27 (Oboe d'amore), 41, 47 oder 57 (Viola da Gamba) – wohl lediglich um Flüchtigkeitsfehler handelt. Vor allem fällt auf, daß keine

---

[4] S. Crist, *Bach's début at Leipzig. Observations on the genesis of Cantatas 75 and 76*, in: Early Music 13, 1985, S. 212–226.

[5] Vgl. z. B. G. Stauffer, *Die Sinfonien*, in: C. Wolff (Hrsg.), Die Welt der Bach-Kantaten III, Stuttgart 1999, S. 162: „... der Befund der autographen Partitur mit ihren zahlreichen Korrekturen und Änderungen erlaubt jedoch keinen Zweifel daran, daß Bach die Sinfonie erst in Leipzig für BWV 76 schrieb". Vgl. auch BWV^{2a}, S. 311: „BWV 528/1 ist Umarbeitung der Sinfonia BWV 76/8", und W. Breig, *Freie Orgelwerke*, in: K. Küster (Hrsg.), Bach Handbuch, Kassel 1999, S. 680. Dietrich Kilian ist ausnahmsweise vorsichtiger: „Möglicherweise geht der Sonatensatz also auf BWV 76/8 zurück oder beide Sätze basieren auf einer gemeinsamen älteren Quelle" (NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 79).

[6] Vgl. auch NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 33f.

Tabelle 1: Sinfonia BWV 76/8, Korrekturen in *P 67*

Takt	Stimme, Note	*ante correcturam*	*post correcturam*	Art
2	Bc, 2	*e*	*c'*	kompositorische Änderung
3	Obd'am, 3. Tz	16tel *h'-g'-fis'-e'*	punktiertes 16tel *h'*, 32tel *a'-g'-fis'-g'-c''*	kompositorische Änderung
6	Vadg, 8	*g'*	*fis'*	Sekundverschreibung
9	Vadg, 9	*h*	*fis*	Quartverschreibung
11	Vadg, 9–12	*e'-fis'-e'-fis'*	*a'-g'-fis'-e'*	kompositorische Änderung
12	Obd'am, 1	*a'*	*d''*	Quartverschreibung
	Vadg, 9–12	*h-c'-h-c'*	*e'-d'-c'-h*	kompositorische Änderung
15	Vadg, 3–4	*e'-d'*	*g'-fis'*	Terzverschreibung
18	Bc, 1–4	Viertel *H-A-G*	Achtel *H-h*, Viertel *a-g*	Oktavänderung
19	Obd'am, 1	*fis'* oder *g'*	*a'*	Verschreibung
20	Bc, 3	*Fis*	*e'*	kompositorische Änderung
22	Obd'am, 5–8	*d'-e'-d'-e'*	*c'-d'-c'-d'*	Sekundverschreibung
26	Obd'am, 4	*a'*	*h'*	Sekundverschreibung
	Bc, 1. Taktz.	Viertel *e'*	Achtel *e'-e*	rhythmische Belebung
27	Obd'am, 2	*fis'*	*e'*	Sekundverschreibung
	Obd'am, 4 + 6	*cis'*	*c'*	Verschreibung
	Vadg, 9	*a'*	*h'*	Sekundverschreibung
	Bc, 1	*a*	*A*	Oktavänderung
31	Vadg	Oktave tiefer		Oktavänderung
	Bc, 1	*H* (Kustos!)	*Gis*	Terzverschreibung
32	Vadg, 1	*a*	*a'*	Oktavänderung
40	Obd'am	Viertel *a-a'-a'-a'*, 16tel *a'-gis'-fis'-gis'*	Viertel *a-a'-gis'-f''-e''-gis'*	kompositorische Änderung
41	Vadg	Viertelnote	Halbe [+ Punkt]	kompositorische Änderung
42	Obd'am	*h'* [?]	*dis''*	Terzverschreibung
	Bc, 1. Taktz.	8tel *fis*, 16tel fis-g	16tel *fis-e-fis-g*	kompositorische Änderung
45	Bc, 1	*e*	*E*	Oktavänderung
47	Obd'am, 6	*e'*	*fis'*	Sekundverschreibung
48	Obd'am, 1-2	*g'-fis'*	*h'-a'*	Terzverschreibung
49	Obd'am, 2-7	*c''-h'-a'-h'-a'-g'*	*e''-d''-c''-d''-c''-h'*	Terzverschreibung
	Vadg	Viertelnote	Halbe [+ Punkt]	?
50	Bc, 1	*H*	*d*	Terzverschreibung/ kompositorische Änderung

Tabelle 1: (Fortsetzung)

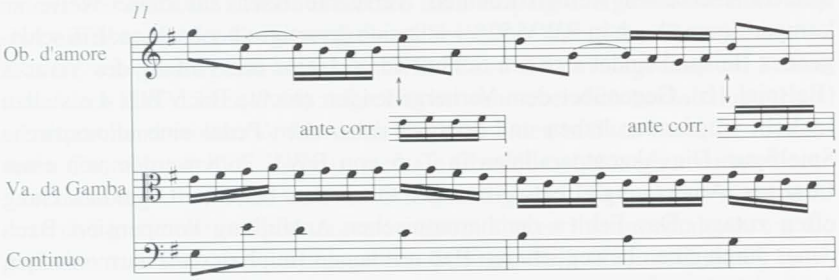
Takt	Stimme, Note	*ante correcturam*	*post correcturam*	Art
50	Bc, 2	*d*	*d'*	Oktaväänderung
54	Vadg, 8	*g'*	*fis'*	Sekundverschreibung
57	Obd'am	Viertelnote	Halbe [+ Punkt]	kompositorische Änderung (?)
	Vadg, 1	*dis'*	*e'*	Sekundverschreibung
58	Obd'am, 3	*d'*	*fis'*	Terzverschreibung
59	Vadg, 4	*fis*	*a*	Terzverschreibung
60	Vadg, 1–2	*g-a*	*h-c'*	Terzverschreibung

Eingriffe in die thematischen Formulierungen der beiden Abschnitte vorkommen (vgl. Abb. 1), wie es bei einer Konzeptniederschrift zu erwarten gewesen wäre und wie es bei sämtlichen – unzweifelhaft als Kompositionsniederschriften vorliegenden – vier Arien der Kantate tatsächlich der Fall ist.[7] Deutlich zeigt dies das viertaktige einleitende Adagio; die beiden Änderungen, die sich hier feststellen lassen (T. 2 und 3), stellen Bereicherungen eines vorher schon intakten Satzes dar und keinesfalls Berichtigungen von Satzfehlern. Im Vivace überwiegen Terzverschreibungen und Änderungen der Oktavlage – eindeutige Indizien für die Bearbeitung eines Satzes, wobei Tonart und/oder Instrumentation geändert worden sind, die Struktur und Substanz des Satzes aber weitgehend intakt geblieben ist. Konkrete Spuren einer Frühfassung scheinen insbesondere in der Modifikation des Kontrasubjekts im fugischen Vivace vorzuliegen (Beispiel 1a). Die verworfene Lesart wirkt mit ihren nachdrücklich wiederholten und damit norddeutsch anmutenden ausgeschriebenen Wechselnoten (vgl. etwa die g-Moll-Fuge BWV 535/535a auf ein Thema des Hamburgers Johann Adam Reincken) deutlich etwas primitiver und altertümlicher. In der revidierten Version von 1723 ist jeweils die zweite Gruppe geändert und damit das Ganze abwechslungsreicher gestaltet worden. Hierbei wurden auch die Verdoppelung einer Note auf der dritten Taktzeit des Themas beseitigt und die Harmonie bereichert. In den beiden weiteren Auftritten des Kontrasubjekts wird diese Modifikation dann ohne weiteres durchgeführt (T. 22–23, 37–38).

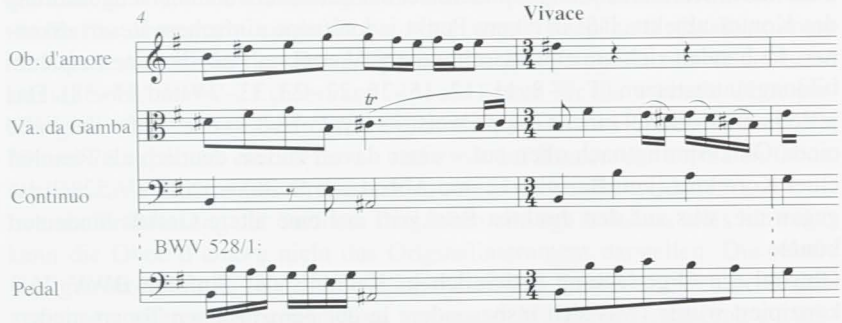
[7] Vgl. dazu ausführlich Crist (wie Fußnote 4), S. 220–225.

Beispiel 1: BWV 76/8

a T. 11–12 (nach *P 67*)



b T. 4–5 (nach *P 67*, mit Variante des Basses nach *P 271*)



c T. 18–21 (Baß, nach *P 67* und *P 271*)

Es überrascht nicht, daß in der (generalbaßlosen) Orgelversion die beschriebene Neugestaltung beibehalten worden ist. Aber auch sonst strebt Bach in dieser Letztfassung danach, die Harmonie zu bereichern, und in erster Linie ist dafür die Baßstimme zuständig. Tatsächlich ist die Belebung des Basses zwecks einer idiomatischen Bearbeitung für Tasteninstrument ein hervorstechendes Merkmal von Bachs Adaptierungen von Ensemblesätzen, wie etwa die Konzertbearbeitungen für Orgel BWV 592–596 und für Cembalo BWV

972–987 veranschaulichen. Den Ausfall wichtiger rhythmischer Impulse und harmonischer Ergänzungen, die im Ensemblesatz der Initiative des Continuospielers überlassen werden konnten, versuchte Bach auf diese Weise zu kompensieren. Auch in BWV 528/1 läßt sich derartiges beobachten. Ein schlagendes Beispiel findet sich am Schluß des Adagios und Anfang des Vivaces (Beispiel 1b). Gegenüber dem Vorhergehenden mochte Bach Takt 4 als allzu schlicht empfunden haben und übergab daher dem Pedal eine idiomatische Spielfigur. Die Akzentparallelen in T. 5 von BWV 76/8 werden von einer Continuo-Aussetzung effektiv verdeckt, treten aber bei einer Orgeldarbietung offen zutage. Das Fehlen der harmonischen Ausfüllung kompensiert Bach daher durch einen beweglicheren Baß mit neuen (implizierten) harmonischen Ausweichungen.[8]

BWV 528/1 spiegelt in unterschiedlicher Hinsicht die 1723 von Bach vorgenommenen Revisionen, insbesondere bei der bereits erwähnten Neugestaltung des Kontrasubjekts, läßt in einem Punkt jedoch eine einfachere Lesart erkennen. Es handelt sich um abwärtsschreitende Viertel im Baß, die eine Sequenzbildung unterstützen (T. 7–8, 11–12, 15–16, 22–23, 33–34 und 37–38). Das jeweils erste Viertel einer Gruppe weist in BWV 76/8 in der Hälfte der Fälle einen Oktavsprung nach oben auf – einer davon zudem deutlich als Resultat einer Korrektur (vgl. Beispiel 1c und Abb. 1 auf S. 36) –, in BWV 528/1 dagegen nie, was auf den direkten Rückgriff auf eine ältere Gestalt hindeuten könnte.

Obwohl die Orgelfassung ersichtlich in Kenntnis der Sinfonia BWV 76/8 konzipiert wurde (was sich insbesondere in der gemeinsamen Tonart niederschlägt), kann es als ziemlich sicher gelten, daß sich hinter beiden Versionen eine ältere Fassung verbirgt (im folgenden mit BWV 76/8a bezeichnet). Zu fragen ist daher, in welchen Kontext diese Urgestalt des Satzes gehört und ob die Instrumentation von BWV 76/8 die Originalbesetzung darstellt. Während die erste Frage im Zusammenhang mit den anderen beiden Sätzen der Orgelsonate BWV 528 behandelt wird (vgl. weiter unten), muß die zweite Frage in Verbindung mit dem Entstehungshintergrund der Kantate BWV 76 betrachtet werden. Wie Stephen Crist überzeugend dargestellt hat,[9] wollte Bach der wohl noch in Köthen sorgfältig vorbereiteten Kantate BWV 75 (zum 1. Trinitatissonntag 1723) eine Woche später ein Pendant folgen lassen. Geplant war also wiederum eine großangelegte zweiteilige Kantate mit vierzehn Sätzen: Einem konzertierenden Eingangschor, vier Arien, einer vokalen Choralbearbeitung als Schluß beider Teile, sechs Rezitativen (zwei davon mit Streichern aus-

---

[8] Vgl. Zum Bearbeitungsvorgang ausführlich U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 78–81.

[9] Crist (wie Fußnote 4), S. 213–215.

instrumentiert) sowie einer Sinfonia zur Eröffnung des zweiten Teils; wichtig war dabei auch der solistische Einsatz der Oboe d'amore (vgl. dazu weiter unten). Der erst kurz zuvor aus Köthen nach Leipzig übergesiedelte Bach kam aber offenbar bei der Umsetzung dieses besonders ambitiösen Projekts in arge Zeitnot, wie das insgesamt eilige Schriftbild in *P 67* (im Gegensatz zur Schönschrift von BWV 75 in *P 66*) zeigt. Höchstwahrscheinlich beabsichtigte Bach – entsprechend seinem Verfahren in BWV 75 – den in Satz 7 und 14 verwendeten Choral zusätzlich als instrumentale Choralbearbeitung zu komponieren – hier also den Choral „Es woll uns Gott genädig sein". Er kam aber nicht mehr dazu und griff daher notgedrungen zu einem älteren Instrumentalsatz, um die geplante, von Kantate 75 vorgegebene Struktur doch noch vollständig realisieren zu können. Zu wählen war dabei ein Satz, der sich für eine Präsentation der Oboe d'amore eignete und diesem Instrument relativ leicht angepaßt werden konnte. Die Oboe d'amore galt als eine Leipziger Spezialität, die erst kurz vor Bachs Amtsantritt eingeführt worden war.[10] Bach hatte das Instrument im letzten Augenblick in seine Leipziger Probekantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23 (Februar 1723) als Ersatz für die normale Oboe einbezogen[11] und war nun bestrebt, diese Neuheit in seinen Debütkantaten BWV 75 und 76 exponiert einzusetzen – und zwar auf Kosten der normalen Oboe, die hier ausschließlich als Orchesterinstrument verwendet wird.

In einer Frühfassung der Sinfonia (auf deren einstige Existenz alles hinweist) kann die Oboe d'amore nicht das Originalinstrument darstellen. Die relativ wenigen Korrekturen in *P 67* beweisen aber, daß Bach auf einen besonders geeigneten älteren Instrumentalsatz aus seiner Musikaliensammlung zurückgreifen konnte. Zur Feststellung des ursprünglich für die Oberstimme verwendeten Instruments liefert eine Eigenart von Bachs Niederschrift (vgl. Abb. 1, S. 36) einen konkreten Fingerzeig. In den Partituren von BWV 75 und 76 benutzt Bach für das neue Instrument eine ungewöhnliche Notationsart – eine Kombination von Violin- und Sopranschlüssel –, die auf geschickte Weise das Kleinterztranspositionsverhältnis zwischen Oboe und Oboe d'amore ausnutzt: Der Violinschlüssel vertritt die Griff-, der Sopranschlüssel die Klangnotation (Beispiel 2).[12] Was liegt näher als die Annahme, daß das

---

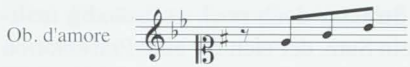
[10] B. Haynes, *Oboe d'amore*, in: D. Sackmann und S. Rampe (Hrsg.), Bachs Orchestermusik, Kassel 2000, S. 284f.

[11] C. Wolff, *Bach's Audition for the St. Thomas Cantorate: The Cantata „Du wahrer Gott and Davids Sohn"*, in: ders., Bach: Essays on His Life and Music, Cambridge/MA 1993, S. 134.

[12] Vgl. Crist (wie Fußnote 4), S. 218; U. Prinz, *Griffschrift – Klangschrift. Funktion und Bedeutung, Probleme heute*, in: M. Geck und S. Oechsle (Hrsg.), Bachs erster Leipziger Kantatenjahrgang. Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposion 2000, Witten 2002 (Dortmunder Bach-Forschungen. 4.), S. 157–172, hier S. 159–163.

ursprüngliche Instrument die Oboe gewesen ist und es sich um einen Satz in g-Moll handelte? Damit erklärt sich auch das in Bachs Kantatenschaffen singuläre Vorkommen eines instrumentalen Triosatzes:[13] Einen solchen ausgesprochen kammermusikalischen Satz hat Bach offenbar nur unter größtem Zeitdruck und entgegen seiner Gewohnheit in eine Kirchenkantate aufgenommen und sich dabei den Umstand zunutze gemacht, daß die Oboenstimme (in g-Moll: *c'-b''*, ohne *cis'*) ohne Umfangsänderungen übernommen werden konnte.

Beispiel 2: Doppelschlüsselung der Oboe d'amore-Stimme in BWV 76/8 (nach *P 67*)



Das am meisten auffallende Merkmal der Sinfonia ist die Einbeziehung der Viola da Gamba. Aus der Sicht einer Neukomposition würde das besonders befremden, denn im Gegensatz zur Oboe d'amore blieb die Viola da Gamba auch später in Bachs Musik eine Ausnahmeerscheinung und wurde nie zum festen Bestandteil seines Leipziger Kantatenensembles. In Werken für besondere Gelegenheiten verbindet ihr Klangbild sich mit dem Topos des Sterbens, wie in der Trauer-Ode BWV 198, den Passionen BWV 244 und BWV 245 und auch dem vor-Leipziger Actus tragicus BWV 106. In der klangprächtig beginnenden Äolus-Kantate BWV 205 (1725) soll sie in der kontrastierenden Arie „Frische Schatten, meine Freude" zusammen mit einer Viola d'amore für eine betont „stille Musik" sorgen. In allen (Leipziger) Fällen wird die Viola da Gamba also ganz gezielt zur Erreichung besonderer Klangeffekte eingesetzt.[14] In BWV 76 fehlt ein solcher Bezug – und nicht nur in der Sinfonia, sondern auch in der Aria „Liebt, ihr Christen, in der Tat" (BWV 76/12), in der Bach die eigenartige Instrumentalkombination der Sinfonia aus praktischen und ästhetischen Gründen noch einmal wiederkehren läßt. Sowohl aus diesem Grund als auch angesichts des Zeitdrucks, mit dem Bach die Sinfonia in seine Kantatenpartitur aufnahm, liegt es auf der Hand anzunehmen, daß das ungewöhnliche Instrument in der Sinfonia deshalb auftaucht, weil es einfach auch schon in der Vorlage vorgeschrieben war.

Der Umfang der Viola da Gamba-Stimme von BWV 76/8 ist *H-c''* und entspricht damit durchaus Bachs Gepflogenheiten (Arie „Es ist vollbracht" BWV 245/30: *H-c''*; Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo in G-Dur BWV 1027:

---

[13] Sieht man von der Eingangssinfonia (für zwei Violinen, Fagott und Continuo) zu Bachs wohl frühester Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich" BWV 150 (1706?) ab.

[14] Vgl. auch L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, Cambridge/MA und London 1987, S. 166 bis 169.

H-d'' beziehungsweise D-Dur BWV 1028: ‚*H-cis*''). In einer nach g-Moll transponierten Fassung wird aus *H-c*''die hohe Lage *d-es*''; nur die g-Moll-Sonate BWV 1029 erreicht eine solche Höhe, nutzt aber zusätzlich die tiefere Oktave des Instruments aus (*D-es*''). Die Möglichkeit kann also nicht ganz von der Hand gewiesen werden, daß das Original etwa für Viola bestimmt war, dann aber durch die Tiefertransposition von g-Moll nach e-Moll unter deren Untergrenze *c* geriet und deshalb durch Viola da Gamba ersetzt wurde. Allerdings handelt es sich nur um einen vereinzelten Ton (*H* in T. 23), der sich durch Umlegung hätte vermeiden lassen. Da auch die Angabe „Viola da gamba" in *P 67* in einem Zuge niedergeschrieben worden ist (vgl. Abb. 1), scheint es angesichts der angeführten Argumente besser, an der Viola da Gamba festzuhalten.[15]

Die Annahme einer Urfassung der Sinfonia für Oboe, Viola da Gamba und Basso continuo in g-Moll (BWV 76/8a) bringt die Frage nach deren Herkunft und Entstehungszeit mit sich. Der Stilbruch zwischen diesem Satz und Bachs (früher) Leipziger Schreibweise wurde schon öfters bemerkt – „Die Instrumentierung ist etwas altmodisch und erinnert an Kantaten der Weimarer Zeit";[16] „... gleichfalls weitgehend im Stil von Bachs frühesten Kantaten-Sinfonien. Dies ist erstaunlich, weil er mindestens in den Jahren als Köthener Kapellmeister auch andere Stilprinzipien der Instrumentalmusik vertreten hat"[17] –, jedoch ohne daß dies zu der auf der Hand liegenden Frage nach einer möglichen Vorgeschichte geführt hätte. Nicht nur hinsichtlich der Besetzung, sondern auch in formaler Hinsicht weist der Satz singuläre Merkmale auf (Tabelle 2).

Das Vivace ist eine Fuge mit einheitlichem Bewegungsablauf, jedoch ohne thematische Beteiligung des Continuos, der als reiner Stützbaß konzipiert ist. Ungewöhnlich ist die Beantwortung im Prim- oder Oktavabstand sowie insbesondere das Fehlen einer vollthematischen Reprise auf der I. Stufe am Satzende. Jedoch sind die Oberstimmen bis auf die abkadenzierenden Phrasen in der Coda durchaus thematisch konzipiert: in den Zwischenspielen und im ausgedehnten Epilog ist alles aus drei (von vier) Bausteinen des Themas (Beispiel 3a) abgeleitet, während das Kontrasubjekt der (fast identischen und nur mittels Stimmtausch und Transposition gewonnenen) Hauptsätze nicht weiterentwickelt wird. Infolge der großen thematischen Dichte des Epilogs (der

---

[15] Interessant in diesem Zusammenhang ist der Hinweis von Peter Williams (*The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 1, Cambridge 1980, S. 39) daß die Schreibweise der Sinfonia gambenidiomatische Züge aufweist; er verweist dabei namentlich auf die Sonate für Gambe und Cembalo D-Dur BWV 1028 (gemeint ist wohl der zweite Satz, der tatsächlich eine auffallende motivische Verwandtschaft mit dem Vivace von BWV 76/8 aufweist).

[16] Stauffer (wie Fußnote 3), S. 162.

[17] K. Küster, *Bach Handbuch*, Kassel 1999, S. 199.

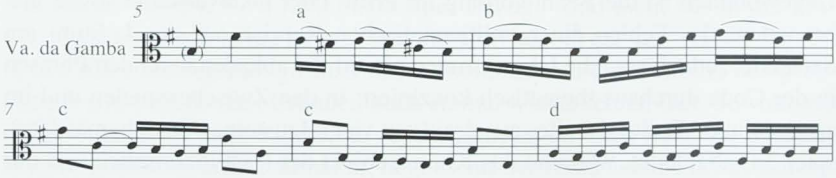
Tabelle 2: Form von BWV 76/8

Teil	Takt	Länge	Abschnitt/Inhalt
Adagio	1–4	4 Takte	imitatorisch
Vivace	5–13	9 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der I. Stufe (Vadg auf *e*', Obd'am auf *e*'')
	14–15	2 Takte	Zwischenspiel (aus *d*)
	16–24	9 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der V. Stufe (Obd'am auf *h*', Vadg auf *h*)
	25–30	6 Takte	Zwischenspiel (Sequenz aus a + d)
	31–39	9 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der IV. Stufe (Vadg auf *a*', Obd'am auf *a*')
	40–65	26 Takte	Epilog (aaaa, Sequenz aus a + d, aab, aab, ddddd, Coda mit aa)

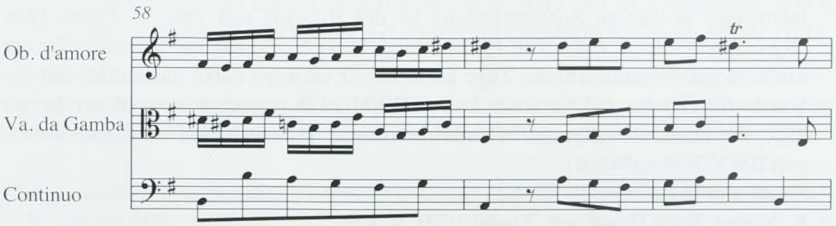
Themenkopf a erscheint hier nicht weniger als fünfzehn Mal!) vermißt man die formale Abrundung durch einen erneuten Tonika-Hauptsatz nicht. Statt dessen rundet Bach den thematisch so dichten Satz mit einem zweifachen Abbrechen auf der Dominante und einem betont konventionellen homophonen Abkadenzieren mit einer einfachen Hemiolen-Bildung ab (Beispiel 3b).

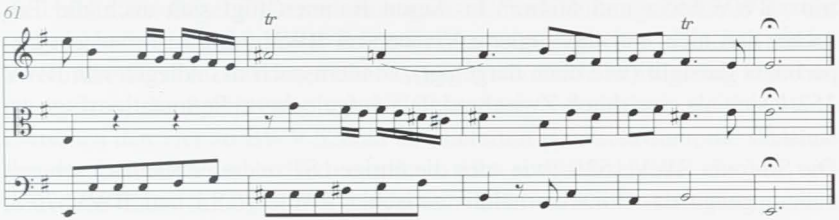
Beispiel 3: BWV 76/8

a Vivace-Thema (Viola da Gamba, T. 5–9)



b Schluß (T. 58–65)





Besonderheiten wie diese unerwartete Abrundung, die Kürze des einleitenden Adagios und auch das Experimentelle und Offene in der Form des Vivace sind 1723 undenkbar, weisen vielmehr auf Bachs Weimarer Periode hin. Damit gelangt sofort ein Satz ins Blickfeld, der erstaunlicherweise (soweit ich sehen kann) bisher noch nie mit BWV 76/8 in Verbindung gebracht wurde: die Sinfonia zur Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn" BWV 152, die am 30. Dezember 1714 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt wurde. Die Sinfonia dieser Kantate ist nach dem gleichen Modell gebaut wie BWV 76/8: auf ein einleitendes, in beiden Fällen (!) viertaktiges Adagio, das sich nach der Dominante wendet, folgt eine ausgedehnte Fuge in schneller Bewegung. Wenn man auch noch die gleiche Tonart (e-Moll/g-Moll – vgl. dazu weiter unten) berücksichtigt sowie die Tatsache, daß die ungewöhnliche Instrumentenkombination von BWV 76/8 in BWV 152/1 einbezogen ist (zu Oboe, Viola da Gamba und Continuo treten noch Blockflöte und Viola d'amore hinzu), so kann kein Zweifel bestehen, daß es sich um Schwesterwerke handelt.[18] Die Urfassung von BWV 76/8 ist deshalb höchstwahrscheinlich gleichfalls in dieser mittleren Weimarer Zeit, also um 1714 entstanden. Beide Sätze gehören wohl zum Kreis von Bachs hauptsächlich innerhalb der Claviermusik durchgeführten Experimenten in der sogenannten „Hybrid-Form",[19] bei denen zwei kontrastierende Werkteile innerhalb eines einzigen Satzes miteinander verknüpft sind. Das Auftreten dieser Kombinationsform datiert Jean-Claude Zehnder auf „um 1712/14" und rechnet dazu Orgelwerke wie die Toccaten F-Dur BWV 540 und C-Dur BWV 564, das Präludium G-Dur BWV 541/1 sowie die Choral-

[18] BWV 152 bildet eine der wenigen Weimarer Kantaten, die in Leipzig offenbar nicht wiederaufgeführt wurden, obwohl der Sonntag nach Weihnachten auch in Leipzig musikalisch begangen wurde (vgl. BWV 28 und 122). Vielleicht hielt Bach wegen der exotischen kammermusikalischen Besetzung des Werkes eine Aufführung in Leipzig für nicht mehr aktuell, was indirekt den Charakter einer „Notmaßnahme" bei der Aufnahme eines vergleichbaren Weimarer Satzes in die Kantate BWV 76 bestätigen würde.

[19] Vgl. G. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980 (Studies in Musicology. 27.), S. 42f.

trios BWV 655a und 664a.[20] In diesen Rahmen fügt sich auch die Tatsache, daß nicht nur das fugierte Vivace von BWV 76/8(a) formal ein Experiment darstellt (wie oben dargelegt), sondern auch das Allegro von BWV 152/1 sich als eine durch Zwischenspiele aufgelockerte Permutationsfuge erweist.[21]

Die Sinfonia BWV 152/1 (wie auch die übrigen Sätze dieser Kantate) spiegelt zudem genau das Tonartverhältnis zwischen BWV 76/8a und BWV 76/8, woraus sich auch eine Lösung für das oben erwähnte Tessiturproblem der Viola da Gamba ableiten läßt. Im Partiturautograph von BWV 152 (*P 45 Adn. 2*) sind die Instrumente teils im Kammerton (g-Moll), teils im Chorton (e-Moll) notiert: die „französisch"-tiefen Holzblasinstrumente Blockflöte und Oboe wie auch die Viola d'amore im Kammerton, Viola da Gamba und Orgel (sowie die beiden Singstimmen) im Chorton.[22] Merkwürdig ist die Behandlung der Gambe als Chortoninstrument; jedoch ergibt sich hieraus die bequeme Lage *D-g'* (statt im Kammerton: *F-b'*), was wohl den Grund für Bachs Entscheidung bildete. Es erscheint deshalb durchaus plausibel, daß BWV 76/8a als Schwesterwerk gleichfalls in diesen beiden Tonarten konzipiert wurde, also mit Kammerton-Oboe und Chorton-Viola da Gamba (und Continuo). Damit wäre die Gambenstimme in der eher „normalen" Tessitur *H-c''* spielbar, statt in der – wie oben bereits gezeigt wurde – doch etwas zu hohen Lage *d-es''*. Das gemeinsame Kleinterz-Verhältnis zwischen der Instrumentation von BWV 76/8a einerseits und der Leipziger Oboe und Oboe d'amore andererseits mag Bach zur Wiederverwendung des Satzes als Sinfonia und zum Einsatz der Oboe d'amore veranlaßt haben. (Bei der Herstellung der Orgelversion BWV 528 hätte Bach demnach zwischen diesen beiden Tonarten seiner Vorlage zu wählen gehabt; für das tiefere e-Moll dürfte er sich mit Rücksicht auf die Obergrenze des Pedals entschieden haben).

2. Das Andante BWV 528/2 und seine Frühfassung

Der Mittelsatz der Orgelsonate BWV 528 kennt eine überaus gut dokumentierte Vorgeschichte, denn es hat sich eine durch verschiedene Quellen belegte, klar abgrenzbare Frühfassung in d-Moll (BWV 528/2a) erhalten, und zwar

---

[20] J.-C. Zehnder, *Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit*, in: K. Heller und H.-J. Schulze (Hrsg.), Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs, Köln 1995, S. 317 und 336f.

[21] Vgl. Dürr St 2, S. 94.

[22] Vgl. NBA I/3 Krit. Bericht (K. Hofmann, 2000), S. 23; W. Neumann, *Zur Aufführungspraxis der Kantate 152*, BJ 1949/50, S. 100–103.

gleichfalls für Orgel.[23] Deren wichtigstes Unterscheidungsmerkmal ist das (abgesehen vom Paenultima-Takt) Fehlen von jeglichen diminuierenden Zweiundreißigsteln, mit denen die Fassung BWV 528/2 so ausgiebig versehen ist; auch ist die Spätfassung um $2^1/_2$-Takte länger (vgl. dazu weiter unten). Zwischen den vier zu BWV 528/2a überlieferten Handschriften, die sämtlich aus der Zeit nach Bachs Tod stammen, gibt es Unterschiede, die auf verschiedene Entwicklungsstufen hindeuten. Dietrich Kilian hat gezeigt, daß diese Quellen sich in zwei Gruppen zu je zwei Handschriften gliedern und wahrscheinlich direkt oder indirekt auf die gleiche (verlorengegangene) autographe Vorlage zurückgehen, die Bach demnach mehrfach revidiert haben muß:[24]

[I] Leipzig MB, *Go. S. 311/2*, und Peters I Appendix (nach einer verlorengegangenen Abschrift);
[II] Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, *Hs. Grönland*, und SBB, *P 1115*.

Der wichtigste Lesartunterschied findet sich in der Melodik des Kontrasubjekts (Beispiel 4a; als [III] ist hier die autographe Letztfassung *P 271* hinzugefügt). Der Unterschied zwischen [I] und [II] weist wohl nicht primär auf „the composer's maturing sense of melody",[25] sondern stellt das Resultat eines Schrittes dar, den Bach eher aus rein kompositionstechnischen Gründen getan haben wird:[26] das Thema und sein Kontrasubjekt weisen in den ersten Kombinationen, bei denen das Kontrasubjekt immer über dem Thema liegt, Quartparallelen auf und sind also eigentlich nicht umkehrbar. Dies bezeugen die Takte 22 bis 26, in denen Bach die Umkehrung ursprünglich trotzdem angebracht hat (Beispiel 4b; Quintparallelen hier mit Sternchen bezeichnet). Wie die „Peters"-Fassung zeigt, hat Bach diesen Satzfehler zuerst wohl durch Oktavtransposition des ganzen Themas auszumerzen versucht (in Beispiel 4b angegeben), zu einem späteren Zeitpunkt aber durch Oktavierung einer der beiden die Quintparallele verursachenden Einzelnoten das Problem auf brillante Weise gelöst und zusätzlich dem Kontrasubjekt erst sein eigenes unverwechselbares Profil verliehen.

---

[23] Abdruck in NBA IV/7, S. 145–147.

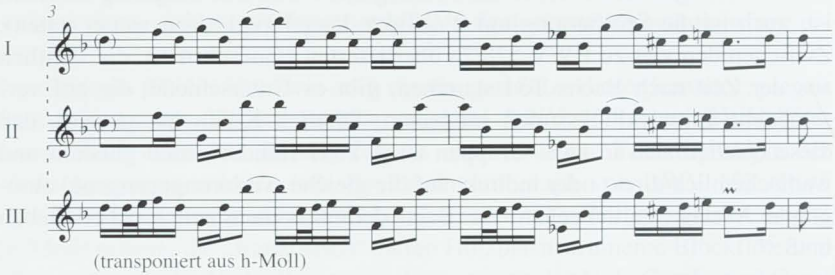
[24] NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 80.

[25] Williams (wie Fußnote 15), S. 41; deutsch in: ders., *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*, Bd. 1, Mainz etc. 1996, S. 57: „den heranreifenden Sinn des Komponisten für die Melodik".

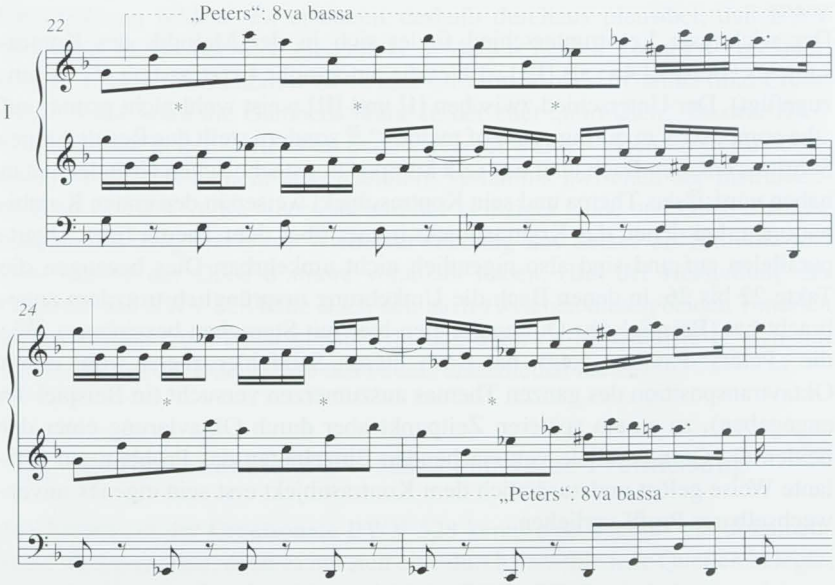
[26] Vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian), S. 82f.

Beispiel 4:

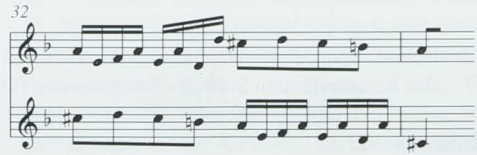
a BWV 528/2a, T. 3–4 (Oberstimme), drei Fassungen



b BWV 528/2a, T. 22–26 (*Go. S. 311/2*, mit Angabe der Änderungen in „Peters")



c BWV 528/2a, T. 32



Daß das Orgeltrio in der ohne Zweifel ältesten dokumentierten Fassung *Go.S.311/2* (die möglicherweise auf eine Weimarer Abschrift von Johann Tobias Krebs d. Ä. zurückgeht[27]) auch die Urgestalt darstellt, ist jedoch unwahrscheinlich, denn nicht nur der Umfang der Oberstimme (*c'*-*c'''*), sondern vor allem eine verräterische, in allen Frühfassungen vorkommende Umlegung weisen unzweideutig auf Oboe als ursprünglich beabsichtigtes Instrument:[28] in T. 32 umgeht Bach durch einen Oktavsprung das auf der Barockoboe nicht spielbare *cis'*, wie der Vergleich mit der unmittelbar sich anschließenden Imitation in der Mittelstimme wie auch allen Parallelstellen zeigt (Beispiel 4c). Bemerkenswerterweise wird nicht nur in der Frühfassung mit verändertem Kontrasubjekt (*Hs. Grönland* und *P 1115*) der Oboenumfang unterschritten (T. 9: *b*, T. 24–25: *b* und *as*), sondern auch in der Peters-Version (T. 23: *b*). Die Version der Handschrift *Go. S. 311/2* spiegelt daher wohl unmittelbar die Ensemble-Fassung mit Oboe wider. Vielleicht hat Bach die – vor allem durch die Gegenbewegung des Continuo und seiner Aussetzung kaum ins Ohr fallenden – Quintparallelen erst bemerkt, als er den Satz nach der Übertragung ohne den verschleiernden Effekt einer Continuo-Aussetzung auf der Orgel spielte.

Während sich der Tessitur-Befund der Oberstimme des Andante mit demjenigen von BWV 76/8a problemlos in Übereinstimmung bringen läßt, ist die ursprüngliche Besetzung der Mittelstimme schwieriger zu ermitteln. Diese – im Orgelsatz der linken Hand zugewiesen und bisweilen ungewöhnlich hoch liegend – läßt mit ihrem Umfang *a*-*c'''* zunächst eher an eine Violine denken und an die Möglichkeit, Bach habe den Notentext ohne viele Änderungen aus seiner Ensemblevorlage übernommen (die endgültige Fassung BWV 528/2 gelangt durch gelegentlichen Stimmtausch zu einem wesentlich tiefer liegenden Part für die linke Hand, wodurch der Verdacht sich aufdrängt, Bach habe sich diese Partie in BWV 528/2a eine Oktave tiefer und mit 4-Fuß-Register zu spielen vorgestellt). Auf jeden Fall scheint es hier um ein Streichinstrument zu gehen, und in der Tat wird eine Mittelstimme entsprechenden Zuschnitts in dem „peroratio"-Abschnitt T. 36–37 (Beispiel 5a), der die beiden bis dahin identisch behandelten Oberstimmen idiomatisch differenziert, der Trillerkette auf absteigenden Vierteln in der Oboe gegenübergestellt. Nimmt man für diese Stimme die Viola da Gamba an – was aus der Sicht der weiter unten festgestellten Zwillingsverwandtschaft mit BWV 76/8a einleuchtet –, so ist eine weitere Zwischenfassung für Ensemble zu postulieren, in der die Gambenpartie bereits für ein Diskantinstrument (Violine?) umgearbeitet war. Als eine

---

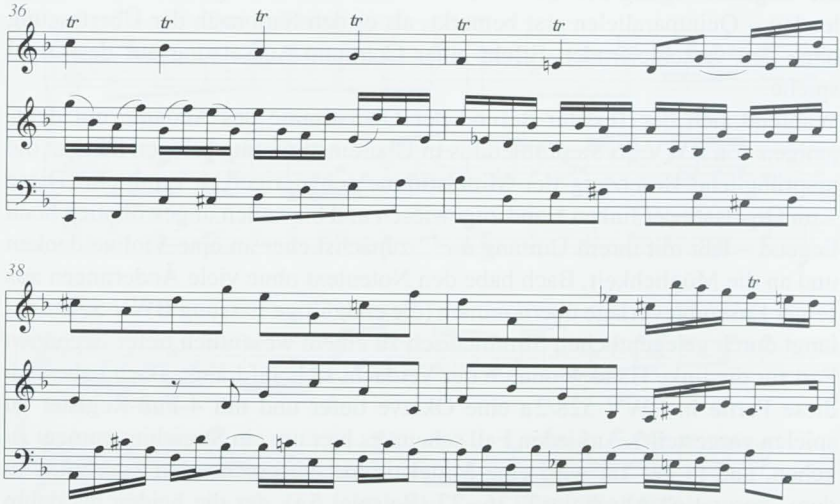
[27] Ebenda, S. 81.

[28] Dies wurde auch schon von Klaus Hofmann (wie Fußnote 1), S. 67 Fußnote 2, beobachtet.

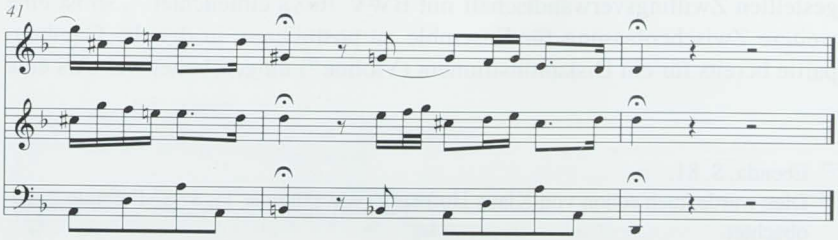
– wenn auch vage – Spur einer hypothetischen Urfassung mit Viola da Gamba könnte die Schlußkadenz gelten (Beispiel 5b): hier kadenziert die zweite Stimme eine Oktave über der ersten. (Diese Merkwürdigkeit hat Bach in den Sechs Sonaten stehen lassen – als einzige Schlußkadenz innerhalb der ganzen Sammlung, bei der die linke Hand am Schluß nicht unter der rechten Hand liegt). Der Vergleich mit der nah verwandten Schlußkadenz von BWV 76/8a (Beispiel 5c) zeigt, daß diese Stimme wohl zu irgendeinem Zeitpunkt in eine zu hohe Lage geraten ist und mit der Versetzung um eine Oktave tiefer wieder zu normalen satztechnischen Verhältnissen zurückkehrt (Beispiel 5d).

Beispiel 5:

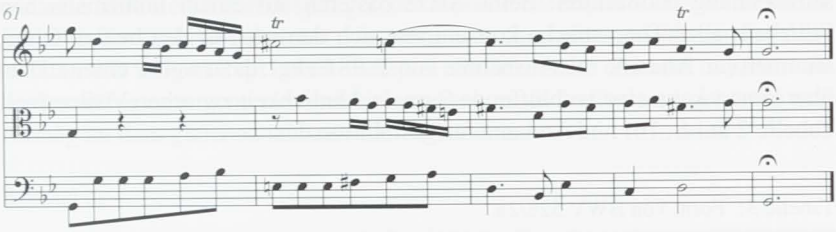
a BWV 528/2a, T. 36–39



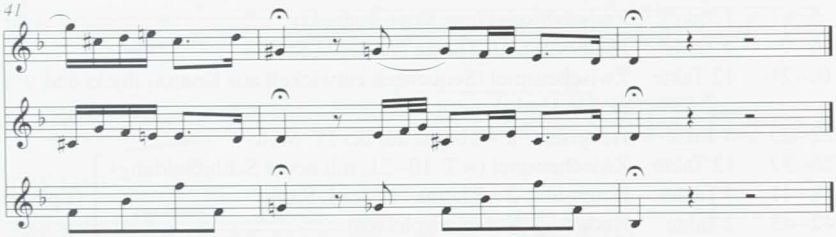
b BWV 528/2a, T. 41–43



c BWV 76/8a, T. 61–65



d BWV 528/2a, T. 41–43 (mit transponierter Mittelstimme)



Daß die Ensemblefassung des Andante ursprünglich zu der gleichen Sonate gehörte wie BWV 76/8a (und BWV 528/3a), läßt sich zwar nicht zwingend beweisen, doch deuten verschiedene Indizien nachdrücklich darauf hin. Zunächst ist es der um 1730 dokumentierte Zusammenhang der Sonate BWV 528, die Konstellation ihrer Sätze. Zwar wiegt dieses Argument im Falle eines langsamen Satzes weniger schwer als bei Ecksätzen (vgl. dazu weiter unten), doch ist wenigstens auch kein anderer zyklischer Zusammenhang für BWV 528(a) bekanntgeworden. Zudem weist das Andante in seinen beiden Versionen das gleiche Tonartverhältnis mit einer um eine kleine Terz hochtransponierten Spätfassung wie bei BWV 76/8 beziehungsweise BWV 528/1 auf, und dies im Zusammenhang mit dem – zumindest für die Oberstimme ermittelten – gleichen Instrument, der Oboe. Das merkwürdige Tonartverhältnis zwischen beiden Sätzen – das Andante steht in der Molldominante – stellt zwar innnerhalb von Bachs Sonatenschaffen eine Ausnahme dar, begegnet aber immerhin zweimal in seinem Konzertschaffen, und zwar beide Male in frühen, wohl Weimarer Beispielen dieser Gattung: dem Sechsten Brandenburgischen Konzert B-Dur BWV 1051 sowie dem Violinkonzert d-Moll nach BWV 1052.[29]

[29] Vgl. A. Rolf, *J. S. Bach: Das sechste Brandenburgische Konzert. Besetzung, Analyse, Entstehung*, Dortmund 2002 (Dortmunder Bach-Forschungen. 4.); W. Breig,

Zwischen BWV 76/8a und BWV 528/2a läßt sich ein enger stilistischer Zusammenhang beobachten. Beide Sätze basieren auf einem unthematischen Stützbaß, alles Thematische konzentriert sich demnach in den beiden Oberstimmen (im Andante mit Ausnahme von T. 38f.; vgl. dazu weiter unten). Darüber hinaus kann eine verblüffende formale Ähnlichkeit zwischen Vivace (vgl. Tabelle 2 auf S. 16) und Andante festgestellt werden:

Tabelle 3: Form von BWV 528/2a

Takt	Länge	Abschnitt	
1–4	4 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der I. Stufe	
5	1 Takt	Zwischenspiel (aus Kontrasubjekt)	
6–9	4 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der V. Stufe	
10–21	12 Takte	Zwischenspiel (Sequenzen entwickelt aus Kontrasubjekt und dessen Umkehrung)	
22–25	4 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der IV. Stufe	
26–37	12 Takte	Zwischenspiel (= T. 10–21, mit neuer Schlußbildung)	(Epilog)
38–41	4 Takte	Hauptsatz: 2 × Thema auf der I. Stufe	(Epilog)
42–43	2 Takte	Koda (vgl. Notenbeispiel 5b)	(Epilog)

Wie im Vivace durchläuft im Andante ein tonal statischer Hauptsatz die Stufen I, V und IV (T – D – S), wobei die Oberstimmen einander jeweils im Oktav- oder Unisono-Abstand antworten. Von den tonal schweifenden Nebensätzen ist jeweils der zweite bedeutend länger als der erste, der in beiden Fällen nur als Überleitung von Stufe I nach Stufe V fungiert. Obwohl am Ende des Andante die Erwartung einer Wiederkehr des Hauptsatzes auf der I. Stufe erfüllt wird – und dies im Gegensatz zum Vivace –, wird auch hier eine vergleichbare „Epilog"-Wirkung erzielt. Während dies dort durch die ständige Wiederholung und Engführung des Themenkopfes erreicht wird, hebt sich im Andante die erste Hälfte des Hauptsatzes (T. 38–39) durch die kanonische Behandlung des Hauptthemas von einer normalen Wiederholung ab (wobei der Baß eine modifizierte Fassung des Kontrasubjekts ausführt und somit einmalig aus seiner Rolle als Stützbaß heraustritt). Diese expressive Verdichtung des Satzes wird überdies durch die „unendlich" absinkende Sequenz mit Trillerkette in der Oberstimme effektvoll vorbereitet (vgl. oben Beispiel 5a). Zusätzlich bekräftigt wird die erstaunliche formale Parallele durch die direkte Referenz am Beginn und Ende von BWV 76/8a an die entsprechenden Stellen

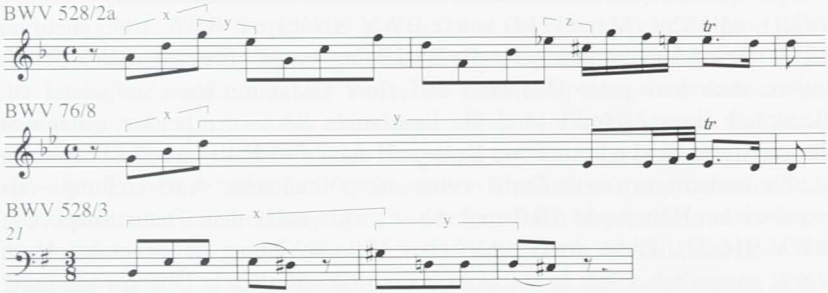
---

Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte, BJ 1976, S. 7–34.

von BWV 528/2a (oder umgekehrt): Das Thema des Adagios erscheint fast wie eine freie Reduktion desjenigen des Andante (Beispiel 6a),[30] während die formelhaften Schlußkadenzen wie schon erwähnt eine unverkennbare Verwandtschaft zeigen (vgl. oben Beispiel 5b–c). Ohne Zweifel wurden die beiden Sätze in engem wechselseitigen Bezug geschaffen und gehörten von Anfang an dem gleichen sonatischen Verband an.

Beispiel 6:

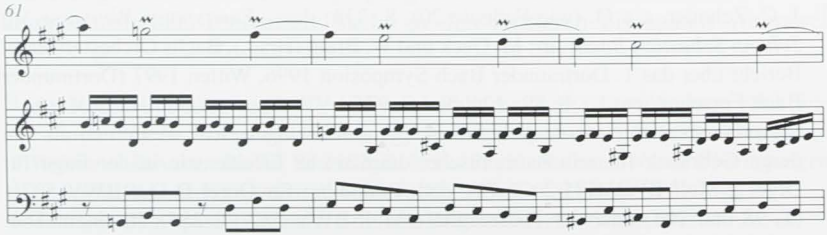
a BWV 528/2a, T. 1–2 (Oberstimme); BWV 76/8a, T. 1 (Oberstimme); BWV 528/3, T. 21–24 (Baß)



b BWV 564/2, T. 1–3 (Oberstimme)

c BWV 916/2, T. 1–3 (Oberstimme)

d BWV 664(a), T. 61–63



[30] Unverständlich erscheint mir die Bemerkung Peter Williams', a. a. O. (wie Fußnote 15), S. 38, daß diese Verwandtschaft einen „Zufall" darstellt.

Damit gelangt auch das d-Moll-Andante in den Bereich einer Datierung „Weimar, um 1714", mithin einer Einordnung, wie sie Jean-Claude Zehnder vor kurzem unter ganz anderen Prämissen für diesen Satz vorgelegt hat.[31] Ihn reiht er in eine Gruppe „um 1712/14" zu datierender Clavierwerke ein, die den Einfluß der vor-Vivaldischen Konzertform aufweisen und deren Hauptsätze als „Kurzritornelle" auftreten: zwei bis vier Takte kurze Hauptsätze, die wörtlich oder fast wörtlich einige Male auf verschiedenen Stufen wiederkehren. Dazu gehören der erste Satz (ab. T. 32) der Orgeltoccata C-Dur BWV 564, der erste Satz der Cembalotoccata G-Dur BWV 916 sowie das Trio super „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 655a; die Datierung dieser Technik ist chronologisch abgesichert durch ihre Anwendung in den Kantatensätzen BWV 182/1 und 182/4 (März 1714) sowie BWV 208/13 mit BWV 1040 (Februar 1713). Besonders eng erscheint die Beziehung zum Konzertsatz BWV 564/1, indem auch hier jeder Hauptsatz auf einer Oktavimitiation aufgebaut ist. Bezüglich ihrer Melodik sind die langsamen Sätze der beiden genannten Toccaten zudem von besonderer Relevanz, denn gleich dem Andante benutzen sie die erniedrigte zweite Stufe – eine „neapolitanische" Ausweichung – als expressiven Höhepunkt (Beispiel 6a–c; vgl. auch den Themenkopf von BWV 916/2!). Diese Art thematischer Melodiebildung begegnet bei Bach sonst, soweit ich sehen kann, nicht,[32] und die auffallende Übereinstimmung kann somit als Hinweis auf den engen chronologischen Zusammenhang der betreffenden Stücke aufgefaßt werden. Die Anregung für diesen „Italianismus" lieferte möglicherweise das Ritornell des *Largo e spiccato* aus Antonio Vivaldis d-Moll-Konzert Op. 3/11, das Bach um 1714 für Orgel bearbeitete (BWV 596; Autograph *P 330*).

Weitere, die zupackende Originalität des Kurzritornells von BWV 528/2a bestimmende Merkmale sind das lapidare „tutti di salti"-Hauptthema sowie die Tatsache, daß dieses Thema sofort mit der „Fortspinnung" einsetzt: ein die Tonika umreißender „Vordersatz" fehlt, es wird sofort mit einer Quintfallsequenz begonnen, wobei sämtliche sieben diatonischen Stufen der Skala

---

[31] J.-C. Zehnder, a.a.O. (wie Fußnote 20), S. 338; ders., *Zum späten Weimarer Stil Johann Sebastian Bachs*, in: M. Geck und W. Breig (Hrsg.), Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996, Witten 1997 (Dortmunder Bach-Forschungen. 1.), S. 89–124, hier S. 97f.

[32] Diese Verwendung der neapolitanischen Ausweichung weicht wesentlich ab von deren Gebrauch für rein harmonische, dramatische Effekte wie in der Fuge für Orgel g-Moll BWV 535/2 (T. 72), dem Präludium für Orgel D-Dur BWV 532/1 (T. 98 und 104) oder der Passacaglia c-Moll BWV 582 (T. 285). In einem Themeneintritt in der Sinfonia BWV 152/1 (T. 103) erniedrigt Bach die zweite Stufe, und die so entstandene Themenfassung erscheint mit dem Thema von BWV 528/2(a) ganz nah verwandt.

durchlaufen werden. Ein identisch geformter Hauptsatz findet sich in der Eingangsarie der Kantate „Ach! Ich sehe itzt, da ich zur Hochzeit gehe" BWV 162, die entweder im Herbst 1715 oder 1716 entstand.[33] (Ähnlich eigenwillig geformt sind die Hauptsätze von BWV 76/8: das Adagio-Thema erscheint nicht nur ohne „Vordersatz", sondern auch ohne „Fortspinnung", während der „Vordersatz" des Vivace-Themas auf einen sogleich einsetzenden Dominantklang reduziert ist.) In der Quintfallsequenz erscheint die zweite Stufe auf „neapolitanische" Manier um einen Halbton erniedrigt, ein Kulminationspunkt, nach dem der Hauptsatz mit einer nachdrücklichen Epilog-Kadenzierung abgerundet wird. Lapidar ist auch das einfache Alternieren der tonal statischen, in sich kreisenden Hauptsätze mit den tonal schweifenden Episoden, die gänzlich aus Sequenzen geformt sind (zweimal in der Folge: Quintfallsequenz, Quintsteigsequenz, Quintfallsequenz) und deren Material nebst der Umkehrung auf einfachste Weise aus dem Hauptsatz-Kontrasubjekt gewonnen wurde. Ein weiteres charakteristisches Merkmal ist auch die ungemein große Kadenzdichte:[34] jeder Hauptsatz enthält zwei Vollkadenzen, und mit dem Ziel einer schnellen Rückung der Tonalität nach der gewünschten neuen Stufe der inneren Hauptsätze kadenziert Bach sogar zweimal nach nur einem einzigen Takt nochmals (T. 5 und 21). Diese Modulationstakte hat Bach als wohl allzu schroff später verworfen und in der Letztfassung BWV 528/2 durch eine geschmeidigere Überleitung von jeweils zwei Takten ersetzt und geglättet. Die schon bemerkte „unendlich" absteigende, vor dem letzten Hauptsatz (vgl. Beispiel 5a) eingeschobene Sequenz erscheint um so wirkungsvoller in ihrem Hinauszögern des abschließend eintretenden Hauptsatzes, als sie mit besonderem Nachdruck anstelle einer erwarteten Vollkadenz eintritt. Seine Trillerkette und die plötzliche Beschleunigung des harmonischen Rhythmus' hat dieser Abschnitt mit einer Stelle aus dem Trio super „Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 664(a) gemeinsam (Beispiel 6d) – einem Werk, das wegen seiner Nähe zu BWV 655a und seiner „Hybrid-Form" ebenfalls der mittleren bis späteren Weimarer Zeit zugerechnet werden muß.[35] Insgesamt kann das Andante BWV 528/2(a) als die wohl extremste beziehungsweise „reinste" Ausprägung und als Konzentrat der verschiedenen kompositorischen Tendenzen Bachs in den mittleren bis späten Weimarer

---

[33] Zur Ritornellbildung von BWV 162/1 vgl. Zehnder, Zum späten Weimarer Stil (wie Fußnote 31), S. 89f; zur Datierung vgl. A. Dürr, *Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs*, BJ 1987, S. 151–157; K. Hofmann, *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29, hier S. 11f.

[34] Zehnder, Zum späten Weimarer Stil (wie Fußnote 31), S. 97 und 100.

[35] J.-C. Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*, BJ 1991, S. 33–95, hier S. 91, und Zehnder, Zu Bachs Stilentwicklung (wie Fußnote 20), S. 337.

Jahren interpretiert werden, die Jean-Claude Zehnder mit den Stichworten „Kurz-Ritornelle", „Quintsequenz", „häufige und nachdrückliche Kadenzformeln", „Motive mit Zweier-Bindung" und „Quartzug" charakterisiert.[36]

3. Das Un poc' allegro BWV 528/3 und seine Vorgeschichte

Dank der Existenz von früheren Fassungen zu BWV 528/1 und 2 läßt sich der Hintergrund dieser beiden Sätze ziemlich gut erfassen. Aus dieser neugewonnenen Perspektive sei abschließend der letzte Satz der Orgelsonate betrachtet und dabei der Frage nachgegangen, ob er schon von Anfang an mit BWV 528/1 und 2 eine Einheit gebildet hat. Es läßt sich vorweg dazu sagen, daß Bach mit dem Tausch beziehungsweise der Neuzusammenstellung einzelner Sätze innerhalb von mehrteiligen Instrumentalformen sehr viel zurückhaltender umgegangen ist als allgemein angenommen. Schon die enge Zusammengehörigkeit von BWV 528/1 und 2 liefert dafür ein klares Beispiel. Aber besonders die (schnellen) Rahmensätze einer dreiteiligen Form gelten grundsätzlich als untrennbare Einheit, die in Bachs Auffassung zusammen erst das unverwechselbare individuelle Profil einer Sonate oder eines Konzerts abgeben; weniger zyklusbildend erscheint dagegen der langsame Mittelsatz, der deshalb weit eher der Auswechslung unterzogen werden kann. Beispiele hierfür liefern das Tripelkonzert a-Moll BWV 1044 (die Grundlage für dessen Außensätze bilden Präludium und Fuge BWV 894 aus der Weimarer Zeit),[37] die Sonate Es-Dur BWV 525[38] oder das Cembalokonzert f-Moll BWV 1056.[39] Es ist deshalb vorerst davon auszugehen, daß in BWV 528 nicht nur der Mittelsatz zum Eingangssatz, sondern zusätzlich auch der Schlußsatz von vornherein für den gleichen zyklischen Zusammenhang konzipiert worden sind.

Wie in den beiden anderen Sätzen scheint besonders die Tessitur der Oberstimme (hier: *a-c'''*) auf einen Satz für Oboe hinzuweisen. Nach g-Moll transponiert ergäbe sich *c'-es'''*, was hinsichtlich der Begrenzung nach unten wiederum direkt an die Oboe denken läßt, zumal auch *cis'* nicht gefordert wird (vgl. dazu weiter unten). Problematischer erscheint die Obergrenze, denn

---

[36] Zehnder, Zu Bachs Stilentwicklung (wie Fußnote 20), S. 338; ders., Zum späten Weimarer Stil (wie Fußnote 31), S. 89–100 passim.

[37] Vgl. zu diesem Werk P. Wollny, *Überlegungen zum „Tripelkonzert" a-Moll BWV 1044*, in: Bachs Orchesterwerke (wie Fußnote 31), S. 283–291.

[38] Vgl. K. Hofmann, Ein verschollenes Kammermusikwerk (wie Fußnote 2), S. 67 bis 79.

[39] Vgl. P. Dirksen, *J. S. Bach's Violin Concerto in G Minor*, in: G. Butler (Hrsg.), Bach Perspectives 6, Urbana und Chicago 2004.

Bach benutzt Bach zwar ausnahmsweise diese hohe Lage,[40] doch ist dies eben nicht charakteristisch. Noch weniger entspricht die Tessitur der Mittelstimme in BWV 528/3 derjenigen der Viola da Gamba: mit *d-g''* (in g-Moll: *f-b''*) liegt sie einfach zu hoch. Jedoch hilft hier ein Blick auf BWV 528/1 weiter. Der Vergleich dieser Orgeladaption mit der Sinfonia BWV 76/8 zeigt, daß Bach durch Umlegung einiger Passagen die Obergrenze beider Stimmen höhergelegt hat – offensichtlich in der Absicht, die Diskantlage der beiden Manuale besser auszunutzen (und im Falle des für die linke Hand bestimmten Parts Töne in der unteren Oktave zu vermeiden, damit dieser eine Oktave tiefer in 4-Fuß-Registrierung spielbar ist). Das Resultat zeigt insbesondere die mit der rechten Hand zu spielende Stimme, die jetzt bis *c'''* reicht, der Obergrenze des Orgelmanuals:

Tabelle 4: Stimmumfänge

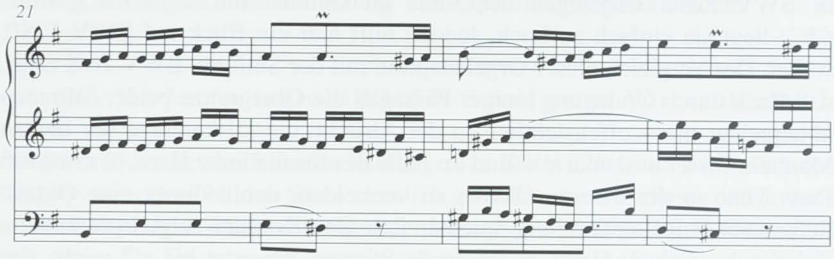
	BWV 76/8	BWV 528/1	BWV 528/3	[BWV 528/3a]
Oberstimme:	*a-g''*	*h-c'''*	*a-c'''*	≈ *c'-c'''*?
Mittelstimme:	*H-c''*	*e-e''*	*d-g''*	≈ *A-d''*?

Bachs Revisionen haben mithin die Oberstimmengrenze um eine Terz beziehungsweise Quarte höhergelegt. Und warum sollte Bach bei der Bearbeitung des mutmaßlichen Originals für Orgel beim dritten Satz nicht ganz ähnlich vorgegangen sein? Somit wäre im einzelnen zu untersuchen, ob in der Urfassung die Oberstimme etwa nur bis *a''* (in g-Moll: bis *c'''*) und die Mittelstimme etwa bis *d''* geführt war. Für die genauere Bestimmung eines möglichen Bearbeitungsvorgangs gibt es jedoch keinen Anhaltspunkt: nicht nur fehlt in der Überlieferung jede Spur einer (abweichenden) Frühfassung, sondern auch der Befund in *P 271* weist auf eine Reinschrift ohne jegliche Revisionsspuren, so daß anzunehmen ist, der vorhandenen Version wäre bereits eine Fassung für Orgel vorausgegangen. Zudem mutet der Satz auffallend orgelidiomatisch an. Besonders die Pedallinie mit der vereinfachten Themengestalt sowie die ganz auf alternierende Füße zugeschnittenen Triolen in T. 29ff., 60ff. und 88ff. müßten bei der Herkunft aus einem Ensemblesatz unbedingt als Resultat umfangreicher Bearbeitungseingriffe gelten. Am Rande sei erwähnt, daß sich das Thema in seiner ursprünglichen Form mit Triolen im dritten Takt in beiden Baßeintritten gut der Polyphonie anpaßt (Beispiel 7a), während die eigentümlich gezackte Führung T. 60ff. vielleicht das Resultat einer Veränderung einer ursprünglich einfacheren Baßlinie darstellt (Beispiel 7b).

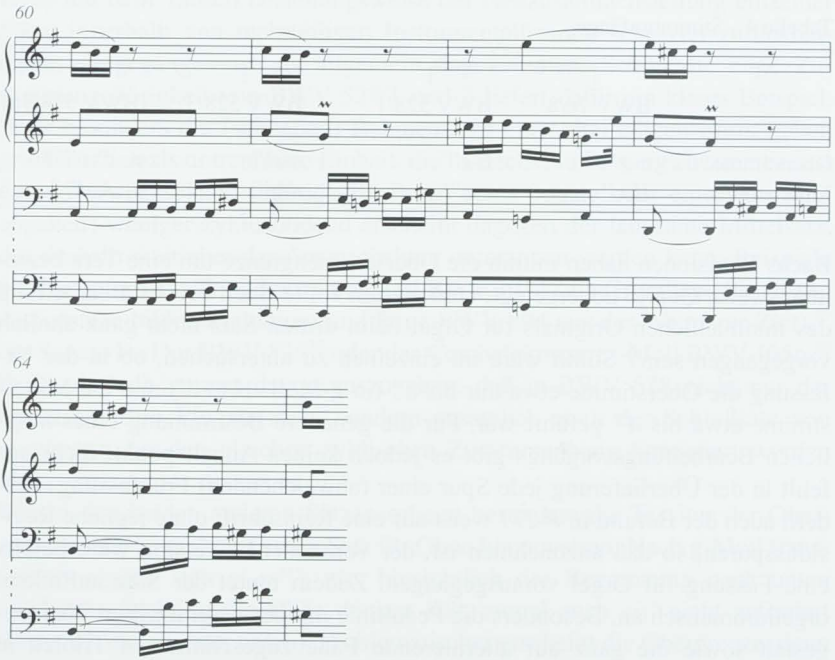
[40] Vgl. B. Haynes, *Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte*, BJ 1992, S. 29.

Beispiel 7: BWV 528/3

a T. 21–24



b T. 60–62



Wie Werner Breig betont, kann die Struktur der Rahmensätze von BWV 528 als die einfachste der Orgelsonaten gelten. Sie sind zudem dadurch verbunden, daß sie (wiederum als einzige der Sammlung) „durchgehend vom Fugenprinzip geprägt" sind,[41] im Un poc' allegro allerdings (im Gegensatz zum

[41] Vgl. W. Breig, *Freie Orgelwerke*, in: K. Küster (Hrsg.), Bach Handbuch, Kassel 1999, S. 683.

Vivace) unter thematischer Beteiligung des Basses. Es fällt außerdem auf, daß sie proportional genau aufeinander abgestimmt sind. Das Vivace im 3/4-Takt umfaßt 61 Takte, kommt somit auf einen Mittelwert von 45,5 (3/4 × 61). Der Schlußsatz im 3/8-Takt weist 97 Takte auf, der Mittelwert ist hier also 36 (3/8 × 97); jedoch verwendet dieser Satz Sechzehnteltriolen, die die Bewegung beschleunigen, aber das Tempo verlangsamen. Faßt man ihn als 9/16-Takt auf, so wäre der Mittelwert 54 (9/16 × 97). Aus 36 und 54 (Letzteres als Konsequenz des Auftretens von Sechzehnteltriolen innerhalb des 3/8-Taktes[42]) resultiert ein Durchschnittswert von 45 – und damit ist in einer Aufführung im richtigen Tempo der Schlußsatz genau so lang wie das Vivace.[43] Damit bestätigt sich, was jeder Spieler instinktiv schon bei der Darbietung dieser Sonate empfindet: daß ihre Ecksätze proportional so wunderbar aufeinander bezogen sind. Ein anderer Faktor ist die unverkennbare Themenverwandtschaft von Andante und Un poc' allegro, insbesondere im Blick auf die „dekolorierte" Pedalfassung des Themas (vgl. Beispiel 6a oben, S. 25).

Eine Spur zu einer möglichen früheren Fassung (oder jedenfalls früheren Verwendung) von BWV 528/3 findet sich in der Überlieferung von Präludium und Fuge G-Dur BWV 541. Zwei Quellen (darunter eine – *P 288/8* – von der Hand Johann Peter Kellners um 1726/27)[44] überliefern eine Frühfassung von BWV 541 mit den ersten 13 Takten von BWV 528/3 als Nachtrag (in beiden Fällen von der Hand Johann Christian Westphals um 1800) und dem Hinweis auf die Funktion als Mittelsatz zu Präludium und Fuge. Unabhängig davon, ob dies ein (vielleicht nur vorübergehendes) Vorhaben Bachs dokumentiert,[45] gerät auch dadurch wieder die Weimarer Datierung „um 1713/1714" ins Blickfeld und damit die nach neuesten Erkenntnissen ebenfalls dort angesiedelte Entstehung von BWV 541 (vgl. dazu oben S. 17f., zur „Hybrid-Form"). Zudem ist

---

[42] Vgl. J. van Biezen, *Maatsoorten en tempo in de eerste helft van de 18de eeuw, in het bijzonder in de orgelwerken van Johann Sebastian Bach*, in: P. Peeters (Hrsg.), Bach's „Orgelbüchlein" in nieuw perspectief, Utrecht 1988, S. 220.

[43] Jan van Biezen (a.a.O., S. 218 und 220) vermittelt für das Vivace von BWV 528/1 das Tempo ♩ = 72; für das Un poc' allegro von BWV 528/3 das Tempo ♪ = 108. Zieht man die Quersumme aus Taktzahl und Tempo (61 : 72 bzw. 97 : 108), so bekommt man wiederum eine identische Zahl, nämlich 0,9.

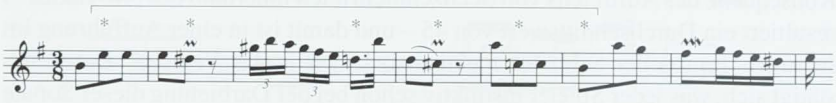
[44] R. Stinson, *„Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz": Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804*, BJ 1992, hier S. 62.

[45] Vgl. D. Kilian, *Dreisätzige Fassungen Bachscher Orgelwerke*, in M. Geck (Hrsg.), Bach-Interpretationen, Göttingen 1969, S. 12–21, hier S. 15–18; NBA IV/5-6 Krit. Bericht (ders., 1978/79), S. 433–435; NBA IV/7 Krit. Bericht (ders.), S. 84; E. Shay, *Bach's Prelude and Fugue in G major and Trio Sonata IV. Andante or Un poco allegro?*, in: The American Organist 19/3, 1985, S. 106f. (Shays Aufsatz enthält Reproduktionen von beiden Fragmenten).

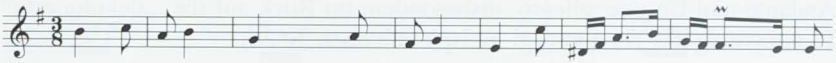
das Thema von BWV 528/3 nach dem gleichen Bauprinzip gebaut wie das Fugenthema der Sinfonia BWV 152/1 (des Schwesterwerks von BWV 76/8a): 3/8-Takt, tanzhafte Achttaktigkeit mit vier zweitaktigen Phrasen sowie vorhaltsartigen Bildungen in den paarigen Takten (Beispiel 8).[46]

Beispiel 8:

a BWV 528/3 Thema (Un poc' allegro)



b BWV 152/1 Thema (Allegro ma non presto)



Die nah verwandten Tempoanweisungen deuten beide in die Richtung einer menuettartigen Interpretation eines gemäßigten Allegros. Das charakteristische „Un poc' allegro" von BWV 528/3 ist typisch für Bachs Frühwerk; die recht eigentümliche Anweisung findet sich außerdem in den Kantaten „Aus der Tiefen" BWV 131 (T. 290; 1707), „Gott ist mein König" BWV 71 (erster Teil, T. 16; Februar 1708), in der Cembalotoccata e-Moll BWV 914 (T. 14; um 1707/1708[47]), zweimal in der Aria variata a-Moll für Cembalo BWV 989 (Variation 5 und 7; um 1710[48]) sowie in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 (zweiter Satz, T. 49; April 1714). Aus Bachs späterer Zeit ist mir (abgesehen von BWV 528/3 in *P 271* selbst) nur ein vereinzelter Fall bekannt, nämlich in der Kantate „Schauet doch und sehet" BWV 46 (Eingangschor, T. 67; zum 1. August 1723); da deren Komposition weniger als zwei Monate nach der Erstaufführung von BWV 76 erfolgte, steht dieses „Un poc' allegro" vielleicht im Zusammenhang mit der Wiederbegegnung Bachs mit jener Weimarer Sonate, der er die Sinfonia BWV 76/8 entnahm und die wohl auch die Frühfassung von BWV 528/3 enthielt.[49] Für die Datierung des

---

[46] Shay (a.a.O., S. 107) weist zudem auf die Verwandtschaft zwischen den Themen von BWV 528/3 und 541/2 hin.

[47] Zehnder, Zu Bachs Stilentwicklung (wie Fußnote 20), S. 330

[48] Zur Datierung vgl. NBA V/10 Krit. Bericht (H. Eichberg, 1982), S. 49.

[49] Sowohl BWV 12 und 46 (als auch BWV 131 und 71) weisen die gleiche eigentümlich „nonchalante" Orthographie „Un poc' allegro" wie BWV 76/8 auf und sind sämtlich autograph überliefert, die beiden nur abschriftlich tradierten Cembalowerke BWV 914 und 989 enthalten dagegen das regelgerechte „Un poco allegro".

letztgenannten Satzes erscheint das Auftreten dieser Tempoanweisung im B-Teil des Eingangschores der Kantate BWV 12 von besonderer Relevanz, fällt die Entstehung dieser Kantate doch in das Jahr 1714, lediglich acht Monate vor BWV 152. Der A-Teil dieses Chores ist außerdem als Chaconne über das chromatisch absteigende Tetrachord aufgebaut, das auch dem Thema des Un poc' allegro zugrunde liegt (vgl. Beispiel 8a; das chromatische Tetrachord dort mit Sternchen bezeichnet).

Die archetypische Qualität dieser chromatischen Linie formt eines der beiden wichtigsten Elemente, die zur „klassischen" Vollendung des Satzes beitragen; das andere ist die dreiteilige, geschlossene Struktur des Satzes:

Tabelle 5: Form von BWV 528/3

I Exposition (32 Takte)	1–8 (8)	Thema auf der I. Stufe, Oberstimme	
	9–16 (8)	Thema auf der V. Stufe, Mittelstimme	
	17–20 (4)	Sequenz x	
	21–28 (8)	Thema auf der I. Stufe, Pedal	
	29–32 (4)	Sequenz y (abgebrochen)	
II Durchführung (28 Takte)	32–35 (4)	Überleitung zur III. Stufe	
	36–43 (8)	Thema auf der III. Stufe (in Dur), Mittelstimme	
	44–51 (8)	Thema auf der VII. Stufe (in Dur), Oberstimme	
	52–59 (8)	Sequenz y'	
III Reprise (38 Takte)	60–67 (8)	Thema auf der IV. Stufe, Mittelstimme	≈ T. 1–30
	68–75 (8)	Thema auf der I. Stufe, Oberstimme	
	76–79 (4)	Sequenz x	
	80–87 (8)	Thema auf der I. Stufe, Pedal	
	88–97 (10)	Sequenz y (zweimal vollständig mit Kadenz)	

Wie aus den Taktzahlen zu ersehen, bleibt die periodische, tanzhafte Gliederung nicht auf das Thema beschränkt, sondern wird bis zum Schluß des Satzes durchgehalten. Die dreiteilige geschlossene Formanlage sowie die bruchlose Zusammenfügung der Abschnitte weist auf ein fortgeschritteneres Stadium als die offene Form von BWV 528/1 oder die Kadenzfreudigkeit von BWV 528/2, jedoch fällt als ein relativ „frühes" Element auf, daß die Zwischenspiele alle als Sequenzen gebildet sind. Zudem weist die Stufenfolge der Themeneinsätze mit den im Zentrum des Satzes kontrastierenden Einsätzen auf der Tonikaparallele und Dominantparallele große Ähnlichkeit auf mit der Anordnung des Weimarer Konzertsatztypus' mit Kurz-Ritornellen[50] wie auch mit der Fuge aus der Sinfonia BWV 152/1.

*

[50] Zehnder, Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach (wie Fußnote 35), passim.

Wenngleich die Spuren zur Vorfassung der Sonate BWV 528 im Hinblick auf die einzelnen Sätze ohne Zweifel von unterschiedlichem Gewicht sind, kann trotzdem angenommen werden, daß diese in ihrer Gesamtheit auf eine Ensemblesonate aus der mittleren Weimarer Zeit zurückgeht, die wohl mit Oboe, Viola da Gamba (oder Viola?) und Continuo besetzt war.[51] Auf sicherem Boden bewegen wir uns dabei dank der zusätzlichen Quelle BWV 76/8 hinsichtlich des ersten Satzes, direkt gefolgt von dem nah verwandten zweiten Satz. Wesentlich schwieriger ist die Deutung des dritten Satzes. Obschon viel darauf hinweist, daß auch dieser auf ein Weimarer Original zurückgeht, zeigt sich zu den anderen beiden Sätzen eine unverkennbare stilistische Distanz. Einerseits stellt das Un poc' allegro ohne Zweifel den reifsten Satz der e-Moll-Orgelsonate dar, andererseits bildet es wohl den für die Orgelfassung am tiefgreifendsten umgearbeiteten Satz – sofern dieser der postulierten Weimarer Ensemblesonate tatsächlich ursprünglich angehört hat. Trotz dieser Einschränkung ist jetzt – wenigstens hypothetisch und in Umrissen – ein Kammermusikwerk Bachs ins Blickfeld gekommen aus einer Periode seines Schaffens, der bisher nur die Fuge für Violine und Continuo g-Moll BWV 1026[52] sowie

---

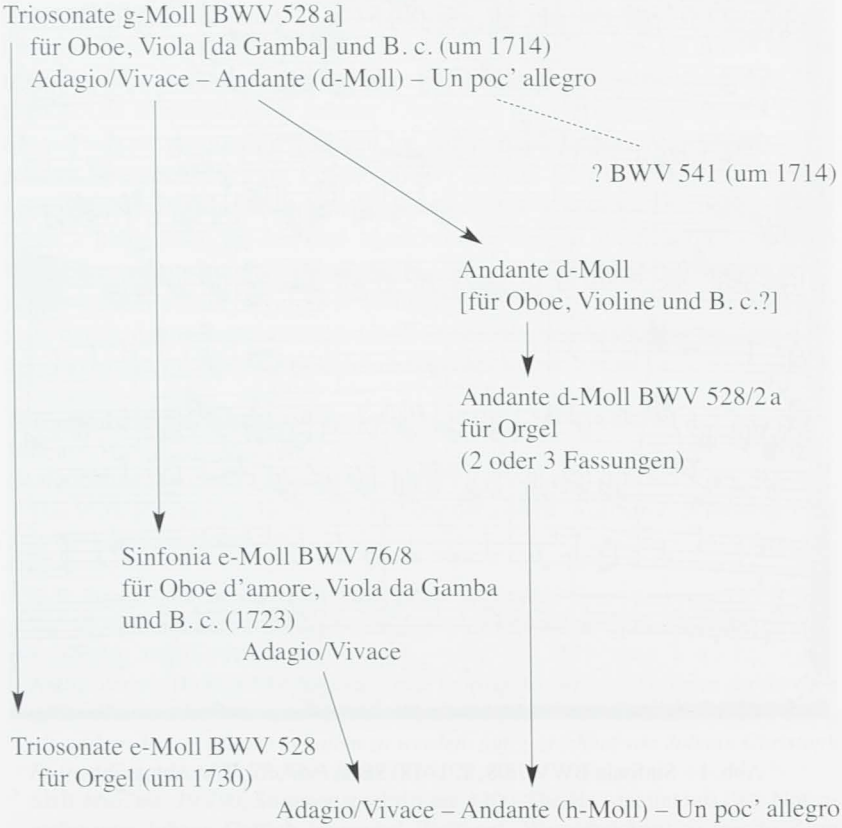
[51] Diese Feststellung erinnert an eine weitere Frühfassung: das Trio BWV 660a, das Roswitha Bruggaier (*Das Urbild von Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV 660). Eine Komposition mit Viola da Gamba?*, BJ 1987, S. 165–168) auf ein Ensemblewerk zurückführen möchte, dessen zweite Baßstimme höchstwahrscheinlich mit Viola da Gamba besetzt war. Ob der kolorierte Diskant-Cantus firmus aber (wie sie annimmt) für Gesang bestimmt war, ist angesichts des ausgesprochen instrumentalen Charakters der Choralauszierung fraglich. Am ehesten kommt hier wohl eine Oboe im Frage, womit das unzweifelhaft in den späten Weimarer Jahren entstandene g-Moll-Stück hinsichtlich Entstehungszeit, Tonart und Besetzung ein Pendant zu der Sonate BWV 528a bilden würde (vgl. zur Datierung von BWV 660a: Zehnder, Zu Bachs Stilentwicklung – wie Fußnote 20 –, S. 325).
Nur am Rande sei hier vermerkt, daß es für diese recht ungewöhnliche Besetzung möglicherweise ein Vorbild gegeben hat, nämlich die Sechs Sonaten op. 3 für Oboe oder Violine, Viola da Gamba und Continuo von Jacob Riehmann, die 1715 oder etwas früher in Amsterdam bei Estienne Roger erschienen, aber leider verschollen sind (vgl. R. G. King, *The Riehmann Family of Court Musicians and Composers*, in: Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 44, 1994, S. 36–50, hier S. 37).

[52] Das Stück hat sich in einer zwischen 1714 und 1717 zu datierenden Abschrift Johann Gottfried Walthers erhalten (SBB, *P 802*; vgl. K. Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden 1992, S. 22 und 27). Zehnder datiert es „um 1712/14"; Zu Bachs Stilentwicklung (wie Fußnote 20), S. 338.

die Sonate für Violine und Continuo e-Moll BWV 1023[53] mit einiger Sicherheit zugerechnet werden konnten. Damit würde die Sonate BWV 528a eine wesentliche Bereicherung sowohl für das Bild von Bachs Weimarer Schaffen als auch das seiner Kammermusik mit gemischter instrumentaler Besetzung darstellen.[54]

*

Tabellarische Übersicht



[53] Nach allgemeinem Konsens wird dieses Werk in die Weimarer Zeit verlegt; vgl. (z. B.) NBA VI/1 Krit. Bericht (G. Haußwald, 1958), S. 134.

[54] Eine vom Verfasser vorbereitete Rekonstruktion von BWV 528a erscheint im Verlag Breitkopf & Härtel Wiesbaden.

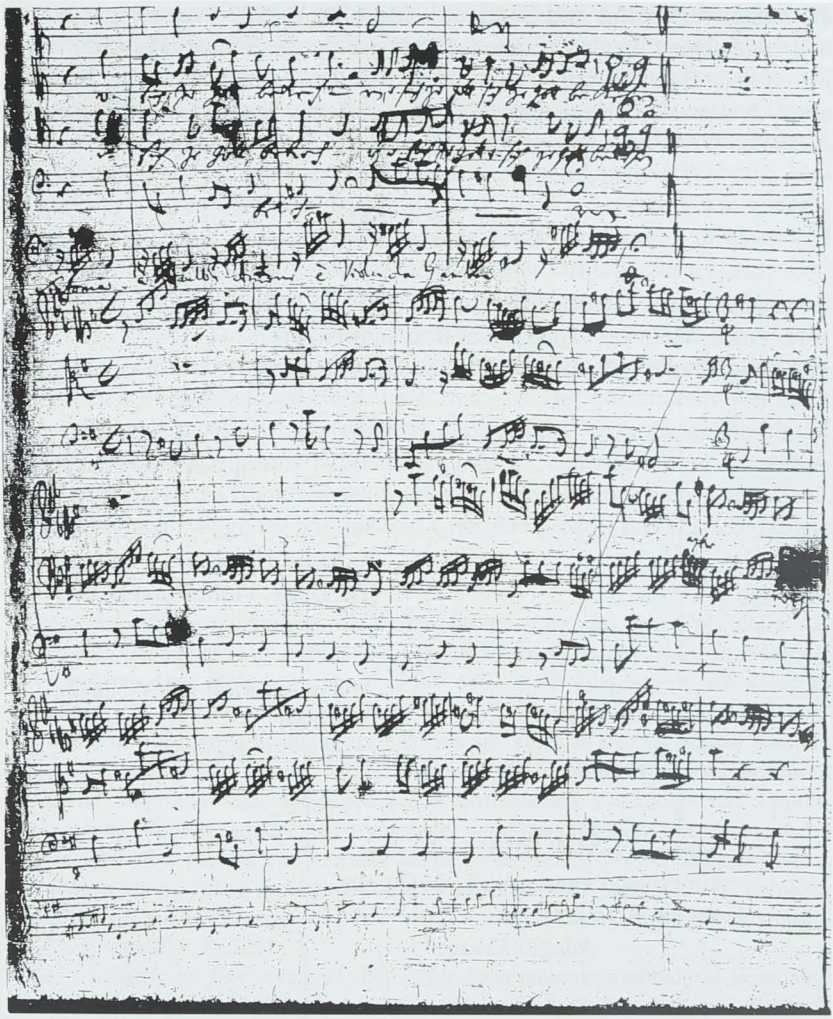


Abb. 1: Sinfonia BWV 76/8, T. 1–18. SBB, *P 67*, fol. 11v. Autograph.

Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Nach einer aus dem Jahre 1717 stammenden Mitteilung des Leipziger Chronisten Christoph Ernst Sicul wurde das *Magnificat* in den Vespergottesdiensten der beiden Hauptkirchen (St. Nikolai und St. Thomä) sowie in der Neukirche nach der Predigt „an gemeinen Sonntagen Teutsch gesungen, an hohen Festen aber Lateinisch musiciret".[1] In seinen 1716 begonnenen Aufzeichnungen vermerkte der Thomasküster Johann Christoph Rost etwa gleichlautend, das Magnificat sei an hohen Festtagen im Kirchenjahr „musiciret" worden.[2] Als Johann Sebastian Bach im Frühsommer 1723 das Leipziger Thomaskantorat übernahm, waren Aufführungen des lateinischen Magnificat an hohen Feiertagen – namentlich an den drei Marienfesten und zu Weihnachten – mithin Bestandteile einer langjährigen Tradition. Für den Zeitraum von 1700 bis 1722 lassen sich immerhin folgende einschlägige Werke aus dem Aufführungsrepertoire der beiden Hauptkirchen sowie der benachbarten Neukirche belegen oder zumindest mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen:

Johann Schelle: Magnificat D-Dur[3]
Melchior Hoffmann: Magnificat d-Moll[4]
Georg Philipp Telemann: Magnificat C-Dur (TVWV 9:17)
Das Werk erklang offenbar zur Einweihung der großen Orgel am 7. September 1704 in der Leipziger Neukirche.[5]

---

[1] C. E. Sicul, *Neo-Annalium Lipsiensium CONTINUATIO II. ...*, Leipzig 1717, S. 576. Vgl. G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, S. 81.

[2] Archiv der ev. Thomas-Matthäi-Gemeinde Leipzig, *Nachricht, Wie es, in der Kirchen zu St: Thom: alhier, mit dem Gottes Dienst, Jährlichen so wohl an Hohen Festen, als andern Tagen, pfleget gehalten zu werden. auffgezeichnet von Johann Christoph Rosten, Custode ad D. Thomæ. Anno 1716*, fol. 60.

[3] SBB *Mus. ms. 19 790*, Stimmenabschrift um 1700. Die Hs. stammt aus dem Notenarchiv von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Wasserzeichen: a) leer b) Z im Doppelkreis, in diesem Umschrift ZITTAV, beziehungsweise a) Gekreuzte Hämmer, darunter die Großbuchstaben FREIBERG doppelstrichig, b) leer?.

[4] SBB *Mus. ms. autogr. M. Hofmann 1*. Die Hs. stammt ebenfalls aus dem Notenarchiv Breitkopfs und trägt die Jahreszahl „1700". Vgl. A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (Beiträge zur Bach-Forschung. 8.; fortan zitiert: Glöckner 1990), S. 56.

[5] SBB *Mus. ms. 21 745/5*. An der Stimmenabschrift war außer einigen anony-

Johann Kuhnau: Magnificat C-Dur[6]

Ruggiero Fedeli: Magnificat c-Moll[7]

Eine Aufführung erfolgte offenbar in der Amtszeit von Melchior Hoffmann (1705–1715) in der Neukirche.

Anonymus: Magnificat C-Dur[8]

Das Werk wurde wohl schon vor 1720 dargeboten.

Anonymus: Magnificat D-Dur[9]

Eine Aufführung unter Einbeziehung von weihnachtlichen Einlagesätzen („Laudes")[10] erfolgte allem Anschein nach in der Christvesper 1721.

Anonymus: Magnificat D-Dur[11]

Eine Darbietung ist in den Jahren vor 1723 anzunehmen.

Gerade im Hinblick auf Werke Johann Kuhnaus erscheint diese Repertoireliste als lückenhaft, so daß wir wohl von erheblichen Quellenverlusten ausgehen müssen.[12]

Bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts erklangen lateinische Figuralstücke auch an den Marienfesten, wie beispielsweise der Aufführungsvermerk „Lipsiæ die 2. July 1708 [darunter, später nachgetragen:] in Fest: Purification. Mariæ" [2. Februar] auf der autographen Partitur eines a-Moll-Sanctus von Melchior Hoffmann belegt.[13]

Fünf Wochen nach seinem Amtsantritt hatte Johann Sebastian Bach – in Weiterführung dieser Tradition – zum Fest Mariä Heimsuchung (am Freitag,

---

men Leipziger Kopisten auch Melchior Hoffmann beteiligt. Vgl. Glöckner 1990, S. 31f.

6 SBB *Mus. ms. 12 263/5*. Die Partiturabschrift enthält den Vermerk „Von der Hand des Capellmeisters Stölzel in Gotha". Da Gottfried Heinrich Stölzel von 1707 bis 1710 als Student an der Leipziger Universität weilte, und in späterer Zeit wohl kaum Zugang zu Kompositionen Johann Kuhnaus hatte, dürfte dieses Werk in den Jahren vor 1711 entstanden sein.

7 SBB *Mus. ms. 6068* (olim: *2206*), unvollständige Stimmenabschrift. Vgl. R. M. Cammarota, *The Repertoire of Magnificats in Leipzig at the Time of J. S. Bach: A Study of the Manuscript Sources*, Dissertation, New York 1986 (fortan zitiert: Cammarota), Appendix A, S. 14f.

8 SBB *Mus. ms. anon. 1533*, Stimmenabschrift. Vgl. Glöckner 1990, S. 97f.

9 SBB *Mus. ms. anon. 1535*, Stimmenabschrift. Vgl. Glöckner 1990, S. 99f.

10 Solche weihnachtlichen Einlagen sind in einem Stimmensatz aus der Amtszeit von J. Schelle oder J. Kuhnau (Leipzig MB, Sammlung Becker, *III.2.124*) überliefert. Vgl. auch Fußnote 20.

11 SBB *Mus. ms. anon. 1124*, Stimmenabschrift. Vgl. Cammarota, Appendix A, S. 66.

12 Im Bestand der Thomasschulbibliothek befanden sich ehemals weitere einschlägige Kompositionen von S. Knüpfer, J. P. Krieger, M. G. Peranda und anderen Komponisten. Vgl. Cammarota, S. 122. Der Verbleib dieser Musikalien ist unbekannt.

13 SBB *Mus. ms. 10 765/3*. Vgl. Glöckner 1990, S. 57f.

dem 2. Juli 1723) ein Magnificat aufzuführen. Im Frühgottesdienst der Nikolaikirche erklang als „Hauptmusik" die Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben" (BWV 147). Sie basiert auf der gleichnamigen Weimarer Adventskantate (BWV 147a), wurde bei ihrer Wiederaufführung jedoch um drei Rezitative (Nr. 2, 4, 8) sowie einen Choralchorsatz[14] erweitert. Abgesehen von einigen Textänderungen[15] konnten alle übrigen Sätze der Komposition von 1716 entlehnt werden. Der Arbeitsaufwand für die Bereitstellung der „Hauptmusik" blieb somit überschaubar. Hatte sich Bach etwa aus arbeitsökonomischen Erwägungen frühzeitig für die Wiederaufführung eines älteren Werkes entschieden und dies mit Rücksicht auf das für den Vespergottesdienst in der Thomaskirche noch zu komponierende Magnificat?

In diesem Gottesdienst erklang vor der Predigt wohl nur der erste Teil der Kantate BWV 147, während im Frühgottesdienst das vollständige Werk aufgeführt worden ist.[16] Entsprechend der Vespergottesdienstordnung war nach der Predigt das lateinische Magnificat „figuraliter" – also mit Chor, Solisten und Instrumenten – zu musizieren. Daß Bach dies ignoriert haben könnte, ist höchst unwahrscheinlich. Ebensowenig wird man annehmen wollen, daß er – wenige Wochen nach seiner Amtsübernahme – als Festmusik ein fremdes Figuralstück dargeboten hat. Der neuernannte Thomaskantor und „Director musices" dürfte vielmehr mit einer eigenen Komposition an die Öffentlichkeit getreten sein, zumal die nachfolgenden Sonntage der Trinitatiszeit ihm kaum Gelegenheit boten,[17] eine mit Trompeten und Pauken festlich besetzte Kirchenmusik aufzuführen.

Bei der Suche nach dem für den 2. Juli 1723 bestimmten Werk fällt unser Blick zwangsläufig auf eine Komposition, die in ihren inneren wie äußeren Dimensionen – vor allem aber in den technischen Anforderungen – alles in Leipzig bislang Dagewesene weit in den Schatten stellte: Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a. Allerdings gilt seit langem der 25. Dezember 1723 als gesichertes Datum für dessen Erstaufführung. Dies erschien plausibel, insofern Bachs

---

[14] Satz 6 „Wohl mir, daß ich Jesum habe". Dieser Choralchor wird am Ende mit verändertem Text wiederholt.

[15] Nur Satz 5 („Laß mich der Rufer Stimmen hören") der Adventskantate BWV 147a erhielt einen gänzlich neuen Text.

[16] Für einen diesbezüglichen Gedankenaustausch bin ich Martin Petzoldt (Leipzig) zu besonderem Dank verpflichtet.

[17] Lediglich am 12. Sonntag nach Trinitatis kam es zur Aufführung einer mit Trompeten und Pauken besetzten „Music", der Kirchenkantate „Lobe den Herrn, meine Seele" (BWV 69a). Ob allein das Evangelium des 12. Trinitatissonntags (Markus 7, Vers 31–37) Bach zur Komposition einer so groß disponierten Lob- und Dankeskantate inspirierte, oder ein äußerer Anlaß dafür zu suchen ist, läßt sich freilich nicht sagen.

Partiturautograph[18] außer einem für den ersten Leipziger Kantatenjahrgang typischen Wasserzeichen – a) IMK in Schrifttafel b) kleiner Halbmond – vier weihnachtliche Einlagesätze („Vom Himmel hoch da komm ich her", „Freut euch und jubiliert", „Gloria in excelsis Deo", „Virga Jesse floruit") enthält. Diese – auch als „Laudes" bezeichneten – Stücke sind traditionell in der Christvesper am 1. Weihnachtstag musiziert worden, obgleich die Leipziger Stadtväter bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts diesen Brauch abzuschaffen gedachten, wie einer Niederschrift vom 13. Februar 1702 zu entnehmen ist:

„... So haben wir ... vor nüzlich angesehen, daß mehr gemelte lateinische Responsoria, Antiphonae, Psalmen, hymnen und collecten so wol die zur Weihnacht Zeit üblichen so genanten Laudes mit dem Joseph lieber Joseph mein, und Kindlein wiegen, forthin bey dem öffendlichen Gottesdienste alhier weiter nicht gebrauchet, sondern an deren stat andächtige in denen Kirchen dieser lande approbirte teutsche Gesänge Gebete und Texte durchgehends eingeführet und gebrauchet würden."[19]

Nicht mit aller Konsequenz nachgegangen wurde allerdings der Frage, weshalb die Einlagesätze auf unbenutzten Systemen sowie erst am Ende in Bachs Partiturautograph eingetragen sind – ihre Komposition mithin ursprünglich nicht vorgesehen war. Hatte Bach etwa zunächst erwogen, für diese „Laudes" ein vorhandenes älteres Material wiederzuverwenden,[20] bevor er sich zur Neukomposition jener Sätze entschied?[21]
Bei näherem Hinsehen hat es den Anschein, als seien die Einlagesätze mit anderer Tinte[22] und erst zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragen worden. Des weiteren haben Bachs Schriftzüge in den „Laudes" einen etwas anderen Charakter als die zuerst niedergeschriebenen Sätze (Nr. 1–12): Im Gegensatz

---

[18] *P 38*.

[19] Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VII B 31*, fol. 1–3. Wiedergabe nach M. Geck, *J. S. Bachs Weihnachts-Magnificat und sein Traditionszusammenhang*, in: Musik und Kirche 31, 1961, hier S. 264.

[20] Zu denken wäre vor allem an den in Fußnote 10 erwähnten, um (oder nach) 1700 geschriebenen Stimmensatz aus der Ära von Johann Schelle oder Johann Kuhnau.

[21] So die Überlegung von H.-J. Schulze im Nachwort (1979) zu seiner Partiturausgabe des Magnificat D-Dur BWV 243 (Edition Peters, Nr. 9850).

[22] Die für die Einlagesätze verwendete Tinte erscheint – jedenfalls zu Beginn der Eintragungen auf fol. 4^{r} und fol. 12^{r} – etwas heller (eher braun), wogegen die zuerst niedergeschriebenen Sätze (Nr. 1–12) eine mehr schwarzbraune Tintenfarbe aufweisen. Bachs erster Nachtrag befindet sich auf dem unteren Blattrand von fol. 4^{r}: „NB alhier folget der Choral Vom Himmel hoch da kom ich her". Der zweite Eintrag erfolgte auf fol. 12^{r} mit den Anfangstakten (T. 1–6) der Einlage A „Vom Himmel hoch da komm ich her". Beide Einträge lassen eine hellbraun gefärbte Tinte erkennen.

zu der etwas klobigen Schrift jener Hauptsätze erscheinen sie zierlicher, kleingliedriger, enger, gedrängter – ja fast ein wenig unruhig. Offensichtlich hat Bach für seine Nachträge eine spitzere Feder verwendet. Darüber hinaus sind bei den halben Noten die Abstriche konsequent rechts vom Notenkopf angesetzt, in den übrigen Sätzen (Nr. 1–12) hingegen des öfteren auch in der Mitte. Angesichts solcher – zwar geringfügigen, aber dennoch wahrnehmbaren – Unterschiede im Partiturschriftbild wird man kaum auf eine zeitgleiche Niederschrift der Sätze 1–12 sowie der weihnachtlichen Einlagen („Laudes") schließen können. Plausibel erscheint daher die Annahme, daß Bach das Es-Dur-Magnificat bereits zu einem früheren Zeitpunkt komponiert und die weihnachtlichen Einlagesätze erst anläßlich einer Wiederaufführung zur Christvesper hinzugefügt hat.

Aufgrund dessen und aus nunmehriger Sicht ergibt sich als Datum für die Erstaufführung der 2. Juli 1723 (Mariä Heimsuchung), während eine Wiederaufführung zum 1. Weihnachtstag (25. Dezember) 1723 wahrscheinlich, aber nicht mit hinreichender Sicherheit zu belegen ist.[23]

Mit einer Neudatierung von Bachs Partitur auf den Frühsommer 1723 finden einige Ungereimtheiten bei der Vokal- und Instrumentalbesetzung eine schlüssige Erklärung.

Dies betrifft zunächst den Einsatz von Trompeten in Es-Stimmung – Instrumenten, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur höchst selten verwendet worden sind. Vermutlich hatte sich dieses einmalige Experiment als problematisch oder gar unbefriedigend erwiesen, denn Bach verzichtete auf weitere Versuche solcher Art und verwendete fortan ausschließlich Trompeten in C- und D-Stimmung[24]. Folgerichtig wurde das Magnificat bei seiner Umarbeitung[25] nach D-Dur transponiert, wobei einige Trompetenpassagen sogar

---

[23] Sollte die Wiederaufführung erst zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt sein, wäre zu fragen, welches andere Werk im Vespergottesdienst der Thomaskirche am 25. Dezember 1723 musiziert worden ist.

[24] Drei Trompeten in D-Stimmung werden von Bach erstmalig eingesetzt in der Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele" (BWV 69a) zum 12. Sonntag nach Trinitatis (15.8.) 1723.

[25] Aufgrund des Wasserzeichens („MA große Form" = NBA IX/1, Nr. 121) in Bachs autographer Partitur (*P 39*) dürfte diese Umarbeitung um 1733 erfolgt sein. Möglicherweise war sie für den Dresdner Hof bestimmt, denn Bach hatte im Juli 1733 die Aufführungsstimmen seiner Missa in h-Moll (BWV 232[I]) zusammen mit einem Begleitschreiben (Dok I, Nr. 27) an Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen dorthin gesandt und sich zur Lieferung von weiteren „*Musiquen*" erboten. Nicht auszuschließen ist freilich, daß der um 1733 entstandenen Fassung bereits eine ältere – und ebenfalls in D-Dur stehende – Aufführungsversion vorausgegangen war. Bach hätte beispielsweise das Stimmenmaterial nach D-Dur transponieren lassen, wobei dies zwingend nur für Holzbläser und Streicher erforderlich war. Trompeten und

entfielen.[26] Wie letzten Endes auch das Experimentieren mit *Tromba da tirarsi* oder *Corno da tirarsi* zeigt, war Bach in den ersten Monaten nach seiner Amtsübernahme im Umgang mit solchen Blechblasinstrumenten noch ziemlich unerfahren.[27] Im Hinblick auf die für Blechbläser recht ungewöhnliche Es-Dur-Tonart wäre allenfalls noch denkbar, daß Bach sein Magnificat 1723 im „tief Cammerthon"[28] – also in derselben Tonhöhe (392 Hz), wie in den Jahren zuvor offenbar die meisten seiner Köthener Kantaten[29] – aufgeführt hat.

Daß Bach sich bei der Komposition seines Magnificat noch in einem Stadium des Suchens und Experimentierens befand, beweisen auch seine mehrfachen Änderungen bei der Vokalbesetzung: Wie aus einer Korrektur im Kopftitel[30] des Partiturautographs hervorgeht, hatte er zunächst vier Singstimmen vorgesehen. Den Vorbildern Johann Schelles[31] und Johann Kuhnaus folgend,[32] entschied sich Bach anschließend für eine fünfstimmige Besetzung mit Sopran, Alt I und II, Tenor und Baß und teilte die hohen Singstimmen endgültig (in noch engerer Anlehnung an die Magnificat-Vorbilder von Schelle und Kuhnau) in Sopran I/II und Alt auf.[33] Anscheinend weisen auch solche Unsicherheiten auf eine Anfangssituation, in der Bach mit der Leipziger Aufführungstradition vermutlich noch wenig vertraut war.

Für eine Wiederaufführung der Es-Dur-Fassung nach 1723 besitzen wir keinen Anhaltspunkt. Auch wissen wir nicht, seit wann die „Laudes" nicht mehr alljährlich in der Weihnachtsvesper musiziert worden sind. In den Jahren nach 1730 finden wir in den Leipziger Aufführungsmaterialien zumindest keine Spuren, die eine Fortführung dieser Tradition nahelegten.[34] In der Thomas-

---

Pauken wie auch die Singstimmen brauchten für eine Wiederaufführung in D-Dur nicht unbedingt neu ausgeschrieben zu werden.

[26] Satz 1: T. 64–65; Satz 12: T. 1.

[27] Vgl. dazu auch U. Wolf, *Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei: Beobachtungen an den Aufführungsmaterialien zu Bachs ersten Leipziger Kantatenaufführungen*, BJ 2002, S. 181ff., insbes. S. 184f.

[28] Autographer Vermerk auf den Continuostimmen der Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest" BWV 194 (*St 48*).

[29] Vgl. A. Glöckner, *Vom anhalt-köthenischen Kapellmeister zum Thomaskantor – Köthener Werke in Leipziger Überlieferung*, in: Cöthener Bach-Hefte 11, S. 78–96, hier S. 92–96.

[30] *J. J. Magnificat à 3 Trombe Tamburi 2 Hautb. Basson. 2 Violini. Viola 5 Voci* [korr. aus: *4 Voci*] *è | Continuo*.

[31] Vgl. Schelles Magnificat D-Dur (wie Fußnote 3).

[32] Vgl. Kuhnaus Magnificat C-Dur (wie Fußnote 6).

[33] Die Besetzungsangabe *Sopr. 2* am Beginn der Akkolade aus *Alto* korrigiert.

[34] Bei einer Wiederaufführung des in Fußnote 9 erwähnten D-Dur-Magnificats (*Mus.*

kirche wurden die auf eine szenische Darstellung der Weihnachtsgeschichte zurückweisenden Stücke 1723 offensichtlich von einem kleineren, wohl auf der Empore der „Schwalbennest-Orgel" aufgestellten Ensemble dargeboten.[35] Immerhin war die kleine Orgel 1721 von dem Leipziger Orgelmacher Johann Scheibe repariert worden und seitdem wieder spielbar.[36]

Eine Frage, die sich am Schluß unserer Überlegungen zwangsläufig noch stellt, bezieht sich auf das Bach zur Verfügung stehende Repertoire an einschlägigen Magnificat-Kompositionen. Dergleichen Repertoirestücke sind in Bachs Notenbibliothek nur in auffallend geringer Anzahl nachweisbar, denn außer den beiden Fassungen seines *Magnificat* (BWV 243/243 a) sind bislang lediglich zwei fremde Werke verifiziert worden:

Antonio Caldara, Magnificat C-Dur (um 1739/1742)
Anonymus, Magnificat C-Dur, BWV Anh. 30 (um 1742)

Schwer erklärbar ist dabei die große Repertoirelücke zwischen 1723 und 1733 – beziehungsweise 1723 und 1739/1742 – falls wir unterstellten, die D-Dur-Fassung des Magnificat BWV 243 sei nicht für eine Leipziger, sondern für eine Dresdner Aufführung bestimmt gewesen.

Daß das lateinische Magnificat in Leipzig vor allem in den Jahren nach 1730 sehr häufig musiziert worden ist, belegen nicht allein zahlreiche Aufführungen in der Neuen Kirche zwischen 1729 und 1761.[37] Immerhin verzeichnet ein Katalog handschriftlicher Musikalien Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs[38] 27 lateinische Magnificat, die der Leipziger Verleger überwiegend aus dem Besitz von Carl Gotthelf Gerlach, Gottlob Harrer und den Leipziger Erben Johann Sebastian Bachs erworben hatte.[39] Möglicherweise stehen diese Auf-

---

ms. anon. 1535) sind die „Laudes" offenbar nicht mehr musiziert worden, denn Neustimmen aus den Jahren um 1730 enthalten – im Unterschied zur älteren Stimmengruppe – keine Hinweise auf eine Interpolation solcher Sätze.

35 Für eine Aufführung der in Fußnote 10 genannten „Laudes" kam die Schwalbennest-Empore sicherlich nicht in Betracht, denn diese von J. Schelle beziehungsweise J. Kuhnau komponierten Sätze sind – im Gegensatz zu den Bachschen Einlagen – mit Trompeten und Pauken recht opulent besetzt.

36 Stadtarchiv Leipzig, ohne Signatur, *Rechnung* | *der* | *Kirchen zu St Thomæ* | *in Leipzig* | *Von Lichtmeße Anno 1720.* | *bis Lichtmeße Anno 1721*, S. 42: „Dem Orgelmacher Johann Scheiben … 9 fl. 3 gl. Demselben vor *Repari*rung der kleinen Orgel welche gantz *unbrauchbar gewesen* [No.] *51*. Vgl. auch A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 54.

37 Vgl. Glöckner 1990, S. 97 ff.

38 *Verzeichniß lateinischer und italiänischer Kirchen-Musiken, … Leipziger Ostermesse, 1769.*

39 Vgl. A. Glöckner, *Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gott-*

führungsnachweise in engerem Zusammenhang mit einer Nachricht vom 2. Juli 1733, auf die Martin Petzoldt erst kürzlich aufmerksam gemacht hat:[40]

„Wie nun das Fest Mariae Heimsuchung heranrückte, daß das obgemelde Lied [„Meine Seele erhebt den Herrn"] solte wieder sein Anfang nehmen, so wurde auf Intercession vieler Vornehmer, Männlich: und Weibliches Geschlechts der H. Superintendens ersucht, daß das Lied Meine Seele erhebt den Hn. etc. gantz und gar in Zukunfft möchte weg bleiben, welche Intercession auch stattfunde, so wurde darauf von Hn. Superintendenten resolviret und anbefohlen, daß so wohl in der St. Nicolai Thomas und Neü=Kirche Hohe Fest Tags über das Magnificat solte musiciret werden ...".[41]

Der Verlust an lateinischen Magnificat aus der Notenbibliothek Johann Sebastian Bachs könnte – nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund dieses Dokuments – beträchtlich sein, wobei sich die Frage stellt, wie viele eigene Stücke darunter gewesen sind. Der 1754 veröffentlichte Nekrolog erwähnt unter den ungedruckten Werken zwar „Viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne *Sanctus*, ...",[42] jedoch sind dieser summarischen Aufzählung keine Einzelheiten zu entnehmen.

---

helf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761 bis 1769, BJ 1984, S. 107ff.

40 *Magnifikatkompositionen BWV 243 und Wq 215*, Vortrag am 23. März 2003 auf dem Symposium „C. Ph. E. Bach und die Kirchenmusik seines Vaters" im Rahmen des 78. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Frankfurt (Oder).

41 *Land-Trauer 1733. Betr. ingleichen Anno 1763. 1764. und 1780. 1827.* Konvolut, Nikolai-Archiv Leipzig, Signatur: *I E 3*, fol. 13–15.

42 Dok III, Nr. 666 (S. 86).

Abb. 1 (S. 45). Magnificat Es-Dur (BWV 243a), autographe Partitur (*P 38*), fol. 12r Satz 11, T. 1–30, sowie Einlagesatz A („Vom Himmel hoch da komm ich her"), T. 1–6

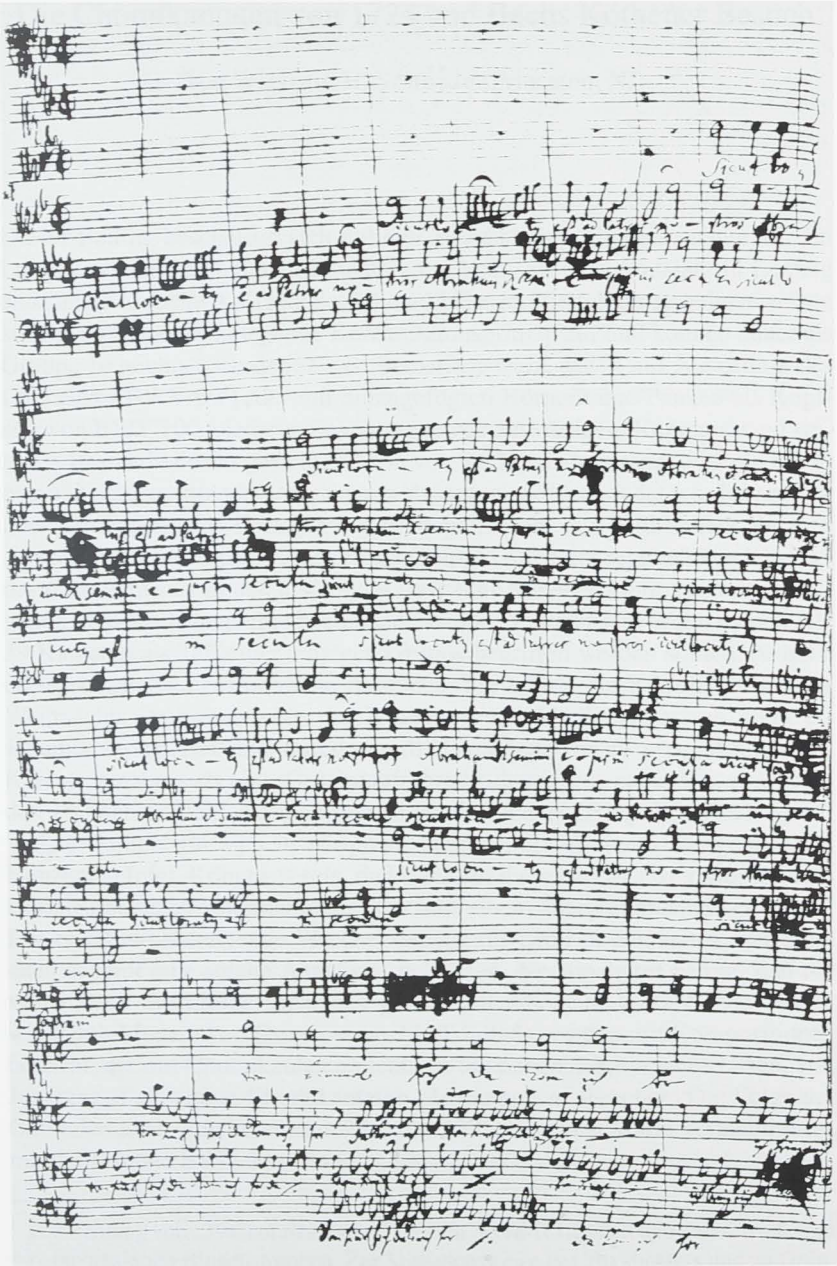


Abb. 1.

Die Choralkantaten von 1724 und Bachs Köthener Besuch

Von William H. Scheide (Princeton, NJ)

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit den 39 erhaltenen Choralkantaten, die im Lauf der ersten neuneinhalb Monate von Bachs zweitem Amtsjahr in Leipzig entstanden (Tabelle A). Trotz des hohen Maßes an Vielfalt im einzelnen weisen sie alle dasselbe grundlegende Konstruktionsprinzip auf und können daher als Gruppe bezeichnet werden. Es ist bemerkenswert, daß – mit Ausnahme des Chorsatzes BWV 99/1, der mit hinzugefügten Hörnern und Pauken als Kopfsatz von BWV 100 wieder auftaucht – nach gegenwärtigem Kenntnisstand keinerlei Bestandteile der gesamten Serie von Bach jemals in einer anderen Komposition oder zu irgendeinem anderen Zweck wiederverwendet worden sind.

Die Ähnlichkeit der Formgebung führt gleichsam auf natürlichem Weg zu einer Betrachtung dieser Kantaten als Gruppe. Auch der regelmäßige Wechsel des Cantus firmus in den ersten vier oder fünf Kantaten kann als Beleg dafür gelten, daß Bach sie nicht als einzelnstehende Werke ansah. Wenn jedoch alle 39 Kantaten als Teil einer einzigen Gruppe begriffen werden sollten, so hätte diese wahrhaft ungewöhnliche Ausmaße. Sie würde die h-Moll-Messe, das Weihnachts-Oratorium oder die Johannes- und Matthäus-Passion klein erscheinen lassen. Bei einer durchschnittlichen Länge von zwanzig Minuten pro Kantate ergäbe sich eine Gesamtaufführungsdauer von etwa dreizehn Stunden – annähernd das Ausmaß von Richard Wagners „Ring des Nibelungen". Wagner konnte für sich in Anspruch nehmen, er sei einem übergeordneten Konzept gefolgt. Könnte es sein, daß Bach bei dieser seiner zweifellos größten kompositorischen Unternehmung ebenfalls einem übergreifenden Plan folgte? Der erwähnte absteigende Wechsel der Cantus firmi in den ersten vier Kantaten scheint eine solche Annahme zu stützen. Nochmals sei betont, daß die vorhandene Werkfolge nicht das gesamte Kirchenjahr umfaßt. Die beiden wichtigen Monate von Ostersonntag bis Trinitatis wurden mit Kompositionen bedacht, die mit Choralkantaten nichts zu tun haben. Mithin ist es falsch, von Jahrgang II als einem Choralkantaten-„Jahrgang" zu sprechen. Die Folge der Choralkantaten ging bereits am 25. März 1725, dem Fest Mariä Verkündigung, mit der Kantate BWV 1 zu Ende.[1]

---

[1] Die Zählung von „39 Choralkantaten" zielt auf deren Textgestalt und meint Werke mit paraphrasierten Binnenstrophen. Zur Vorgehensweise des Textdichters und zu Gründen für das vorzeitige Ende seiner Tätigkeit vgl. *Die Welt der Bach-Kantaten III*, hrsg. von C. Wolff, Stuttgart 1999, S. 227–230 (U. Leisinger) und S. 115f. (H.-J. Schulze).

Bemerkenswerterweise erklang bei Bachs nächster Aufführung eines geistlichen Werkes (nur fünf Tage nach Mariä Verkündigung) die Johannes-Passion in ihrer zweiten Fassung, diesmal beginnend mit der Vertonung der ersten Strophe des Chorals „O Mensch, bewein dein Sünde groß", die später an den Schluß des ersten Teils der Matthäus-Passion versetzt werden sollte. (Mit 23 Strophen zu je zwölf Zeilen ist Sebald Heydens Kirchenlied, die Paraphrasierung einer Evangelienharmonie, sicherlich eines der längsten Lieder). Überdies eröffnete dieser Choralchor die Johannes-Passion nur im Jahre 1725, in unmittelbarem Anschluß an die Choralkantaten.

Diese Beobachtungen stützen die Vermutung, daß Bach für die 39 Kantaten ein übergreifendes Thema im Sinn hatte, zu dem die Fassung der Johannes-Passion von 1725 eine passende Ergänzung bildete. Einige Stellen in der Serie bieten zumindest interessante Einblicke. Das Evangelium für den 1. Sonntag nach Trinitatis ist Lukas 16:19–31, die Parabel vom reichen Mann und vom armen Lazarus. Im Verlauf dieses Gleichnisses stirbt Lazarus, der ein elendes Leben geführt hat, und begibt sich in „Abrahams Schoß", also in den Himmel. Hierauf bezieht sich der Text von Kantate BWV 75, mit der 1723 Bachs erster Jahrgang seinen Anfang nahm. Im selben Gleichnis stirbt aber auch der reiche Mann und wird in die Hölle verbannt. Dies ist Gegenstand des Chorals „O Ewigkeit, du Donnerwort" und damit auch von Kantate BWV 20, die dessen Text paraphrasiert und die Folge der 39 Choralparaphrasen mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 eröffnete. Man könnte also sagen, daß die Serie der Choralkantaten gleichsam in der Hölle beginnt.

Was im weiteren Verlauf der Kantatenserie geschieht, ist nicht immer klar, doch lassen sich etwa zwischen den Kantaten für den 2. (BWV 2) und den 20. Sonntag nach Trinitatis (BWV 180) kennenswerte Vergleiche anstellen. Die Evangelien für diese Tage sind parallele Perikopen aus Matthäus (20. nach Trinitatis) und Lukas (2. nach Trinitatis); in diesen wird ein „großes Fest" geschildert, zu dem keiner der geladenen Gäste erscheint. Zwischen den beiden ähnlichen Bibeltexten und den dazu ausgewählten Liedern besteht jedoch nur eine vage Verbindung, und die Choraltexte sind untereinander sehr verschieden. Thematisch behandeln der Choral „Ach Gott, wie manches Herzeleid" und BWV 2 das Flehen verzweifelter und verfolgter gerechter Menschen zu Gott um Hilfe gegen mächtige Peiniger. Man kann daher vermutungsweise eine Verbindung zwischen den Peinigern und der Hölle des vorausgehenden Sonntags ziehen.

Am 20. Sonntag nach Trinitatis zieht der Choral „Schmücke dich, o liebe Seele" (in BWV 180 paraphrasiert) eine Verbindung zu dem „großen Fest", indem er es als einen Abendmahlsgottesdienst interpretiert, nach dem der Gläubige sich aus tiefster Seele sehnt. Dies beschwört eine völlig andere Welt als in BWV 2 herauf und inspirierte Bach zu einer seiner schönsten Kantaten.

In BWV 180 liegt die Betonung auf dem Himmel, nicht auf der Hölle. Bedeutet dies, daß Bach im Laufe seiner Choralkantatenfolge versuchte, wie einst Dante von der Hölle zum Himmel vorzudringen?

Wenn wir diesem Gedanken folgend das abschließende Werk der Serie (BWV 1) betrachten, finden wir einen Choral („Wie schön leuchtet der Morgenstern"), der mit dem zugehörigen Evangelium (Mariä Verkündigung) wenig oder nichts zu tun hat, sondern einfach eine Dichtung voll ungetrübter ekstatischer Freude über Jesus und das von ihm verliehene „himmlische Leben" ist. In dieser Kantate muß Bach an den Himmel gedacht haben.

Wenn aber Bach zu Beginn seiner Serie die Hölle und an deren Ende den Himmel im Sinne hatte und zwischen dem 2. und dem 20. Sonntag nach Trinitatis eher dem Himmel als der Hölle zuneigte, so ist in den 35 verbleibenden Kantaten ein solches Voranschreiten wider Erwarten nicht klar ersichtlich, ja könnte als völlig obskur erscheinen. Denkbar wäre daher, daß die Person, die viele, wenn nicht gar alle 35 der zu paraphrasierenden Choräle auswählte, sich des Interesses Bachs (oder irgend jemand anderes) an dem Voranschreiten von der Hölle in BWV 20 am 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 zum Himmel in BWV 1 am Verkündigungstag 1725 nicht bewußt war. Und wenn man die Abfolge der Orchesterpartituren betrachtet, so wird evident, daß Bach selbst oft mit anderen Dingen beschäftigt gewesen sein muß als nur dem Aufsteigen von der Hölle zum Himmel. Zweckmäßigerweise sollten zunächst die fünf Lücken in der Serie betrachtet werden.

Keine der überlieferten Kantaten auf paraphrasierte Choraltexte läßt sich den folgenden Aufführungsdaten des Jahres 1724 zuordnen: 6. nach Trinitatis (16. Juli), 7. nach Trinitatis (23. Juli), 12. nach Trinitatis (27. August), Ratswahl (28. August), Reformationsfest (31. Oktober). Das letztgenannte Datum fiel zwischen den 21. und 22. nach Trinitatis (BWV 38 beziehungsweise BWV 115). Wie bereits Alfred Dürr[2] bemerkte, wurde am Reformationsfest wahrscheinlich eine Version der Kantate BWV 80 aufgeführt, die den Choral „Ein feste Burg" zwar verwendete, nicht aber paraphrasierte und damit genaugenommen die Serie der Choralkantaten unterbrach. Vielleicht erklang sie anstelle der auf „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" basierenden Kantate BWV 126, die jetzt dem Sonntag Sexagesimä zugewiesen ist, jedoch viel besser zum Reformationsfest gepaßt hätte. Die für den 12. nach Trinitatis und die Ratswahl bestimmten Kantaten scheinen spurlos verschwunden zu sein, doch muß man davon ausgehen, daß sie 1724 existierten. Rechnet man diese beiden Werke den 39 überlieferten Kantaten hinzu, ergibt sich 41 – nach dem Zahlenalphabet *J. S. BACH*. Vielleicht hat Bach deshalb die Serie mit dem Fest Mariä Verkündigung beschlossen.

---

[2] BJ 1957, S. 75.

Bezüglich des 6. und 7. Sonntags mag eine Beobachtung Friedrich Smends[3] als Ausgangspunkt dienen, derzufolge Bach am 18. Juli 1724 eine Zahlung für eine Reise nach Köthen erhielt und somit am 6. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1724 (16. Juli) von Leipzig abwesend war.[4] Er kehrte nicht vor dem darauffolgenden Dienstag zurück – vermutlich so spät am Tag, daß er die Arbeit an der Musik für den 7. Trinitatissonntag nicht vor Mittwoch (19. Juli) aufnehmen konnte. Falls ein Text für den 6. nach Trinitatis vorbereitet worden war, kann Bach ihn nicht aufgeführt haben. Gab es überhaupt einen solchen Text? Die aus Tabelle B zu ersehende Häufung von Kantaten mit zwei Chorälen nebst interpolierten Rezitativen in der unmittelbaren Nachbarschaft des 6. nach Trinitatis legt die Vermutung nahe, daß die isoliert stehende Kantate BWV 92, das einzige weitere Werk mit diesem ungewöhnlichen Merkmal, ursprünglich für den 6. Trinitatissonntag vorgesehen war. Ein anderer merkwürdiger Umstand ist, daß die Choralmelodie „Ich hab in Gottes Herz und Sinn" der Kantate BWV 92 in ihrer gegenwärtigen Zuordnung zum Sonntag Septuagesimä identisch ist mit derjenigen in Kantate BWV 111, „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit", die am unmittelbar vorausgehenden Sonntag (3. nach Epiphanias) erklungen war. Eine solche Doppelung von Choralmelodien findet sich sonst nirgends in der Serie und läßt daher annehmen, daß BWV 92 ursprünglich nicht unmittelbar auf BWV 111 folgen sollte. Hieraus ergeben sich zwei Fragen: Warum ließ Bach fünfeinhalb Monate verstreichen, bevor er BWV 92 aufführte, und warum plazierte er das Werk unmittelbar nach einer Kantate (BWV 111), die dieselbe Choralmelodie verwendet? Die plausibelste Antwort wäre, daß er mit anderen Dingen beschäftigt war, die ihn von seinem zu vermutenden übergeordneten Plan ablenkten. Zu fragen wäre nunmehr nach dem Grund dieser Ablenkung. So vorbereitet wollen wir die noch verbleibende Lücke in der Serie der Choralkantaten betrachten – den 7. Sonntag nach Trinitatis.

Für diesen Sonntag sind wir nicht (wie beim Reformationsfest) auf Spekulationen angewiesen, da in BWV 107 eine eindeutig zuzuordnende Kantate vorliegt – eine Choralkantate *per omnes versus* („Was willst du dich betrüben, o meine liebe Seel"). Der Text aller sieben Strophen blieb unverändert und wurde wie folgt komponiert: Strophen 1 und 7 als Chöre, 2 als Rezitativ und 3–6 als Arien. Es handelt sich hier um die erste durchkomponierte Choralkantate, die Bach in Leipzig schrieb. Sie kann daher nicht als Teil der Serie von Paraphrasen angesehen werden.

Warum wurde sie verwendet?

In diesem Zusammenhang ist es von Wert, sich Dürrs „These 3" zu vergegenwärtigen,[5] in der er die Möglichkeit erwägt, daß Bach die Sätze 1–5 und 7

[3] F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin [1951], S. 20.

[4] Wir kennen keine Bachsche Kirchenkantate für den 6. Sonntag nach Trinitatis 1724.

[5] NBA I/18 Krit. Bericht (1967), S. 67.

ursprünglich ohne Flöten konzipiert und diese erst nachträglich hinzugefügt hätte. Ein weiterer Anhaltspunkt für die Vermutung, Bach habe BWV 107 bei seiner Rückkehr aus Köthen bereits teilweise komponiert vorgefunden, ist, daß Satz 6 (der einzige Satz, von dem Dürr annahm, er sei nicht fertig gewesen) eine zweite Soloarie für Tenor darstellt. Dies ist sehr ungewöhnlich für eine Kantate von sechs oder sieben Sätzen, die mehr als eine Solostimme verwendet und nicht dialogisch angelegt ist. Als Erklärung würde ich vorschlagen, daß Bach, als er (wohl am Mittwoch, 19. Juli 1724) im Blick auf die bevorstehende Aufführung am 23. Juli die Arbeit an BWV 107 wieder aufnahm und die letzte Arie (Satz 6) zu komponieren begann, sich für Tenor entschied, da er wußte, daß der entsprechende Sänger sie am schnellsten einstudieren konnte.

Unbestreitbar verlangt BWV 107 zwei Flöten, aber ebenso unverkennbar fällt diesen in den Rahmensätzen der Kantate eine eher bescheidene Rolle zu. In BWV 107/6 werden sie unisono geführt und von den sordinierten ersten Violinen verstärkt, während der Continuo pizzicato spielt (siehe Beispiel 1). Genaugenommen scheint die Melodielinie jedoch eine Soloflöte zu verlangen. Der Satz wirkt leicht, fröhlich, tänzerisch und einnehmend. Dies ist die erste Kantate in Jahrgang II, in der Traversflöten eingesetzt werden, zudem die einzige Kantate in der Trinitatiszeit dieses Jahres, die (in BWV 107/1) zwei Flöten mit unterschiedlichen Partien einsetzt. Die zweite Verwendung der Flöte erfolgt zwei Wochen später in BWV 94 – diesmal spielt nur ein Instrument, das die Kantate mit zwei solistischen Takten eröffnet (abgesehen von kurzen Continuo-Einwürfen; Beispiel 2).

Der Gegensatz in der Behandlung der Flöte in BWV 107/6 und BWV 94/1 ist zugleich extrem und vielsagend. Während seines Besuchs in Köthen muß Bach einem im Vergleich zu seinen Leipziger Kräften viel besseren Flötisten begegnet sein, diesen auch gehört und ihn eingeladen haben, mit ihm nach Leipzig zurückzukehren. Tabelle C enthält eine kommentierte Übersicht über die Verwendung von Flöten in der Trinitatiszeit 1724. Wenn es sich allerdings, wie Friedrich Smend behauptet,[6] bei dem Flötisten um Johann Gottlieb Würdig handelte, könnte ein Musiker gemeint sein, der zuweilen zum Tanz aufzuspielen hatte, wo es geräuschvoll zuging und niemand ihm genau zuhörte. Die Aussicht, in der Kirche zu spielen, wo alle Aufmerksamkeit sich auf ihn richtete, mag ihn daher zögerlich und nervös gemacht haben. Die Unisoni in BWV 107/6 könnten somit Bachs Bemühungen entspringen, ihm sein Debüt zu erleichtern.

Offensichtlich gelang das Vorhaben besser als erwartet. Und als der Flötist nach zwei Wochen wiederkam, wollte er an erster Stelle und gleich auch solistisch gehört werden. Beides war der Fall in BWV 94/1, und der Gegensatz zu

---

[6] Smend, a.a.O., S. 23, 156.

BWV 107/6 ist sehr weitgehend. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Bach zufrieden und ließ den Flötisten (wenn es sich tatsächlich um Würdig handelte) wissen, daß sein Spiel seit ihrer Bekanntschaft in Köthen sich deutlich verbessert habe. Der Flötist äußerte sich zuversichtlich, daß von nun an nichts für ihn zu schwer sein würde, und Bach beschloß, ihn in seiner nächsten Kantate auf die Probe zu stellen; dazu wählte er BWV 101/2, wie BWV 107/6 eine Tenorarie. Dann aber schaltete sich ein neuer Kopist ein (der nur noch in zwei anderen Kantaten auftaucht)[7] und transkribierte den Flötenpart, wobei er in Takt 48 einige hohe Noten tiefersetzte. Doch selbst diese vereinfachte Fassung mag sich als für den Flötisten zu schwierig erwiesen haben, und jemand – wahrscheinlich Bach selbst – ergänzte den Kopftitel mit „Violino solo". Wenn diese Änderungen von 1724 stammen, scheint Bach den Flötisten gezwungen zu haben, Farbe zu bekennen, indem er etwas komponierte, das dessen Fähigkeiten überstieg. Vielleicht spielte auch die Tonart g-Moll eine Rolle, denn in der folgenden Woche stand BWV 113/5, wiederum eine Arie für Tenor, in D-Dur. Der Flötenpart erwies sich zwar auch diesmal als überaus reich bewegt, doch gab es anscheinend keine weiteren Probleme.

Für den 12. Sonntag nach Trinitatis und die Ratswahl sind keine Kantaten überliefert, und in BWV 33 (13. nach Trinitatis) wird keine Flöte eingesetzt. Tabelle C zeigt allerdings, daß BWV 33 sowie BWV 62 (1. Advent) zwar keine Flöte vorsehen, den jeweiligen Besetzungen jedoch zu entnehmen ist, daß Bach mit der Anwesenheit des Flötisten rechnete. Dies wiederum läßt vermuten, daß es sich bei dem Flötisten tatsächlich um Würdig handelte, der in Köthen bei der Aufführung der Neujahrsmusik 1719 gefehlt hatte und für sein unzuverlässiges Erscheinen zu Proben bekannt war.[8] Offensichtlich war er ein Mensch, auf den man nicht immer zählen konnte.

Vom 14. Sonntag nach Trinitatis an aber spielte der Flötist in sechs unmittelbar aufeinanderfolgenden Aufführungen. Fünf von sechs Arien sind für Tenor bestimmt. Die erste, BWV 78/4 für den 14. nach Trinitatis, ist ausdrucksvoll und reich bewegt, bereitete jedoch offensichtlich keine Schwierigkeiten, obwohl sie in g-Moll stand – wie BWV 101/2, die nachträglich der Violine zugewiesen worden war. Wiederum entwickelte der Flötist mehr Ehrgeiz und bat um weitere solistische Partien in Eingangssätzen und Arien. Inzwischen wurden jedoch auch die Oboisten hellhörig und verlangten ähnliche Aufgaben. Die ständigen Auftritte eines auswärtigen Flötisten mochten ihre Eifersucht erregen. BWV 99 für den 15. nach Trinitatis beginnt mit Solopassagen für

---

[7] Vgl. K. Hofmann, *Die rätselhaften Flötenstimmen des Bach-Schreibers Anonymus Vn. Drei Studien*, in: Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Fs. für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag, Göttingen 2003, S. 247–268.

[8] Vgl. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York 2000, S. 204.

Flöte und Oboe d'amore I, wobei diejenigen für die Flöte wesentlich reicher bewegt sind. Und die übliche Flötenarie mit Tenor BWV 99/3 enthält vielleicht die schwierigste und virtuoseste Musik aller unverändert belassenen Flötenstimmen. Für die Flöte gibt es außerdem das Duett BWV 99/5 mit Oboe d'amore I sowie Sopran und Alt, das an die ähnliche Besetzung fünf Wochen zuvor in BWV 101/6 erinnert.

Jetzt wollte auch der zweite Oboist an den Instrumentalsoli in einem Eingangschor beteiligt werden, und dies findet sich in BWV 8/1 für den 16. nach Trinitatis. Die beiden Oboi d'amore setzen imitativ ein, während die Flöte hoch über ihnen eine unabhängige Partie spielt. Deren Stimme wurde zunächst von einem von Bachs Hauptkopisten, Christian Gottlob Meißner, ausgeschrieben und für „Fiauto Piccolo" bestimmt, eine Blockflöte, die eine Oktave oder eine None höher steht als die gewöhnliche Altblockflöte. Da Meißner die Stimme in D-Dur notierte, muß er angenommen haben, daß es um das Intervall einer None ging. Dies scheint jedoch ein Irrtum gewesen zu sein; ein eine None höher stehender „Fiauto Piccolo" stand offenbar nicht zur Verfügung und es wurde schließlich entschieden, eine gewöhnliche Flöte in E-Dur spielen zu lassen. Also wurde der D-Dur-Part ausgestrichen und Meißner fertigte einen neuen in E-Dur, den er „Travers" überschrieb; anschließend fügte der bereits im Zusammenhang mit BWV 101 erwähnte neue Schreiber der Flötenstimme in den Takten 45–51 tiefere Noten ein. Das gleiche erfolgte in der Arie BWV 8/4 für Baß, Flöte und Streicher, wo dieser Kopist (bei seinem letzten nachweisbaren Vorkommen) in zehn Takten hohe Noten tiefer legte. Mehr als zwanzig Jahre später erinnerte Bach sich an die Probleme, die die hohen Noten der Flöte bereitet hatten, und schrieb Stimmen für eine neue Fassung von Kantate BWV 8 in D-Dur (statt E-Dur) aus. Ein weiterer Grund für Reibungen zwischen speziell dem ersten Oboisten und dem Gastflötisten ist die Zuweisung der Tenorarie BWV 8/2 an den Spieler der Oboe (d'amore) und nicht wie gewöhnlich an den Flötisten.

In der darauffolgenden Woche jedoch gewann der Flötist mit den Arien BWV 130/5 für Michaelis und BWV 114/2 für den 17. nach Trinitatis seine Position als Begleitung des Tenors zurück, auch wenn dies seine einzigen Soloauftritte in den beiden Kantaten waren. BWV 114/2 ist vielleicht seine größte Arie mit ihren eindrucksvollen Passagen im lombardischen Rhythmus, der sich auch in der großen Bearbeitung des „Vater unser" für Orgel (BWV 682) aus Clavier-Übung III findet.

Sein Interesse an konzertartigen Soli in Eingangschören hatte der Flötist allerdings noch nicht aufgegeben. Ein wichtiges Beispiel ist BWV 96/1 für den 18. Sonntag nach Trinitatis. Für diesen Satz war ein „Fiauto Piccolo" (die bereits erwähnte kleine Blockflöte) vorgesehen und die lang ausgehaltenen Noten des Choral-Cantus-firmus wurden vom Sopran in den Alt verlegt, wo sie weniger Gefahr liefen, das Flötenobligato zu überdecken. Die Soprane konn-

ten ihren freieren Part nun unbeschwerter singen. Für BWV 96/3, die erste Arie, trug die Flötenstimme eine neue Zuweisung: „Travers: Solo". Offensichtlich handelte es sich bei dem Spieler des „Fiauto Piccolo" in BWV 96/1 und der „Travers[iere]" in BWV 96/3 um dieselbe Person. Es überrascht kaum, daß die Arie BWV 96/3 dem Tenor zufiel.

Von diesem Zeitpunkt an trat der Flötist alle zwei Wochen in Erscheinung (mithin in derselben Kirche, vielleicht weil er ihre Akustik bevorzugte). Am 20. Sonntag nach Trinitatis fiel ihm die Begleitung einer Tenorarie in BWV 180 zu. Die Stimmen zu dieser Kantate sind verloren, daher kann nicht genau gesagt werden, wie der Flötenpart aussah. Immerhin ist ersichtlich, daß neben der Arie für Tenor und Flöte BWV 180/2 der Eingangschor und das Alt-Rezitativ BWV 180/4 jeweils ein Paar obligater Altblockflöten verlangen. Ob der Gastflötist eine dieser Partien übernahm, läßt sich nicht entscheiden.

Ein herausragender Bestandteil der Kantate BWV 180 ist der dritte Satz, ein solistischer Choral für Sopran, der nicht nur vom Continuo begleitet wird, sondern auch von einem in der autographen Partitur nicht näher bezeichneten, im Altschlüssel notierten Instrument, dessen tiefste Note das kleine c ist (wie bei einer Viola). Dies erinnert unmittelbar an einen weiteren nicht bezeichneten Obligatpart im Altschlüssel (tiefste Note g wie bei einer Violine), der in der Arie BWV 5/3 für den 19. nach Trinitatis 1724, also eine Woche vor BWV 180, den Tenor begleitet. In abschriftlichen Partituren von BWV 180 findet sich die Bezeichnung „Violoncello piccolo", ein Instrument, das Bach in den nächsten Monaten mehrfach verwendete.

Es kann kaum ein Zweifel bestehen, daß der Flötist der Tenorarie BWV 180/2 den Sopran in BWV 180/3 mit seiner Begleitung in der Bratschenlage hörte. Dies wird ihm gefallen haben, denn bei seinem nächsten Auftritt in BWV 115 für den 22. nach Trinitatis ist die zweite Arie mit Sopran, Flöte und Violoncello piccolo besetzt. Die tiefsten Noten des letztgenannten Instruments steigen zweimal in ununterbrochenen Skalen zum tiefen D hinab und berühren an zwei weiteren Stellen das tiefe Cis. Falls Bach in BWV 5/3, 180/3 und 115/4 das gleiche Instrument einsetzte, hatte dieses seinen Tonumfang innerhalb von drei Wochen von der Violin- zur Violoncellolage erweitert.

Doch der Flötist war immer noch an Eingangssätzen interessiert, und Bach erfüllte ihm seinen Wunsch, indem er ihn in BWV 115/1 – wie sieben Wochen zuvor in BWV 99/1 – gemeinsam mit einer Oboe d'amore einsetzte, diesmal begleitet von unisono geführten Violinen und Violen.

Eine merkwürdige Situation ergibt sich in der nächsten Kantate mit Flöte, BWV 26 für den 24. Sonntag nach Trinitatis. Wiederum tritt in der ersten Arie die Flöte gemeinsam mit dem Tenor auf (BWV 26/2). Diesmal erscheint jedoch neben der Flöte auch eine Violine. Die ursprüngliche Besetzungsangabe spezifizierte offensichtlich nicht die Zahl der Violinen, da der Violino-I-Part zunächst „Violini" lautete und die Takte 1–44 auch in der Violino-II-

Stimme stehen. Dann wurden die Takte in der zweiten Violinstimme ausgestrichen und in beiden Stimmen wie auch in der Partitur die Bezeichnung „Violino solo" eingetragen. Diese Partie ist über weite Strecken mit der ornamentierten Flötenstimme unisono geführt und dient sonst der harmonischen Unterstützung. Sie ist nicht unverzichtbar, und die Arie würde auch ohne sie sehr gut klingen. Man fühlt sich an die Unisoni in der siebzehn Wochen zuvor aufgeführten Kantate BWV 107/6 erinnert, doch ich kann mir nicht einmal vorstellen, daß dies auch nur zwei Wochen später dem Spieler von BWV 94/1 gefallen hätte. Eine Zeitlang dachte ich, die Partie sei für den Gastflötisten bestimmt gewesen, der aber in letzter Minute absagen mußte, so daß die Violine herangezogen wurde, um einen weniger versierten Flötisten vor Ort zu unterstützen. Meine jüngste Idee ist, daß, da der 24. nach Trinitatis auf den 19. November 1724 fiel, der reisende Flötist an einer Erkältung gelitten haben mag, die Befürchtungen um die Qualität seines Spiels aufkommen ließ. Doch während er am Freitag noch sämtliche Violinen zu benötigen glaubte, fühlte er sich am Samstag bereits besser und entschied, daß eine Solovioline hinreichend sei. Es ist in der Tat ein schwieriger und anspruchsvoller Obligatopart, und wenn der Flötist nicht bei bester Gesundheit war, ist sein Wunsch nach Unterstützung leicht zu verstehen. Wenn er jedoch bei seiner Abreise aus Leipzig bereits nahezu wiederhergestellt war, mag Bach zwei Wochen später zum 1. Advent (1724 umfaßte die Trinitatiszeit 25 Sonntage) eine ähnliche und vielleicht abschließende Rolle für ihn vorgeschwebt haben (danach setzte das vorweihnachtliche tempus clausum ein). Tatsächlich aber trat dieser Flötist in der Serie der Choralkantaten kein weiteres Mal in Leipzig auf. BWV 62/2 für den 1. Advent ist eine Arie für Tenor und Streicher, die allerdings eine Partie von flötenhaftem Duktus zu spielen haben. Fast erscheint dieser Satz wie ein Gedenkstück, das zeigt, wie sehr Bach seinen Flötisten vermißte.

Die Besuche des Flötisten hatten sich über einen Zeitraum von 18 Wochen erstreckt. In dieser Zeit erklangen sechs Solopartien für Travers- oder Blockflöte in Eingangssätzen von Kantaten; ferner gab es dreizehn Arien, davon zehn für Tenor und je eine für Sopran, Alt und Baß, und schließlich zwei Duette für Sopran, Alt und Oboe in BWV 101 (Oboe da caccia) und BWV 99 (Oboe d'amore). Wenn er, wie Bach meiner Meinung nach gehofft hatte, bis zum 1. Advent geblieben wäre, hätte er insgesamt vierzehn Arien begleitet – das entspricht Bachs Namenszahl und hätte den Komponisten sicherlich erfreut.

Aller Wahrscheinlichkeit nach konnten ein oder zwei Leipziger Musiker bei dem Gastmusiker das Flötenspiel erlernen, und Bach befand, daß sie ein für das öffentliche Auftreten akzeptables Niveau erreicht hatten. Tatsächlich setzte er sie an zwei nachweihnachtlichen Feiertagen ein – zwei Traversflöten an Epiphanias (BWV 123), eine Traversflöte an Mariä Reinigung (BWV 125) und zwei Blockflöten am Sonntag Estomihi (BWV 127).

Allerdings waren die Oboisten und ersten Geiger noch immer verärgert über das, was sie als Bachs Rücksichtnahme auf einen extrem launischen Flötisten betrachteten, und bedrängten ihn mit Forderungen nach gleichartiger Behandlung. Doch Bach winkte ab und kehrte stattdessen zu seinem für die Kantatenreihe gewählten Thema des Voranschreitens von der Hölle zum Himmel zurück. Er beschloß für Weihnachten ein Sanctus zu komponieren, das dieses Ziel abstecken würde. Das imposante Stück wurde schließlich ein Teil der h-Moll-Messe. Für den Neujahrstag komponierte Bach Kantate BWV 41, die mit einem der prachtvollsten Chöre in seinem gesamten Œuvre beginnt und an vielen Stellen ihres ausgedehnten Verlaufs den Himmel vorwegnimmt. Derartige Vorhaben dürften ausgereicht haben, seine Aufmerksamkeit bis Epiphanias 1725 zu binden.

Nun ist es wahrscheinlich, daß zumindest ein Oboist und speziell ein Violinist den Johannistag 1724 in Erinnerung behalten hatten, als in Kantate BWV 7 für den Eingangschor BWV 7/1 und die Tenor-Arie BWV 7/4 eine „Violino Concert:"-Stimme sowie eine weitere „Violino Concertino"-Stimme für einen zweiten Solopart in BWV 7/4 verlangt wurden. Alle drei Soli enthalten kraftvolle Musik mit schnellem Passagenwerk. Es erscheint durchaus möglich, daß es sich bei den Solisten, die diese Stimmen ausführten, um Gastmusiker handelte. Desgleichen ist denkbar, daß ein ähnlicher Sachverhalt bei BWV 139 für den 23. nach Trinitatis 1724 vorliegt, wo in der ersten Violinstimme der Tenorarie BWV 139/2 die Bezeichnung „Violino 1 Concertato" auftaucht. Ein solcher Titel findet sich allerdings nirgends in den Partien des Gastflötisten.

Jedenfalls führte Bach am 1. Sonntag nach Epiphanias die Kantate BWV 124 auf, in deren autographer Partitur und Originalstimmen die folgenden Bezeichnungen verwendet werden: „1 Hautb: Conc: d'Amour" auf dem Umschlag, „Hautb. Concert. d'Amour" über dem obersten System der ersten Akkolade der Partitur und „Hautbois Concert d'Amour" zu Beginn der Oboenstimme. Im Eingangschor BWV 124/1 fällt der Oboe eine prominente Rolle zu, die an die Partie des Flötisten in BWV 94/1 erinnert, wenngleich sie längst nicht so wirkungsvoll ist. Der Satz enthält eine Reihe von Passagen mit mühsamen Sechzehntelnoten, die gelegentlich von dem Choral-Cantus-firmus im Sopran überdeckt werden. Die erste Arie BWV 124/3 sah eine Besetzung mit Tenor, Oboe d'amore und Streichern vor, eine weitere Erinnerung an die Vorlieben des Gastflötisten. Der zweite Oboist wohnte dieser Aufführung wahrscheinlich bei und teilte seinem Kollegen mit, daß von dessen „Concert"-Solo in BWV 124/1 weite Passagen wegen der Soprane nicht zu hören gewesen waren. Und er hatte noch andere Kritikpunkte. Die Sechzehntelläufe waren für die Oboe d'amore undankbar, die Musik hätte ausdrucksvoller sein können, und er selbst wollte mit einer ähnlichen Partie bedacht werden. Vor allem aber mußte man den Sopran-Cantus-firmus eliminieren.

Es ist interessant zu sehen, in welchem Maße Bach bereits in der folgenden Woche in BWV 3 für den 2. Sonntag nach Epiphanias auf sie einging. Weder in der Partitur noch in einer der Stimmen taucht die Bezeichnung „Concert" auf, auch gibt es keine Tenorarie. In BWV 3/1 setzen die Oboen nacheinander mit einer überaus schönen und expressiven Melodie imitierend ein, wobei das Satzgefüge einen harmonischen Reichtum von außerordentlicher Dichte aufweist. Und was wurde aus dem störenden Choral-Cantus-firmus im Sopran, der die für die Oboisten interessanteren Passagen verdeckte? Bach begrub ihn erstmals wieder seit dem 3. nach Trinitatis 1724 (BWV 135/1) im Baß. Bei jedem Einsatz des Chorals erklingen in Sopran, Alt und Tenor Varianten des Oboenthemas, das in keiner Beziehung zu der vom Baß gesungenen Choralmelodie steht. Die Choraleinsätze sind zudem die einzigen Stellen, an denen die Oboisten sich ausruhen und Atem schöpfen können. Damit wird sehr wenig von ihrem Spiel durch den Chor überdeckt. Innerhalb der Binnensätze von BWV 3 treten die Oboen allerdings nur in Nr. 5 auf, einem Duett von Sopran und Alt, in dem sie gemeinsam mit den ersten Violinen unisono spielen. Die Musik ist lebhaft und munter, ganz und gar nicht ausdrucksvoll. Soviel tat Bach für die Oboisten.

Zu diesem Zeitpunkt verblieben in der Serie noch die folgenden sechs Termine: 3. Sonntag nach Epiphanias, Septuagesimä, Mariä Reinigung, Sexagesimä, Estomihi und, eineinhalb Monate später, Mariä Verkündigung. Der Dichter der Paraphrasen verwendete Lieder, die in den von Detlef Gojowy kompilierten Gesangbüchern (siehe Tabelle B) für den 3. Sonntag nach Epiphanias, Mariä Reinigung, Estomihi und Mariä Verkündigung vorgesehen sind.[9] Somit verbleiben Septuagesimä und Sexagesimä. Für den letztgenannten Sonntag wurde die Kantate BWV 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" verwendet, die ursprünglich wohl für das Reformationsfest vorgesehen, dann jedoch vermutlich durch BWV 80 ersetzt worden war. Die Kategorie „Lieder vom Wort Gottes", in die dieser Choral offensichtlich passen würde, ist nach Gojowy jedoch nicht nur für das Reformationsfest geeignet, sondern auch für den Sonntag Sexagesimä. Der genannte Choral wurde daher für diesen Tag ausgewählt, und damit blieb nur noch Septuagesimä. Doch dieser Tag bot eine ganze Reihe von Themen, darunter „Vom christlichen Leben und Wandel", das sich auch am 6. nach Trinitatis findet. Vielleicht ließ das diesen Tag als passenden Ort für die noch nicht benutzte Kantate BWV 92 erscheinen, obwohl ihre Choralmelodie die des Chorals von einer Woche zuvor wiederholte. Die beiden Chöre sind jedoch von sehr unterschiedlichem Charakter.

Auch in die eineinhalb Monate zwischen Estomihi und Mariä Verkündigung fielen eine Reihe wichtiger Ereignisse. Bach komponierte heute verschollene Werke für eine Hochzeit am 12. Februar und für den Geburtstag des Herzogs

[9] Die Bezugnahme auf Gojowy in Tabelle B betrifft diese Tage nicht.

von Weißenfels am 23. Februar. Es wird angenommen, daß die Musik des letztgenannten Werkes in das Oster-Oratorium BWV 249 eingegangen ist. BWV 249a/5 ist die einzige Arie mit einem Instrumentalsolo – eine Sopranarie mit Flötenbegleitung, wobei das Flötenobligato dem Gastmusiker der Trinitatiszeit durchaus gerecht geworden wäre. Wenn einige von Bachs regulären Geigern anwesend waren, werden sie dies bemerkt haben, und ihr Interesse, auch für sich Anerkennung zu gewinnen (wie es den Oboisten gelungen war), dürfte gestiegen sein. Es überrascht daher nicht, daß Bach, als er sich im Laufe des folgenden Monats an die Komposition von BWV 1 machte, in dem einleitenden Choralchor und in der Tenorarie BWV 1/5 neben den üblichen „2 Violini Rip." einen „Violino Concert 1.:" und einen „Violino Concert 2.:" einsetzte. Letzten Endes aber dienen all diese ostentativ benannten Stimmen nur dazu, Bachs Wissen um die Grenzen seiner Spieler zu unterstreichen.

Nur in 22,7% des Chorsatzes und in 37% der Arie haben diese Soloviolinen eigene und unabhängige Stimmen, und selbst dann bewegen sie sich häufig parallel (in Terzen und Sexten). Die Partien sind ausgesprochen anspruchslos und eindeutig weniger interessant als die Soli in BWV 7 und BWV 139. Zudem konkurrieren sie im Chorsatz mit zwei Hörnern, die ein wesentlich größeres Volumen entfalten können. Wir können nur hoffen, daß ihre Ehrentitel „Violino Concert" und die Zuweisung der Tenorarie, sonst immer Favorit des großen Flötisten, ihnen einige Genugtuung bereiteten.

Um nun jedoch zu dem bereits erwähnten Thema der gesamten Serie als einem Aufsteigen von der Hölle zum Himmel zurückzukehren: Stellt BWV 1 den Himmel mit der gleichen ekstatischen Freude dar, wie sie in dem zugehörigen Choraltext „Wie schön leuchtet der Morgenstern", in dem für Weihnachten 1724 komponierten Sanctus der h-Moll-Messe oder in BWV 41 für den Neujahrstag 1725 deutlich wird? Ich zumindest glaube das nicht. Im Vergleich mit diesen grandiosen Werken könnte man sagen, daß Bach in BWV 1 einen sehr hübschen Himmel auf Krücken betritt. Vielleicht dachte er an die letzten beiden Zeilen von BWV 3/1: „Der schmale Weg ist trübsalvoll, den ich zum Himmel wandern soll." Die Form der Choralparaphrase behielt er jedoch bei, selbst als er am 6. nach Trinitatis nach Köthen reisen mußte, selbst als er deswegen Kantate BWV 92 mit ihren zwei Chorälen und interpolierten Rezitativen verschieben mußte und selbst als der virtuose Flötist auftauchte, dessen Ankunft Unruhen verursachte, die sich bis zur letzten Kantate BWV 1 auswirkten. Dies sind allerdings nur die Ablenkungen, die Spuren hinterlassen haben; es wäre falsch anzunehmen, daß es nicht noch andere gab, von denen keine greifbaren Spuren geblieben sind. Solche Störungen könnten Bach leicht davon abgehalten haben, sich auf sein Vorhaben mit der Schärfe und Klarheit zu konzentrieren, die er angestrebt hatte. Die Fassung der Johannes-Passion von 1725, die mit dem deutschen Agnus Dei-Lied „Christe ... erbarm dich unser" (BWV

23/4) schließt, könnte sein Gebet um Vergebung gewesen sein, weil er das Ziel, das er sich sehr wahrscheinlich im Juni 1724 gesteckt hatte, nicht vollkommen erreichen konnte.

Der Gedanke des Himmels als Ziel könnte jedoch leicht die besondere Inspiration geliefert haben, die die einzigartige Größe des Sanctus der h-Moll-Messe und die außerordentliche Weite und Überschwenglichkeit des mächtigen Eingangschors von Kantate BWV 41 hervorbrachte. Nur zu Weihnachten 1724 also scheint Bach wirklich das Gewünschte erreicht zu haben, so daß er seinem Gott diese Juwelen präsentieren konnte.

Übersetzung: *Stephanie Wollny* (Leipzig)

Tabelle A: Bachs 39 Choralkantaten von 1724/25

Den Choralkantaten liegt jeweils ein Kirchenlied zugrunde. Dessen erste und letzte Strophe werden im Eingangschor und Schlußchoral wörtlich übernommen, während die Mittelsätze die Binnenstrophen des Liedes paraphrasieren, gewöhnlich in der Form von Arie und Rezitativ.

Lfde. Nr.	Datum	Liturgische Bestimmung	BWV	Stimmlage des Chorals im Eingangschor	Lfde. Nr.	Datum	Liturgische Bestimmung	BWV	Stimmlage des Chorals im Eingangschor
	1724								
1	11. Juni	1. Sonntag n. Tr.	20	Sopran	21	5. Nov.	22. Sonntag n. Tr.	115	Sopran
2	18. Juni	2. Sonntag n. Tr.	2	Alt	22	12. Nov.	23. Sonntag n. Tr.	139	Sopran
3	24. Juni	Johannis	7	Tenor	23	19. Nov.	24. Sonntag n. Tr.	26	Sopran
4	25. Juni	3. Sonntag n. Tr.	135	Baß	24	26. Nov.	25. Sonntag n. Tr.	116	Sopran
5	2. Juli	M. Heimsuchung	10	Sopran, dann Alt	25	3. Dez.	1. Advent	62	Sopran
6	9. Juli	5. Sonntag n. Tr.	93	Sopran	26	25. Dez.	1. Weihnachtstag	91	Sopran
7	30. Juli	8. Sonntag n. Tr.	178	Sopran	27	26. Dez.	2. Weihnachtstag	121	Sopran
8	6. Aug.	9. Sonntag n. Tr.	94	Sopran	28	27. Dez.	3. Weihnachtstag	133	Sopran
9	13. Aug.	10. Sonntag n. Tr.	101	Sopran	29	31. Dez.	Sonntag n. Weihn.	122	Sopran
10	20. Aug.	11. Sonntag n. Tr.	113	Sopran		1725			
11	3. Sept.	13. Sonntag n. Tr.	33	Sopran	30	1. Jan.	Neujahr	41	Sopran
12	10. Sept.	14. Sonntag n. Tr.	78	Sopran	31	6. Jan.	Epiphanias	123	Sopran
13	17. Sept.	15. Sonntag n. Tr.	99	Sopran	32	7. Jan.	1. Sonntag n. Ep.	124	Sopran
14	24. Sept.	16. Sonntag n. Tr.	8	Sopran	33	14. Jan.	2. Sonntag n. Ep.	3	Baß
15	29. Sept.	Michaelis	130	Sopran	34	21. Jan.	3. Sonntag n. Ep.	111	Sopran
16	1. Okt.	17. Sonntag n. Tr.	114	Sopran	35	28. Jan.	Septuagesimae	92	Sopran
17	8. Okt.	18. Sonntag n. Tr.	96	Alt	36	2. Feb.	Mariae Reinigung	125	Sopran
18	15. Okt.	19. Sonntag n. Tr.	5	Sopran	37	4. Feb.	Sexagesimae	126	Sopran
19	22. Okt.	20. Sonntag n. Tr.	180	Sopran	38	11. Feb.	Estomihi	127	Sopran
20	29. Okt.	21. Sonntag n. Tr.	38	Sopran	39	25. März	M. Verkündigung	1	Sopran

Tabelle B:

1. Zwei Choräle mit Rezitativ in den Choralkantaten des 2. Jahrgangs

Nr. in Tab. A	Datum	BWV	Text-Form									Gojowy*
			A = Aria, Cl = Choral, ClmR = Cl mit R, R = Rezitativ									
6	9. 7. 1724 (5. S. n. Tr.)	93	Cl	ClmR	A	Cl	ClmR	A	Cl			Ja
7	30. 7. 1724 (8. S. n. Tr.)	178	Cl	ClmR	A	Cl	ClmR	A	Cl			Ja
8	6. 8. 1724 (9. S. n. Tr.)	94	Cl	A	ClmR	A	ClmR	A	A	Cl		Ja
9	13. 8. 1724 (10. S. n. Tr.)	101	Cl	A	ClmR	A	ClmR	A	Cl			Ja
	Fünfeinhalb Monate später:											
35	28. 1. 1725 (Septuag.)	92	Cl	ClmR	A	Cl	R	A	ClmR	A	Cl	Nein

2. Ein Choral mit Rezitativ in den Choralkantaten des 2. Jahrgangs

10	20. 8. 1724 (11. S. n. Tr.)	113	Cl	Cl	A	ClmR	A	R	A	Cl
	Vier Monate später:									
26	25. 12. 1724 (1. Weihn.)	91	Cl	ClmR	A	R	A	Cl		
29	31. 12. 1724 (S. n. Weihn.)	122	Cl	A	R	ClmR	R	Cl		
33	14. 1. 1725 (2. S. n. Ep.)	3	Cl	ClmR	A	R	A	Cl		
36	2. 2. 1725 (M. Reinig.)	125	Cl	A	ClmR	A	R	Cl		
37	4. 2. 1725 (Sexag.)	126	Cl	A	ClmR	A	R	Cl		

* Vgl. Detlef Gojowy, *Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit*, BJ 1972, S. 24–60. S. 37 stellt G. fest: „Viele der von Bach gewählten Lieder erfahren jedoch in keinem Gesangbuch eine Zuweisung" (gemeint sind die 85 von G. ausgewerteten Gesangbücher). In der letzten Spalte unserer Tabelle bedeuten „Ja", daß der für die betreffende Kantate herangezogene Choral in mindestens einem der von Gojowy durchgesehenen Gesangbücher dem entsprechenden Sonn- oder Feiertag zugewiesen ist, „Nein", daß eine solche Zuweisung nicht nachweisbar ist. Letzteres trifft für 12 (= über 30 %) von 39 Kantaten zu. Offenkundig fühlten Bach bzw. sein Librettist sich nicht veranlaßt, den gedruckt vorliegenden Zuweisungen zu folgen, auch nicht in der Nachweihnachtszeit. Jedenfalls sind in keinem der 85 Gesangbücher die Lieder „Das neugeborne Kindelein" (zu BWV 122) bzw. „Liebster Immanuel" (zu BWV 123) wie bei Bach für den Sonntag nach Weihnachten bzw. das Epiphaniasfest vorgesehen.

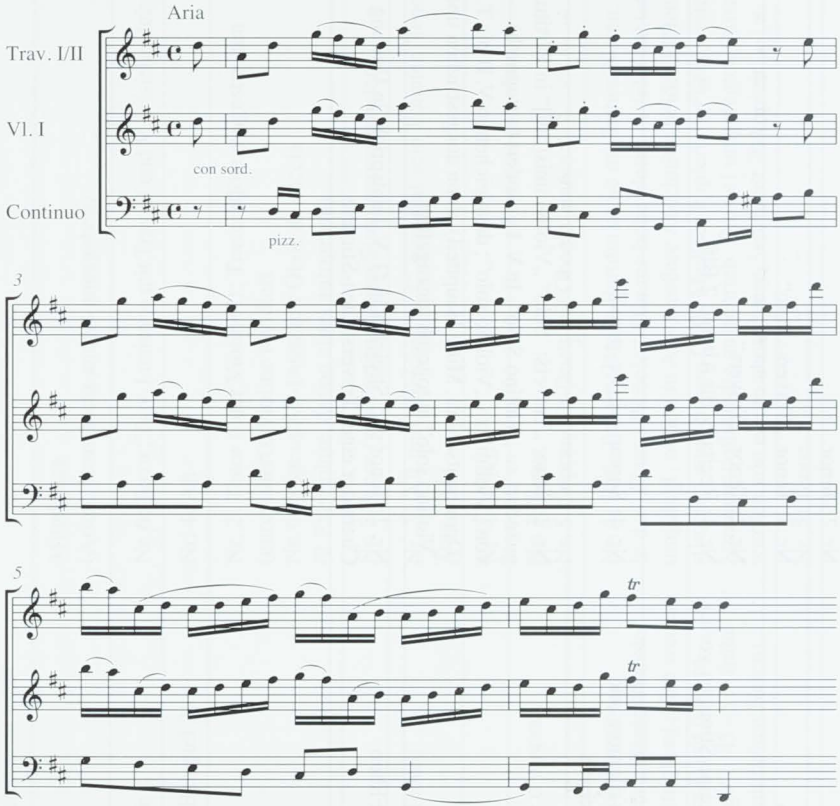
Tabelle C: Choralkantaten mit Flöten in der Trinitatiszeit 1724

Datum	BWV	Ort	Eingangschor	Mittelsätze (Arien, wenn nicht anders angegeben)
7. S. n. Tr.	107	ThK	2 Traversflöten	Nr. 6: Tenor; Trav. I unisono mit Trav. II und V. I. (siehe Beispiel 1)
9. S. n. Tr.	94	ThK	„Solo“ (siehe Beispiel 2)	Nr. 4: Alt
10. S. n. Tr.	101	NK		Nr. 2: Tenor (oder Violine?); Traversflöte ausgestrichen (unrevidiert); Violine revidiert Nr. 6: Sopran/Alt-Duett mit Oboe da caccia (2 Exemplare, davon eines autograph)
11. S. n. Tr.	113	ThK		Nr. 5 Tenor (nur Partitur, keine Stimmen vorhanden)
13. S. n. Tr.	33	ThK	Kantate ohne Flöten	Nr. 3: Alt und Streicher in C, gemeint sein könnten Tenor und Trav. in G
14. S. n. Tr.	78	NK		Nr. 4: Tenor
15. S. n. Tr.	99	ThK	Solo mit Oboe d'amore	Nr. 3: Tenor Nr. 5: Sopran/Alt-Duett mit Oboe d'amore
16. S. n. Tr.	8	NK	Solo mit 2 Oboi d'amore. Eine Stimme für „Fiauto Piccolo“ in D (durchgestrichen); eine weitere für „Travers“ in E mit tief umgelegter Passage T. 45–51 (frühe Partiturkopie mit hohen Noten).	Nr. 4: Baß. Traversflöte in Partiturkopie mit hohen Noten. In der „Fiauto-Piccolo“-Stimme hohe Noten in zehn Takten umgelegt; notiert in A. – Größere Abschnitte beider Flötenstimmen wurden von C. G. Meißner kopiert, der acht weitere Stimmen vollständig ausschrieb. Die tief umgelegten Passagen wurden von einem anonymen „Schreiber 2“ kopiert.
Michaelis	130	ThK		Nr. 5: Tenor
17. S. n. Tr.	114	NK		Nr. 2: Tenor
18. S. n. Tr.	96	ThK	Fiauto Piccolo	Nr. 3: Tenor „Travers: Solo“
20. S. n. Tr.	180	ThK	2 Blockflöten (nur Partitur, keine Stimmen vorh.)	Nr. 2: Tenor „Travers“ Nr. 4: Recitativ für Alt und 2 Blfl.
Ref.-Fest	80	ThK		
22. S. n. Tr.	115	NK	Solo mit Oboe d'amore und Unisono-Streichern	Nr. 4: Sopran mit Vc. piccolo
24. S. n. Tr.	26	NK		Nr. 2: Tenor „Travers: Solo“ „Violini unis[oni]“ in Partitur geändert zu „Violino Solo“. In V. I geändert (autograph) von „Violini“ zu „Violino solo“; desgleichen in V. II bis T. 44 (Dominantschluß, Mitte Hauptteil), dann ausgestrichen und „Violino solo“ autograph hinzugefügt.
1. Advent	62	NK	Kantate ohne Flöten	Nr. 2: Tenor und Streicher in G. V. I entspricht in Umfang und Charakter einer Traversflöten-Stimme.

Beispiel 1

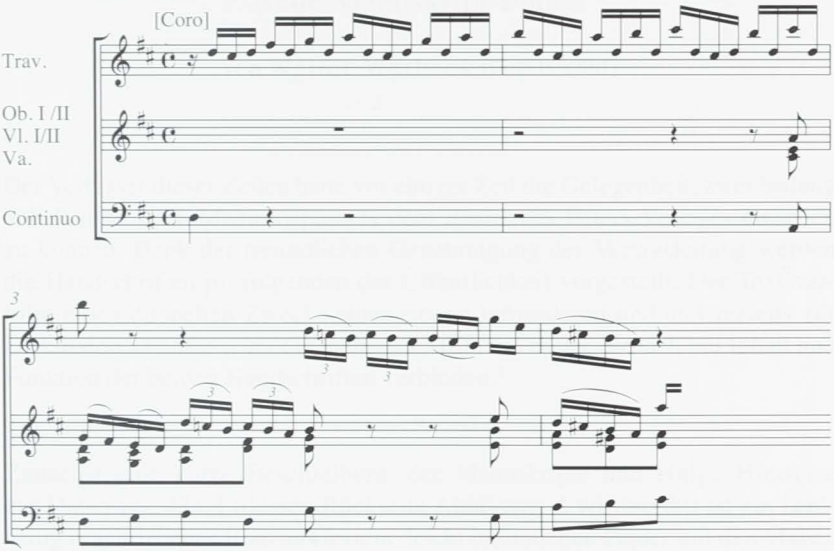
BWV 107/6

Aria



Beispiel 2

BWV 94/1



Bach und der Kontrapunkt
Neue Manuskript-Funde

Von Walter Werbeck (Greifswald)

Der Verfasser dieser Zeilen hatte vor einiger Zeit die Gelegenheit, zwei bislang unbekannte Bach-Manuskripte aus dem Besitz des Peters-Verlages einsehen zu können. Dank der freundlichen Genehmigung der Verlagsleitung werden die Handschriften im folgenden der Öffentlichkeit vorgestellt. Der Text verfolgt einen doppelten Zweck: einerseits zu informieren und andererseits zur Diskussion anzuregen über manche noch offene Fragen, die sich mit Inhalt und Funktion der beiden Handschriften verbinden.[1]

*

Zunächst eine kurze Beschreibung der Manuskripte und einige Hinweise zur Datierung. Ms. I (dessen Rückseite Abbildung 1 wiedergibt) ist ein beidseitig beschriebenes Blatt aus festem, leicht bräunlichen Papier mit den Maßen 19,2 × 15,6 cm. Abgesehen von einem etwas ausgefransten Rand – vermutlich wurde das Blatt aus einer früheren Bindung herausgerissen – ist das Manuskript ausgezeichnet erhalten. Spuren von Tintenfraß sind nicht vorhanden; am Falzknick finden sich leichte Feuchtigkeitsspuren.

Die Vorderseite des Blattes enthält acht, die Rückseite zehn vollständig beschriftete Systeme. Folgt man der Chronologie von Bachs Notenschrift, wie sie zuletzt Yoshitake Kobayashi[2] dargestellt hat, dann dürften die Aufzeichnungen in den Jahren nach 1742 niedergeschrieben worden sein. Bei den abwärts kaudierten Halben ist der Kopf gelegentlich offen und der Hals meistens in der Mitte angesetzt (vgl. etwa auf der Abbildung 1 das untere System der dritten Akkolade); der Baßschlüssel entspricht der urspünglich kalligraphischen Form, die Bach in den vierziger Jahren zumeist auch für seine Gebrauchshandschriften verwendete. Spuren eines Wasserzeichens sind zwar erkennbar, lassen sich aber nicht einer der von Wisso Weiß katalogisierten Formen zuordnen.

---

[1] Erstmals referierte der Verf. über die Manuskripte vor einem kleineren Hörerkreis Ende Mai 2002 während eines Symposiums aus Anlaß des Bachfestes in Greifswald. Für zahlreiche Auskünfte und Hilfestellungen bin ich Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig) zu großem Dank verpflichtet.
Die Veröffentlichung des Textes, insbesondere der Abbildungen und der Notenbeispiele, erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags C. F. Peters, Frankfurt a. M. Das Original befindet sich seit kurzem als Depositum im Bach-Archiv Leipzig.

[2] Kobayashi Chr, außerdem ders., *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel und Leipzig 1989 (NBA IX/2).

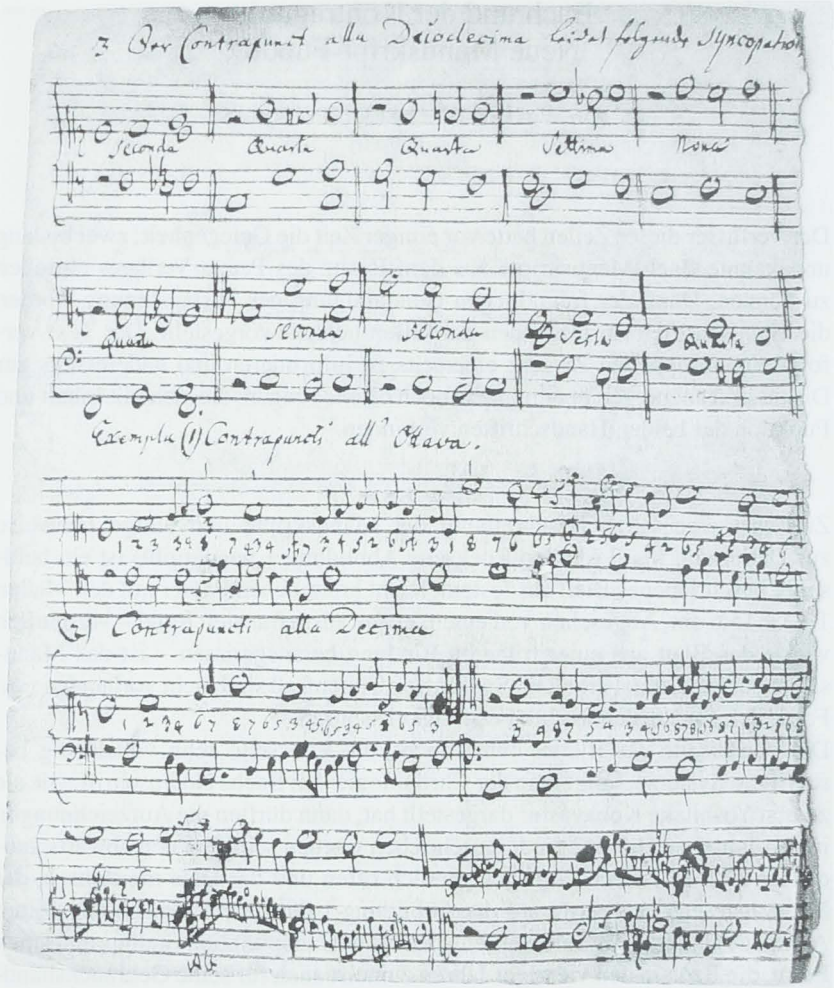

Seconda
Quarta
Quarta
Settima
Nona
Quarta
Seconda
Seconda
Terza
Quarta
Exempla (1) Contrapunti all' Ottava.
(2) Contrapunti alla Decima

Abb. 1.

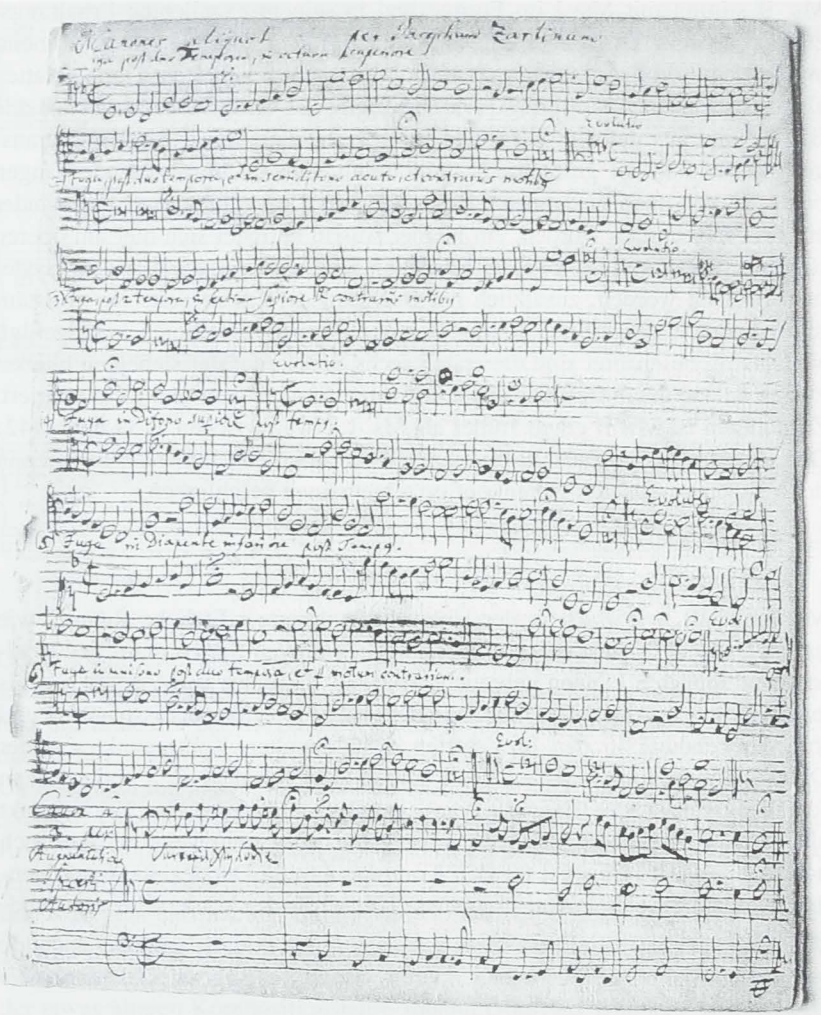


Abb. 2.

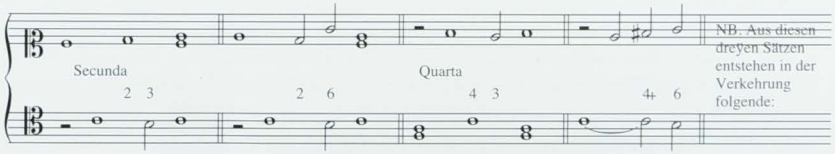
Ms. II stimmt mit Ms. I im Format und in seinem exzellenten Erhaltungszustand überein. Es ist aber erheblich umfangreicher und umfaßt zwei ineinandergelegte, von Anfang an oder auch erst später geheftete Doppelblätter, also insgesamt acht Seiten (Abbildung 2 gibt die erste Seite wieder). Beide Blätter sind aus der ehemaligen Heftung beziehungsweise Bindung herausgelöst. Der Falz ist größtenteils durchtrennt, nur am unteren Ende hängen beide Blätter noch zusammen. Beim äußeren Doppelblatt sind die Ränder am Falz beschnitten worden, ein kleiner Ausriß befindet sich hier am oberen Rand in der Blattmitte. Die ersten sieben Seiten sind jeweils mit 14 Systemen rastriert worden, zusätzlich hat Bach auf der ersten Seite ein vollständiges und auf der fünften Seite ein halbes 15. System unten hinzugefügt. Vollständig beschriftet sind die ersten sechs Seiten, auf der siebenten blieben zwei Systeme unten frei. Die achte und letzte Seite ist leer und nicht rastriert. Zu datieren ist Ms. II etwas früher als Ms. I, etwa zwischen 1739 und 1742: Der Hals ist bei abwärts kaudierten Halben überwiegend links, seltener in der Mitte angesetzt, der Notenkopf im allgemeinen geschlossen.

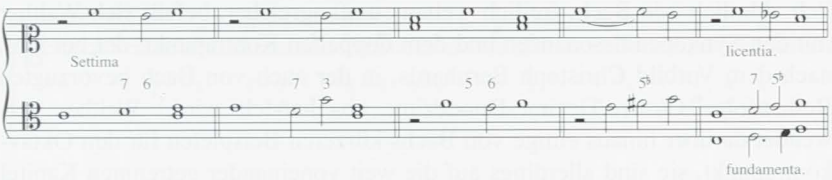
*

Ms. I enthält, wie Bach in der Überschrift notierte, „Etzliche Reguln, wie und auf was Arth die Syncopationes in denen dreÿen Sorten derer geduppelten contrapuncten können gebraucht werden." Zunächst werden, auf jeweils zweisystemigen Akkoladen, einfache Beispiele für Synkopendissonanzen und ihre Verwendung in den drei Sorten des doppelten Kontrapunktes – der Oktave, der Dezime und (auf der Rückeite) der Duodezime – notiert, dann folgen ausführlichere Exempla, die allerdings mit denen im Kontrapunkt alla Dezima abbrechen. Möglicherweise gab es auf einem weiteren Blatt auch noch ein längeres Beispiel für den Kontrapunkt alla Duodezima. Im folgenden gebe ich eine diplomatisch getreue Umschrift der Vorderseite der Handschrift:

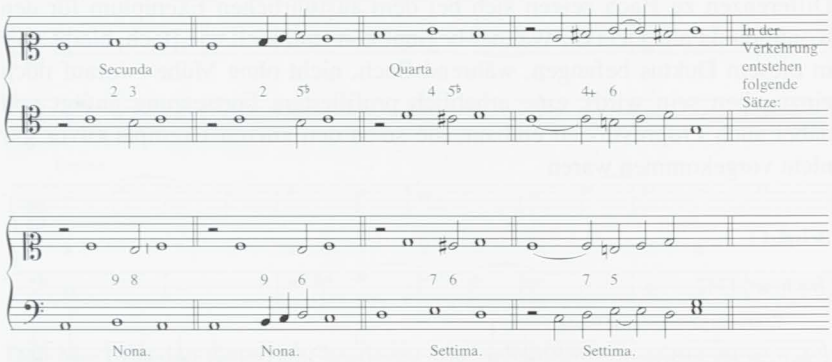
NB. Etzliche Reguln, wie und auf was Arth die Syncopationes in denen dreÿen Sorten derer geduppelten contrapuncten können gebraucht werden. Als.

1. Im Contrapunct alla Ottava finden statt folgende:





2. Im Contrapunct alla Decima kan man folgende gebrauchen:



Die konzentrierte, aber doch ausführliche Behandlung der Sache, die Überschriften und kommentierenden Erläuterungen, das anfängliche „Notabene" (das am Ende der ersten Akkolade noch einmal auftaucht): Alles dies deutet darauf hin, daß wir es mit einem Dokument aus dem Umfeld von Bachs Unterricht zu tun haben. Der Lehrer faßt für den oder die Schüler mit kurzen „Sätzen" Grundregeln der Dissonanzbehandlung in den drei gebräuchlichsten Arten des doppelten Kontrapunkts zusammen und erläutert sie anschließend durch ausführlichere Exempel.[3]

Bachs Regeln entsprachen fraglos den für den Unterricht auf diesem Gebiet üblichen und überlieferten Standards, auch wenn gerade die längeren Beispiele eine durchaus individuelle Sprache verraten. Das wird bei einem Vergleich mit der etwas älteren Kompositionslehre Johann Gottfried Walthers[4] sofort deut-

---

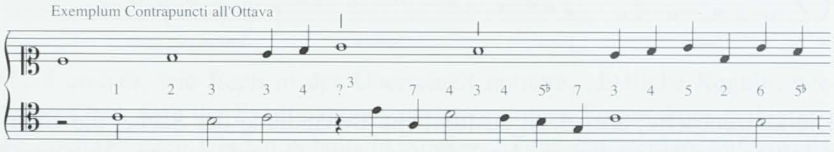
[3] Die allgemeine Ansicht über Bachs Unterricht, wie sie Christoph Wolff zuletzt noch einmal zusammengefaßt hat (*Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/M. 2000, S. 353f.), beruht im wesentlichen auf dem Zeugnis Carl Philipp Emanuels, der Vater habe stets auf „das Nützliche" gezielt, „mit Hinweglaßung aller der trockenen Arten von Contrapuncten, wie sie in Fuxen und andern stehen" (Dok III, S. 289). Demgegenüber wäre das vorliegende Ms. – wenn es denn wirklich aus Bachs Unterrichtspraxis stammt – ein Beleg dafür, daß auch „trockene" Kontrapunktübungen stattgefunden haben.

[4] J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. 2.).

lich. Ähnlich wie Bach, freilich weitaus umfangreicher, befaßt sich Walther mit den Synkopendissonanzen und dem doppelten Kontrapunkt, der bei ihm, nach dem Vorbild Christoph Bernhards, in der auch von Bach bevorzugten Reihenfolge Oktave-Dezime-Duodezime abgehandelt wird.[5] Walther verwendet darüber hinaus einige von Bachs kürzeren Beispielen für den Oktavkontrapunkt, sie sind allerdings auf die weit voneinander getrennten Kapitel über die Dissonanzen und über den doppelten Kontrapunkt verteilt.[6] Die Differenzen zu Bach zeigen sich bei dem ausführlichen Exemplum für den Kontrapunkt alla Octava: Walther beginnt konventionell wie Bach, bleibt aber in diesem Duktus befangen, während Bach, nicht ohne Mühe (worauf noch einzugehen sein wird), eine erheblich profiliertere Fortsetzung anfügt und dabei auch Progressionen einbaut, die so in den kurzen Exempla zuvor gar nicht vorgekommen waren.

Beispiel 1

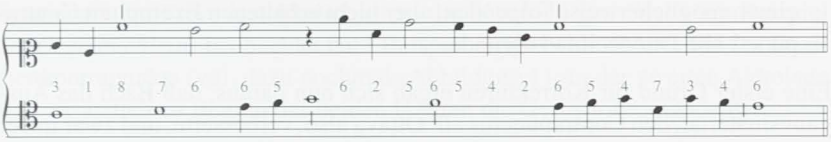
Bach, um 1742



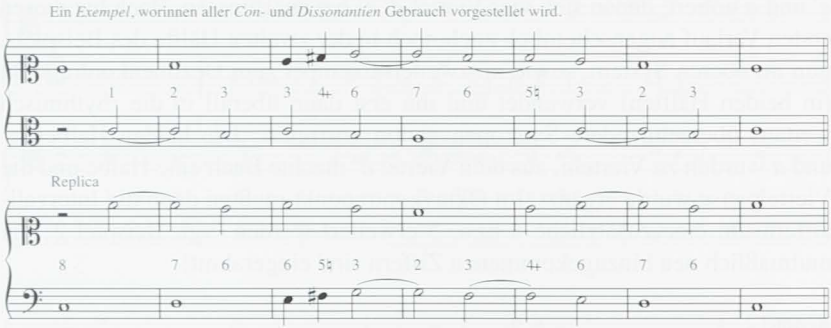
[5] Daß Bach sich privatim auch mit dem Kontrapunkt der Quinte und Sexte befaßte, geht aus jüngst wiederaufgefundenen Skizzen hervor. Vgl. P. Wollny, *Ein Quellenfund in Kiew. Unbekannte Kontrapunktstudien von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach*, in: Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000, hrsg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim u. a. 2002 (LBzBF 5), S. 275–287, hier S. 281. – Werner Braun hat darauf hingewiesen, daß die Abhandlung des doppelten Kontrapunkts in der Reihenfolge Oktave-Dezime-Duodezime sich bei Walther und davor bei Bernhard, nicht aber bei Johann Theile findet (*Die Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 [Geschichte der Musiktheorie. 8/II.], S. 259f.).

[6] Vgl. die folgende Übersicht (alle Beispiele Walthers nach der in Fußnote 4 genannten Edition):

Bach („Contrapunct alla Ottava")	Walther
„Secunda", 2. Beispiel	„Von der *Secunda*", 2. Beispiel (S. 142)
„Quarta", 1. Beispiel	„Von der *Quarta*", 3. u. 4. Beispiel (S. 143)
„Settima", 2. Beispiel	„Von der *Septima*", 3. Beispiel (S. 146)
„Settima", 4. Beispiel	„Vom *Contrapunct alla Ottava*" § 6, Beginn 2. Beispiel (S. 197)



Walther, 1708 (ed. Benary, S. 197)



Daß Ms. I für den Unterricht bestimmt war, scheint mir unstrittig zu sein. Ob es in der vorliegenden Form auch dazu benutzt wurde, ist allerdings nicht so leicht zu entscheiden. Das liegt an mehreren bemerkenswerten Details:

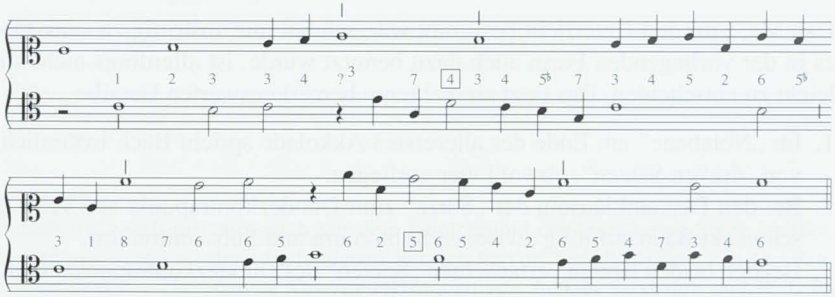
1. Im „Notabene" am Ende der allerersten Akkolade spricht Bach irrtümlich von „dreÿen Sätzen", obwohl vier vorliegen.
2. Bei den Diskantklauseln der „Sätze" zum Duodezkontrapunkt auf Seite 2 schwankt Bach auffällig zwischen Subtonium und Subsemitonium.
3. Bei den beiden letzten vertauschten „Sätzen" des Duodezkontrapunkts fehlt im oberen System ein Sopranschlüssel.
4. Die ausführlichen Beispiele (vgl. erneut Abbildung 1) verraten zahlreiche Korrekturen. Während Bach die kürzeren „Sätze" offenbar ohne Probleme und ohne sich korrigieren zu müssen niederschrieb (freilich mit Flüchtigkeitsfehlern), gelangen ihm die längeren Exempel nicht auf Anhieb in allen Details. Das liegt nicht zuletzt daran, daß Bach das ausführliche Exempel im Contrapunctus all' Ottava als Ausgangsmaterial (als Kombination quasi zweier Cantus firmi) für das folgende Beispiel im Dezimenkontrapunkt verwendete, wobei zunächst, in der 1. Akkolade alla Decima, die erste Stimme des Oktavbeispiels mit einer neuen Gegenstimme versehen wird; anschließend, in der 2. Akkolade alla Decima, geschieht das gleiche mit der 2. Stimme des Oktavbeispiels.[7] Vermutlich lag dasselbe Prinzip auch

[7] Auch bei den Kontrapunktübungen Bachs zusammen mit Wilhelm Friedemann, die Peter Wollny jüngst beschrieb, wird beim Oktav- und Dezimenkontrapunkt dasselbe Thema als Ausgangsmaterial benutzt. Vgl. Wollny (wie Fußnote 5), S. 279f.

einem möglicherweise folgenden, aber nicht erhaltenen Exemplum Contrapuncti alla Duodecima zugrunde.

Eine erster Grund für Korrekturen ergab sich nun daraus, daß Bach das Ausgangsmaterial, den Contrapunctus all' Ottava also, verbesserte, und zwar in der anfangs im unteren System geschriebenen zweiten Stimme nach der dritten Note. Es hat den Anschein, als hätte er nach der Halben *c'* zunächst zwei Halbe *e'* und *a* notiert, denen sich vier Viertel *d' c' h g* anschlossen. Bach hat diesen ersten Verlauf augenscheinlich auch noch in der zweiten Hälfte des Beispiels, nun im oberen System, sowie im zweiten Exempel zum Dezimenkontrapunkt (in beiden Hälften) verwendet und ihn erst dann überall in die rhythmisch weitaus überzeugendere Synkopenversion korrigiert: Die beiden Halben *e'* und *a* wurden zu Vierteln, aus dem Viertel *d'* machte Bach eine Halbe und die Viertelpause wurde ergänzt. Im Oktavkontrapunkt mußten dann die Intervallziffern um eine zusätzliche 4 bzw. 5 erweitert werden (vgl. Beispiel 2; die mutmaßlich neu hinzugekommenen Ziffern sind eingerahmt).

Beispiel 2

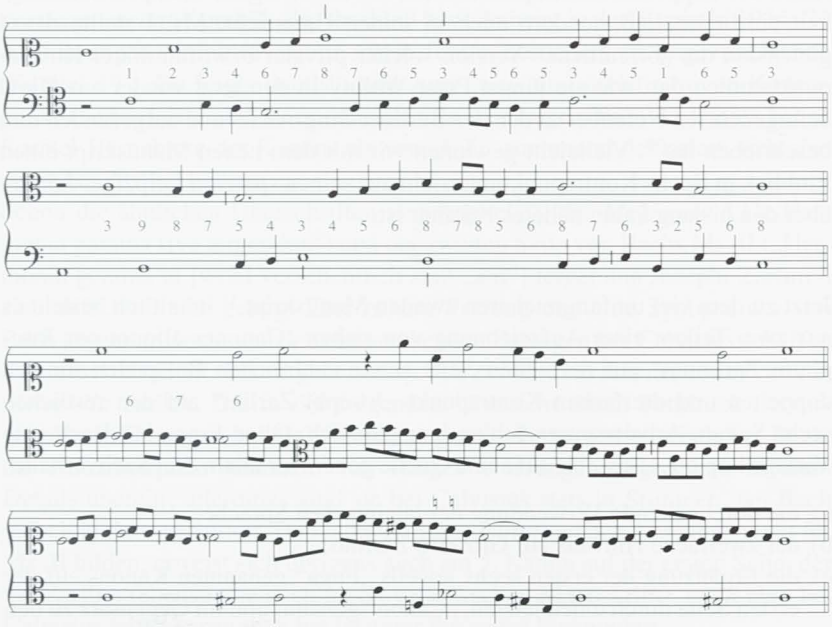


Noch deutlichere Spuren von Korrekturen zeigen die Exempla zum Dezimenkontrapunkt, nicht zuletzt deshalb, weil hier, zumal in der zweiten Akkolade, die Korrektur des Cantus firmus auch eine des Kontrapunkts nach sich zog. Aber es gab noch weitere Verbesserungen: Beispielsweise änderte Bach den Schluß des ersten Kontrapunkts von (vermutlich) *c'* nach *e'*, um bei der Vertauschung mit der Oktave enden zu können. Und die viertletzte Ziffer vor dem Doppelstrich, die jetzt eine 1 sein müßte, scheint ursprünglich eine 2 gewesen zu sein, woraus folgt, daß die Gegenstimme zunächst aus einer einfachen Ganzen *c'* bestand, die Bach zur punktierten Halben mit zwei Achteln veränderte.

Besonders intensiv gearbeitet wurde an der letzten Gegenstimme, deren endgültige Fassung aus der vertauschten Version einigermaßen rekonstruierbar ist. Es hat den Anschein, als habe Bach hier zunächst mit wenigen Gerüsttönen (von denen die ersten drei noch erkennbar sind) begonnen, um sie dann zu

figurieren: ein Procedere ähnlich dem, das Klaus-Jürgen Sachs am Beispiel des *Orgelbüchleins* beobachtet hat.[8] Beispiel 3 gibt beide Akkoladen des Dezimenkontrapunkts (vgl. dazu nochmals Abbildung 1); in der zweiten Akkolade sind zusätzlich zu Beginn der beiden Hälften die Gerüsttöne angedeutet.

Beispiel 3



Die vielen Korrekturen, die Flüchtigkeitsfehler und Unsicherheiten deuten darauf hin, daß wir es beim vorliegenden Manuskript nicht mit einem fertigen Unterrichtspapier, sondern mit einem Entwurf dafür zu tun haben, der Bach einige Mühe bereitete, jedenfalls nicht sofort zu seiner Zufriedenheit gelang. Andererseits wäre vielleicht noch genauer zu prüfen, ob der Gerüstsatz der Gegenstimme beim letzten Exempel des Dezimenkontrapunkts von anderer Hand, etwa der eines Schülers, aufgezeichnet wurde – was dann doch für ein Unterrichtsblatt spräche. Denkbar wäre freilich auch,[9] daß Bach das Blatt nicht für den eigenen Unterricht entworfen hat, sondern für eine am Kontrapunkt interessierte Person außerhalb der Thomasschule, vielleicht aus dem Umkreis adliger oder bürgerlicher Dilettanten. Hätte Bach derartige, ent-

[8] K.-J. Sachs, *Die „Anleitung ..., auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen", als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs*, AfMw 37, 1980, S. 135–154.

[9] Diesen Hinweis verdanke ich Hans-Joachim Schulze.

sprechend honorierte Gefälligkeitsarbeiten öfter übernommen, könnte es reiner Zufall sein, daß das vorliegende Blatt mit dem Entwurf für einen Kontrapunkt-Kurzlehrgang aus der Zeit nach 1742 stammt.
Handelte es sich allerdings doch um ein Papier für den eigenen Unterricht, so könnte das Ms. belegen, daß Bach die Beschäftigung mit den überlieferten Arten des doppelten Kontrapunkts nicht nur in die eigene Kompositionstätigkeit einfließen ließ, sondern auch in seinen Unterricht. Ms. I stellte damit gleichsam die „öffentliche" Version solcher privater bzw. familiärer Kontrapunktstudien dar, wie sie jüngst Peter Wollny in den jetzt wieder aus Kiew heimgekehrten Notenbeständen der Berliner Sing-Akademie aufgefunden und beschrieben hat[10]. Vielleicht gewinnen wir mit dem neuen Manuskript einen Einblick in Bachs Kontrapunktunterricht aus seinen späteren Leipziger Jahren, über den bislang kaum näheres bekannt ist.

*

Jetzt zu dem viel umfangreicheren zweiten Manuskript.[11] Inhaltlich besteht es aus zwei Teilen: einer Aufzeichnung von sieben „Canones aliquot per Josephum Zarlinum" auf der ersten Seite sowie zahlreichen Beispielen für den doppelten und dreifachen Kontrapunkt „Josephi Zarlini" auf den restlichen sechs Seiten. Arbeitsspuren fehlen hier gänzlich. Ohne Frage hat Bach eine Vorlage kopiert. Hinweise auf seine Quelle geben vor allem drei Sachverhalte:

a) die durchgehende Verwendung der lateinischen Sprache,
b) der zweifache Hinweis auf Gioseffo Zarlino,
c) die Ergänzung der ersten sechs jeweils „Fuga" genannten Kanons auf der ersten Seite durch einen letzten, „Canon" genannt und im Gegensatz zu den vorhergehenden unverschlüsselt dreistimmig notiert.

Zunächst zum Latein und zu Zarlino. Gemeint ist dessen berühmtester und einflußreichster Traktat, die *Istitutioni harmoniche*[12], deren 3. Teil, die Kontrapunktlehre, in der Tat zahlreiche Bachs Ms. entsprechende Beispiele enthält. Aber Zarlino verfaßte seine Werke bekanntlich auf italienisch; Bach hat demnach nicht aus den *Istitutioni* kopiert. Auch die sogenannten Sweelinckschen Kompositionsregeln aus dem Umkreis Johann Adam Reinckens, deren erster Teil umfangreiches Material aus Zarlinos Werk überliefert, kommen als Vorlage nicht in Betracht, weil sie in deutscher Sprache geschrieben wurden.[13]

---

[10] Vgl. erneut Fußnote 5.

[11] Im Anhang findet sich eine vollständige Umschrift.

[12] 1. Auflage Venedig 1558.

[13] Dazu jetzt ausführlich U. Grapenthin, *‚Sweelincks Kompositionsregeln' aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens*, in: Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit, hrsg. von H. J. Marx, Frankfurt/M. u.a. 2001 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. 18.), S. 71–110.

Erheblich näher an Bachs Quelle führt die Suche bei dem Musiktheoretiker, der seit jeher als Hauptvermittler Zarlinos nach Deutschland gilt, nämlich Sethus Calvisius, Lehrer unter anderem von Johannes Lippius und Heinrich Baryphonus, zuletzt bis zu seinem Tode 1615 Thomaskantor in Leipzig und damit einer der Amtsvorgänger Bachs. Calvisius' einflußreiche Kompositionslehre, seine *Melopoiia sive Melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant*,[14] enthält als Abschluß bzw. Anhang in den Kapiteln 19 bis 21 Ausführungen zur Improvisation sowie, für uns besonders wichtig, zum Kanon (Kapitel 19: „De Fugis ligatis") und zum zwei- und dreistimmigen Kontrapunkt (Kapitel 20: „De Harmonia gemina sive tergemina"). Calvisius hat in Kapitel 19 mehrere der Kanons als von „I. Z." stammend deklariert, sich also eifrig bei Zarlino bedient.

Schon die ähnlichen Überschriften von Kapitel 20 der *Melopoiia* („De Harmonia gemina sive tergemina") und der zweiten Seite von Bachs Ms. II („Harmonia gemina ut [wohl versehentlich statt „aut"] tergemina Josephi Zarlini") sind aufschlußreich genug. Eine nähere Prüfung und eine Synopse der von Bach kopierten Texte und der entsprechenden Passagen bei Calvisius schaffen dann rasch Klarheit: Ms. II geht ohne jeden Zweifel auf Kapitel 19 und 20 der *Melopoiia* zurück. Die in der folgenden Übersicht durch Fettdruck hervorgehobenen Passagen bei Calvisius begegnen nahezu wortwörtlich bei Bach, die Notenbeispiele stimmen, von einigen Kürzungen abgesehen, in allen Details überein; allerdings sind sie bei Calvisius stets in Stimmen, bei Bach jedoch in Partitur notiert. Daß nicht Zarlinos *Istitutioni* den Ausgangspunkt für Ms. II bilden, erweist sich übrigens auch am 5. Kanon auf der ersten Seite, der bei Zarlino (ebenso wie auch im Sweelinckschen Manuskript), nicht aber bei Calvisius fehlt; vermutlich hat letzterer ihn selbst komponiert.

Bach, Ms. II	Calvisius, *Melopoiia*, Kap. 19: De Fugis ligatis
[S. 1]	[...]
Canones aliquot per Josephum Zarlinum.	
	Fuga in unisono post Tempus
[1) Fu]ga post duo Tempora, in octava superiore	**Fuga post duo tempora, in octava superiore**, I.Z.
Evolutio	[...]
2) Fuga post duo tempora, et in semiditono acuto, et contrariis motibus	**Fuga post duo tempora, in Semiditono acuto, & contrariis motibus**, I.Z.
Evolutio	Resolutio Comitis

[14] Erfurt 1592, Magdeburg [2]1630. Kapitel 19 umfaßt fol. I5r–K4r, Kapitel 20 fol. K4r–M8v.

Bach, Ms. II	Calvisius, *Melopoiia*, Kap. 19: De Fugis ligatis/Kap. 20: De Harmonia gemina
3) Fuga post 2 tempora, in septima superiore et in contrariis motibus. Evolutio	**Fuga post duo tempora, in septima superiore & contrariis motibus**, I.Z. Resolutio comitis [...]
4) Fuga in Ditono superiore post tempus Evolutio	**Fuga in Ditono superiore post Tempus**
5) Fuga in Diapente inferiore post Tempus. Evolutio	**Fuga in Diapente inferiore post tempus** [...]
6) Fuga in unisono post duo tempora, et per motum contrarium. Evolutio	**Fuga in unisono post duo tempora, & per contrarium motum**, I.Z. Resolutio Canonis & comitis. [...]
[S. 2]	
Harmonia gemina ut [!] tergemina Josephi Zarli[ni]	Kap. 20: De **Harmonia gemina, sive tergemina** [...]
Modus primus, si superior ad Diapente deprimatur, inferior vero ad Diapason exalte[tur]	**Modus primus** est, ex iisdem intervallis, **si superior ad dia pente deprimatur, inferior vero ad dia pason exaltetur**; ubi haec specialia in hac fuga observentur [...].
Resolutio [nur 1 Takt] Inferior ascendit ad Octavam, superior descendit ad quintam	**Resolutio** [vollständig] **Inferior** vox **ascendit ad octavam**. **Superior descendit ad Quintam**.
Modus secundus, si Superior per decimam deprimatur, et Inferior ad Octavam exaltetur.	**Secundus Modus** Harmoniae geminae, **si superior per decimam deprimatur, & inferior ad octavam exaltetur**, ut: [...]
Resolutio. Inferior exaltatur ad Octavam, Superior depressa ad Decimam.	Resolutio. **Inferior exaltatur ad octavam**. **Vox superior depressa ad Decimam**.
Modus tertius, si Superior tantum per Octavam deprimatur, et Inferior per Decimam exaltetur.	**Tertius modus si superior tantum per octavam deprimatur, & inferior per Decimam exaltetur**.
Idem exemplum	Sumamus **idem exemplum**, sed addita altera Resolutione, in systemate transposito ne scalam excedat, ut: [...]
[S. 3]	
Modus quartus, per Contrarium Motum, si Inferior adscendat ad Septimam et Superior descendat ad Nonam.	**Quartus Modus, per contrarium motum, si inferior ascendat ad septimam, & superior descendat ad nonam,** ut:

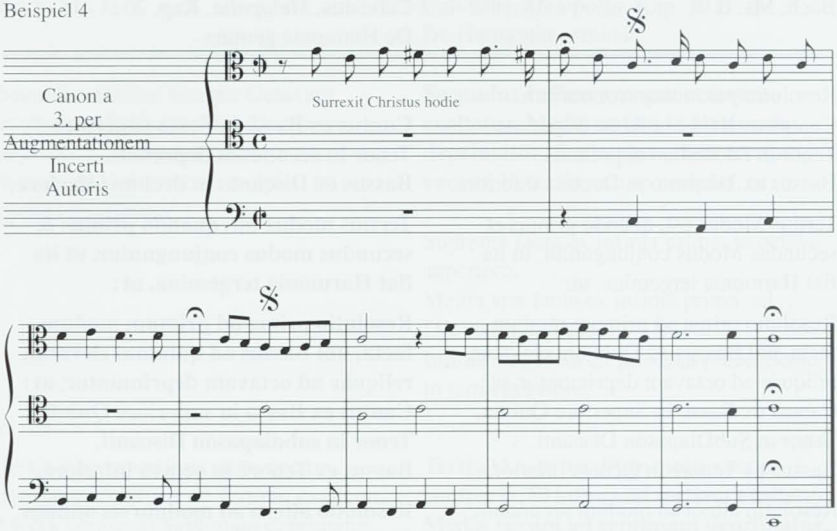
Bach, Ms. II	Calvisius, *Melopoiia*, Kap. 20: De Harmonia gemina
Resolutio. Inferior ad Septimam elevata,	**Inferior ad septimam elevata,** & contrario motu procedit.
Superior ad Nonam depressa in Contrariis motibus.	**Superior ad nonam depressa in contrariis motibus**.
Quintus Modus est in Fugis ligatis, et quidem quae contrario Motu progrediuntur, illae enim similiter et altera vice cani possunt, et Comes in Ducem mutatur, Dux vero in Comitem.	**Quintus modus est in Fugis ligatis, & quidem quae contrario motu progrediuntur, illae enim similiter & altera vice cani possunt, et Comes in Ducem mutatur, Dux vero in Comitem.**
Resolutio. Inferior exaltata ad Tertiam, Superior depressa ad Tertiam in contrarium Motum.	**Resolutio** comitis **Inferior** vox **exaltata ad tertiam.** **Superior depressa ad tertiam in contrarium motum**.
Ulterius Harmonia duarum Vocum componi potest hoc modo, ut Inferior Vox recipiat Decimam superiorem, quae iisdem gradibus procedit, ut ita tribus vocibus canatur: e. g.	**Ulterius Harmonia duarum vocum componi potest hoc modo, ut inferior vox recipiat Decimam superiorem, quae iisdem gradibus procedit, ut ita tribus vocibus canatur.** **Exempli gratia**.
Suprema Vox, sed formata ex infima in Decima superiore.	**Suprema vox, sed formata ex infima in Decima superiore**. [...]
[S. 4]	
Hoc Exemplum tribus Modis, et in ternis vocibus resolvi potest, videlicet: Primo: si media deprimatur ad Quintam, eadem tamen species in Diapente retineatur. Cui vox, quae canat in Decima superiore addatur, Infima autem quae fuit ad Octavam exaltetur.	**Hoc Exemplum tribus modis, & in ternis vocibus resolvi potest, videlicet primo. Si media deprimatur ad Quintam, eadem tamen species in Dia pente retineatur. Cui vox quae canat in Decima superiore addatur. Infima autem quae fuit, ad Octavam exaltetur**, ut:
Suprema Vox, facta ex infima, in Decima Superiore. Media Vox, facta ex infima prima ad Octavam exaltata. Infima Vox facta ex prima, in quinta graviore.	**Suprema Vox, facta ex infima, in decima Superiore.** **Media Vox, facta ex infima prima, ad octavam exaltata.** **Infima Vox facta ex prima, in quinta graviore.**

Bach, Ms. II	Calvisius, *Melopoiia*, Kap. 20: De Harmonia gemina
Secundo: Infima Vox per Octavam exaltetur, Media autem in Decimam deprimatur et ulterius etiam tertiam Vocem, in tertia, sub se recipiat: ut: [gekürztes Beispiel]	**Secundo: Infima vox per octavam exaltetur, Media autem in Decimam deprimatur, & ulterius etiam tertiam vocem, in tertia sub se recipiat, ut:**
	Suprema facta ex infima prima, in octava superiore. Media vox facta ex infima prima, ad Decimam depressa. Infima vox facta ex proxima praecedente, in tertia graviore.
[S. 5]	
Tertia vice proceditur motu vocum contrario, si infima ad Tertiam exaltetur, Media verum ad Septimam deprimatur, et in superiore tertia tertiam vocem accipiat, ut:	**Tertia vice proceditur motu vocum contrario, Si infima ad tertiam exaltetur, Media verum ad septimam deprimatur, & in superiore tertia tertiam vocem recipiat, ut:**
Suprema Vox, facta ex infima prima, per contrarium motum, in tertia superiore. Media Vox facta ex infima sequente in Tertia superiore. Infima Vox facta ex Media prima, in septima [!] dejecta, & in contrario motu. [gekürztes Beispiel]	**Suprema vox, facta ex infima prima, per contrarium motum, in tertia superiore. Media vox facta ex infima sequente in tertia superiore. Infima vox facta ex Media prima, in septimam dejecta, & in contrario motu.**
Aliis praeterea Modis, Harmonia gemina fieri potest, ex tribus Vocibus, ut: Primo, Si Bassus fiat Cantus, in quinta Superiore, Cantus fiat Tenor, et Tenor Bassus in Diapason inferiore simul accinentes, ut:	**Aliis praeterea modis, Harmonia gemina fieri potest, ex tribus Vocibus, ut: Primo, Si Bassus fiat Cantus, in quinta superiore, Cantus fiat Tenor, & Tenor Bassus in Dia pason inferiore simul accinentes, ut:**
Resolutio. Cantus ex Basso in Quinta Superiore. Tenor ex Discanto in Octava inferiore. Bassus ex Tenore in Octava inferiore.	**Resolutio. Cantus ex Basso in Quinta superiore. Tenor ex Discanto in octava inferiore. Bassus ex Tenore in octava inferiore.**
[S. 6]	
Secundus quando Bassus ascendit ad Sextam, Cantus descendit ad Decimam, Tenor fit tono gravior, et tum progrediuntur motu sonorum contrario, ut:	**Secundus** est, **quando Bassus ascendit ad Sextam; Cantus descendit ad Decimam; Tenor fit tono gravior, et tum progrediuntur modu sonorum contrario, ut:**

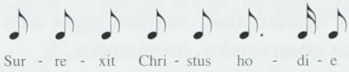
Bach, Ms. II	Calvisius, *Melopoiia*, Kap. 20: De Harmonia gemina
Resolutio per motum contrarium Cantus ex Basso in Sexta Superiore Tenor in Secundam depressus. Bassus ex Discanto in Decima inferiore.	**Cantus ex Basso in Sexta superiore Tenor in secundam depressus. Bassus ex Discanto in decima inferiore.**
Tertius Modus est, quando primus et secundus Modus conjunguntur, ut ita fiat Harmonia tergemina, ut:	**Tertius modus est, quando primus & secundus modus conjunguntur, ut ita fiat Harmonia tergemina, ut:**
Resolutio prima ad primum modum facta, ubi Bassus ad Quintam elevatur, reliquae ad octavam deprimuntur, ut: Cantus ex Basso in Superiore Quinta. Tenor in SubDiapason Discanti. Bassus ex Tenore in Octava inferiore.	**Resolutio prima ad primum modum facta, ubi Bassus ad quintam elevatur, reliquae ad octavam deprimuntur, ut: Cantus ex Basso in superiore Quinta. Tenor in subdiapason Discanti. Bassus ex Tenore in octava inferiore.**
Resolutio altera ad modum secundum facta, ubi contrario motu voces procedunt, Basso elevato ad sextam superiorem, Discanto autem dejecto ad Decimam, et Tenore ad Secundam, ut:	**Resolutio altera ad modum secundum facta, ubi contrario motu voces procedunt, Basso elevato ad sextam superiorem, Discanto autem dejecto ad Decimam, et Tenore ad secundam, ut:** Cantus ex Basso in sexta superiore. Tenor ad secundam depressus. Bassus ex Discanto in Decima inferiore.
[S. 7]	
Quartus modus, ubi ex Basso fit Cantus in Unisono. Reliquae Voces deprimuntur, Cantus ad duodecimam et Tenor ad Quintam. Resolutio Cantus ex Basso in Unisono	**Quartus modus, ubi ex Basso fit Cantus in unisono. Reliquae voces deprimuntur, Cantus ad duodecimam, & Tenor ad Quintam,** ut: **Bassus**, & simul Resolutionis **Cantus in unisono**.
Tenor ad Quintam dejectus. Bassus ex Discanto, in Duodecima inferiore.	**Tenor ad quintam dejectus. Bassus ex Discanto, in duodecima inferiore.** Excogitari possunt praeterea multi alii & infiniti Fugarum modi, sed eos, hujus artis studiosis observandos, inveniendos, & exercendos reliquimus.

Ms. II hängt also eng mit der *Melopoiia* von Calvisius zusammen. Dennoch hat Bach wohl kaum direkt aus dieser Quelle kopiert. Als wichtigster Beleg dafür dient der letzte Kanon unten auf der ersten Seite, der bei Calvisius fehlt.

Beispiel 4



Dieser Kanon fällt in mehrfacher Hinsicht aus dem Kontext heraus. Erstens handelt es sich, wie schon erwähnt, um das einzige unverschlüsselt notierte Stück, zweitens ist allein dieser Kanon dreistimmig, drittens liegt nur hier ein Augmentationskanon vor (Bachs auffällige Taktvorzeichnungen suggerieren sogar einen Mensurkanon mit Tempus imperfectum non diminutum in der Mitte, Tempus imperfectum diminutum darunter und einer Proportio dupla darüber), viertens ist er das einzige Stück mit der Bezeichnung „Canon", die sonst nur in der auch nicht bei Calvisius stehenden Überschrift zur ersten Seite von Ms. II („Canones aliquot") vorkommt, fünftens ist nur dieser Kanon mit einer Textmarke versehen, und sechstens schließlich ist er das einzige modernere Stück von Ms. II. Denn die rhythmisch-metrische Gestaltung zu Beginn der Oberstimme läßt sich kaum der zweiten Hälfte des 16., wohl aber der des 17. Jahrhunderts zuordnen. Sie erinnert an Musik Buxtehudes, und in der Tat gibt es unter den Vokalstücken des Lübecker Meisters eine Kantate *Surrexit Christus hodie* (BuxWV 99[15]), bei der der Text an einigen Stellen im Rhythmus des Kanonbeginns vorgetragen wird:



Ob wir deshalb allerdings das Buxtehude-Werkverzeichnis um einen bislang unbekannten Kanon erweitern dürfen, scheint mir eher zweifelhaft: Der wei-

[15] Buxtehude Gesamtausgabe, Bd. 6, S. 51–59.

tere Verlauf der Oberstimme mit ihren einfallslosen Repetitionen im 2. Takt steht unter Buxtehudes Niveau. Außerdem war er für Bach kein Incertus Autor – aber Bach muß ja nicht jeden Kanon von Buxtehude gekannt haben. Merkwürdig ist im übrigen, daß die Oberstimme des Kanons sich nach zwei offensichtlich vokaliter notierten Takten später, wie die Balkierung andeutet, in eine instrumentale Stimme zu verwandeln scheint. Wie auch immer: Der Autor des Kanons bleibt einstweilen ungewiß[16].

Neben diesem Kanon liegen die Differenzen zwischen Calvisius und Bachs Ms. zum einen in den neuen Überschriften bei Bach, die auf Zarlino Bezug nehmen, vor allem aber in teils umfangreichen Kürzungen der Texte, von denen besonders Kapitel 19 der *Melopoiia* zu den Kanons betroffen ist: Die Kommentare Calvisius' fehlen gänzlich (ebenso wie weitere Notenbeispiele). Die Eingriffe in den Text von Kapitel 20 halten sich dagegen in Grenzen und die Notenbeispiele wurden hier vollständig übernommen.

War Bach selbst für alle diese Veränderungen verantwortlich? Sicherlich könnte er den Kanon ergänzt und Calvisius' Text bearbeitet haben. Hätte er aber den Namen seines Gewährsmannes, zumal eines berühmten Amtsvorgängers, konsequent verschwiegen? Und hätte er ein Interesse daran gehabt, sich neue lateinische Überschriften zu den beiden Teilen seiner Abschrift auszudenken? Dies halte ich eher für unwahrscheinlich.

Eine definitive Antwort auf die Frage, ob Bach selbst Calvisius kopierte beziehungsweise kompilierte oder ob zwischen der *Melopoiia* und Bachs Ms. eine oder gar mehrere Calvisius-Abschriften (die vielleicht als Zarlino-Kopien gehandelt wurden) existierten, ist vorerst nicht möglich – schon deshalb, weil solche Abschriften aus dem näheren oder weiteren Bach-Umkreis bislang, soweit ich sehe, nicht nachgewiesen worden sind. Zwar war beispielsweise Johann Gottfried Walther eigenem Bekunden nach mit der Lehre vom doppelten Kontrapunkt nach „des *Zarlini Institutionibus*" vertraut, und im August 1740 überließ er Heinrich Bokemeyer ein „*fragmentum* aus des *Zarlini Institutionibus Harmonicis*"[17]. Nachweisbar ist allerdings lediglich Walthers Exemplar der *Istitutioni*[18], nicht aber ein Exzerpt oder Fragment in lateinischer

---

[16] Nur nebenbei sei erwähnt, daß vom Ostertext „Surrexit Christus hodie" zwischen Schütz und Bach überhaupt nur drei Vertonungen nachweisbar sind (wenn man dem Verzeichnis von Diane und Paul Walker folgt: *German Sacred Polyphonic Vocal Music Between Schütz and Bach. Sources and Critical Editions*, Pinewood Warren/Mich. 1992 [Detroit Studies in Music Bibliography. 67.], S. 107, 139, 233): Eine stammt, wie erwähnt, von Buxtehude, eine weitere von Werner Fabricius und eine dritte von Alberik Mazak. Ich habe die beiden letzteren Stücke noch nicht einsehen können, bin allerdings skeptisch, ob hier eine Spur zum Komponisten des Kanons führt.

[17] Vgl. *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. v. K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 140 und. 229.

[18] Ebenda, S. 231.

Sprache. Und ob sich Walther auch mit Calvisius' *Melopoiia* beschäftigt hat, steht nicht fest.[19]

Gehen wir schließlich noch auf die Frage ein, zu welchem Zweck Bach das Ms. angefertigt haben könnte. Eine erste Hypothese: Die Kopie war, ähnlich wie Ms. I, für den Unterricht bestimmt; eine Abschrift vielleicht für einen Schüler, um Beispiele für derart gelehrte Satztechniken zur Verfügung zu stellen. Bach hätte dann selbst, wo die originalen Kommentare fehlen, die Exempel und ihre Reihenfolge erläutert. Eine zweite Hypothese: Auch hier handelt es sich, wie bei Ms. I, um eine Abschrift für einen Dilettanten, der sich für den gelehrten Kontrapunkt interessierte und solche Arbeiten entsprechend honorierte. Allerdings stellt sich die Frage, ob es in beiden Fällen nicht nähergelegen hätte, Abschriften aus den verbreiteten, in deutscher Sprache verfaßten Kontrapunktlehren Johann Theiles anzufertigen[20] oder die ebenfalls deutschsprachigen Kontrapunktkapitel aus Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* heranzuziehen, einer Schrift, von der Kopien sich, so Walther 1732 in seinem Lexikon, „in vielen Händen"[21] befanden.

Ein solcher Einwand kann die beiden Hypothesen sicher nicht aus der Welt schaffen. Aber er regt zumindest zu einer dritten Hypothese an: Bach hat die Abschrift für den eigenen Gebrauch hergestellt, um Kanons sowie zwei- und dreistimmige Kontrapunkte nach Zarlino studieren zu können; die entsprechenden Beispiele Bernhards und wesentliche Elemente der Lehre Theiles waren ihm fraglos, mindestens durch die Vermittlung Walthers, vertraut; vielleicht hat er Theile auch selbst kennengelernt.[22]

Nicht, daß Bach Zarlino erst Ende der 1730er Jahre kennengelernt hat. Aber er hätte in dieser Zeit besondere Gründe gehabt, sich noch einmal intensiv mit ihm zu befassen. Denn wir befinden uns genau in der Zeit der Vorarbeiten zur *Kunst der Fuge* sowie der Arbeit an den *Goldberg-Variationen*: Projekten, die

---

[19] In den erhaltenen Briefen Walthers kommt der Name Calvisius nicht vor. Denkbar, aber nicht sicher ist, daß Walther zur Abfassung seiner Kompositionslehre Calvisius' *Melopoiia* heranzog. Vgl. P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig [1961] (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. 3.), S. 12.

[20] Vgl. dazu W. Braun, *Theile-Studien*, in: Fs. Arno Forchert zum 60. Geburtstag, Kassel etc. 1986, S. 77–85. Braun zufolge galten Bernhard und Theile „spätestens um 1700 als musiktheoretische Autoritäten im deutschsprachigen Raum, jener für die Satz- und Stil-Lehre, dieser für den doppelten Kontrapunkt." Für den Kanon hingegen sei Johann Philipp Förtsch zuständig gewesen.

[21] J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel ²1963, S. 7

[22] Vgl. dazu S. Oechsle, *Johann Sebastian Bach und der „alte Styl"* (Druck in Vorb.), S. 69, Anm. 105: Theile könnte „1713 der Aufführung von Bachs Probemusik anläßlich der Bewerbung um die Nachfolge Zachows an der Liebfrauenkirche [...] beigewohnt haben."

Bach zweifellos dazu anregten, sich noch einmal intensiv mit den Möglichkeiten von Kanon und mehrfachem Kontrapunkt zu beschäftigen und dazu eine vielleicht schon seit Jahren angewachsene eigene Kollektion an Abschriften von Kanon- und Kontrapunktexempeln heranzuziehen. Bei diesem Unterfangen könnte er auf ein vermeintliches Zarlino-Exzerpt Zugriff erhalten haben, das Bach kopierte, weil es in jeder Hinsicht attraktiv war: erstens wegen seiner Verbindung mit einem Klassiker des Kontrapunkts,[23] zweitens wegen der Häufung von Beispielen anstatt von Regeln und drittens, weil es genau zu seinen aktuellen Arbeiten paßte. Vielleicht aber hat Bach sich einfach nur ältere „Zarlino"-Auszüge noch einmal vorgenommen und neu zusammengestellt.

Sicherlich kannte Bach die Techniken, für die die Exempel von Zarlino beziehungsweise Calvisius stehen. Strenge oder freie Kanons, in gerader Bewegung oder in Gegenbewegung, vermochte er auch schon früher zu schreiben. Vertraut waren ihm die von Calvisius vorgestellten Möglichkeiten des zweistimmigen Kontrapunkts in der Duodezime (Modus primus), der Dezime (Modus secundus und tertius) sowie in Gegenbewegung bei gleichbleibenden Intervallverhältnissen (Modus quartus und quintus). Und ebenso beherrschte Bach die Verfahren des dreifachen Kontrapunkts, deren Exempla er sich abschrieb: Zunächst die Erweiterung des mehr als zweistimmigen Satzes durch Parallelführungen und Möglichkeiten der Stimmvertauschung mit parallelen Außen- und Unterstimmen,[24] dann aber auch den Satz aus drei obligaten Stimmen a) mit Vertauschungen als Kombinationen von zwei Duodezkontrapunkten (Primus Modus), b) mit Vertauschungen bei gleichzeitiger Gegenbewegung (Secundus Modus), c) mit Vertauschungen sowohl nach dem Primus wie dem Secundus Modus und d) mit einer Kombination von Oktav- und Duodezkontrapunkt (Quartus Modus). Trotz alledem hielt Bach Calvisius' beziehungsweise Zarlinos Beispiele für wichtig genug – vielleicht auch deshalb, weil hier wesentliche Verfahren in konzentrierter Form exemplifiziert werden, ganz im Gegensatz zur schon fast ermüdenden Gründlichkeit, mit der Theile etwa in seinem *Musikalischen Kunstbuch*[25] vorgeht, aber auch in deutlichem Kontrast zu den eher sparsamen Bemerkungen Bernhards in seinem *Tractatus*.

Manches spricht also dafür, daß Bachs Manuskript für den eigenen Gebrauch bestimmt war. Die Handschrift wäre ein Beleg dafür, wie sorgfältig er seine kompositorischen Projekte der Jahre um 1740 durch das Studium nicht nur

---

[23] Christian Friedrich Daniel Schubart zufolge soll C. P. E. Bach einem „Engländer" auf die Frage nach seinen Lehrern geantwortet haben: „Mein[en] Vater [...] und Zarlino" (Dok III, S. 410).

[24] Vgl. dazu Braun (wie Fußnote 5), S. 262.

[25] Edition durch Carl Dahlhaus, Kassel u.a. 1965 (Denkmäler norddeutscher Musik. 1.).

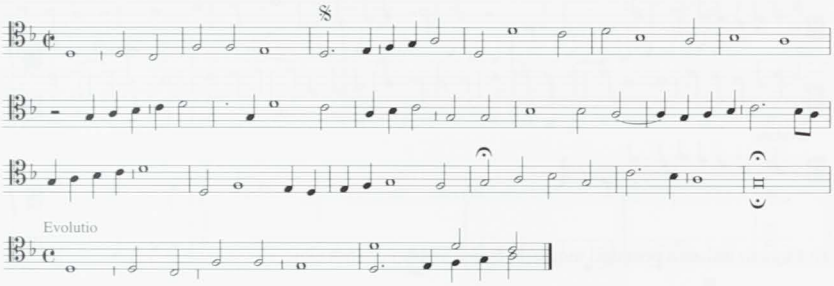
älterer musikalischer[26], sondern auch theoretischer Quellen begleitete und absicherte. Darüber hinaus läßt sich aus Ms. II mit einiger Sicherheit schließen, daß zu dem unter den Kennern zirkulierenden Bestand an Schriften und Exzerpten zum Kontrapunkt und Kanon auch eine lateinische Calvisius-Kompilation gehörte, die vermutlich als Sammlung von Exempla Zarlinos firmierte. Bachs Abschrift scheint bislang die einzige Quelle für eine solches Nachwirken Zarlinos beziehungsweise Calvisius' in Deutschland zu sein: ein Beispiel mehr dafür, daß wir Bach nicht nur als Komponisten, sondern auch als Vermittler von Werken und Schriften anderer Meister einiges zu verdanken haben.

[26] Vgl. die Übersicht über Bachs „Abschriften fremder Kompositionen" in: M. Heinemann (Hrsg.), *Das Bach-Lexikon*, Laaber 2000, S. 18–21.

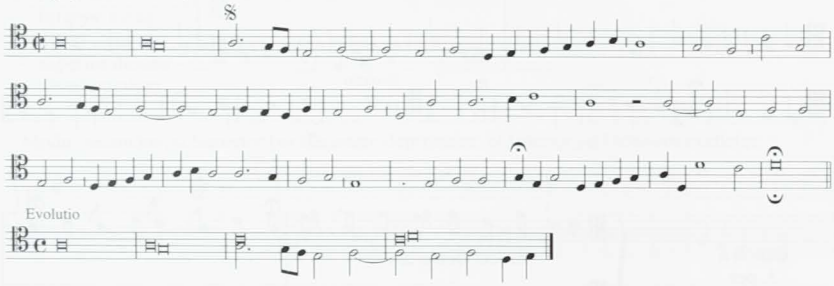
Anhang: Umschrift von MS. II

[S. 1]

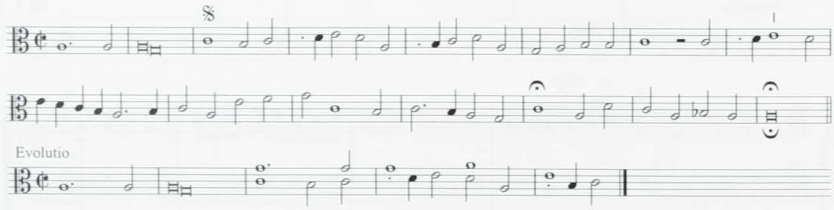
Canones aliquot per Josephum Zarlinum.
[1)] Fuga post duo Tempora, in octava superiore



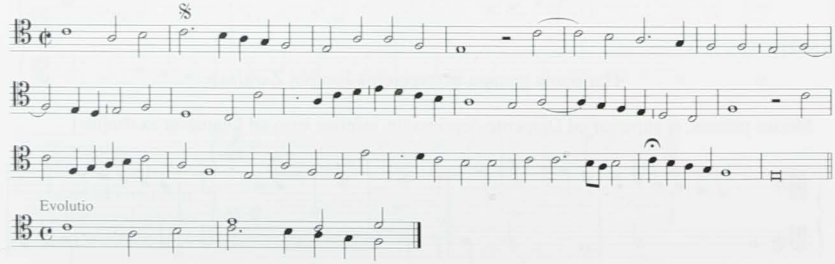
2) Fuga post duo tempora, et in semiditono acuto, et contrariis motibus



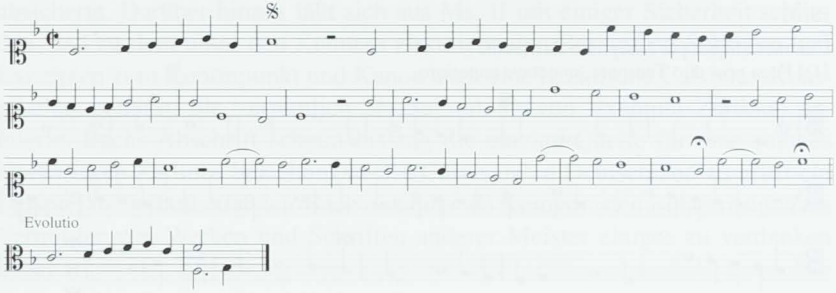
3) Fuga post 2 tempora, in septima superiore et in contrariis motibus.



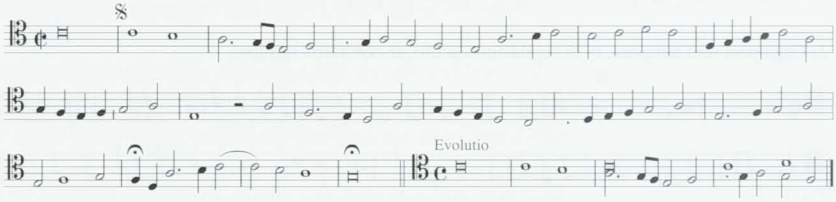
4) Fuga in Ditono superiore post tempus

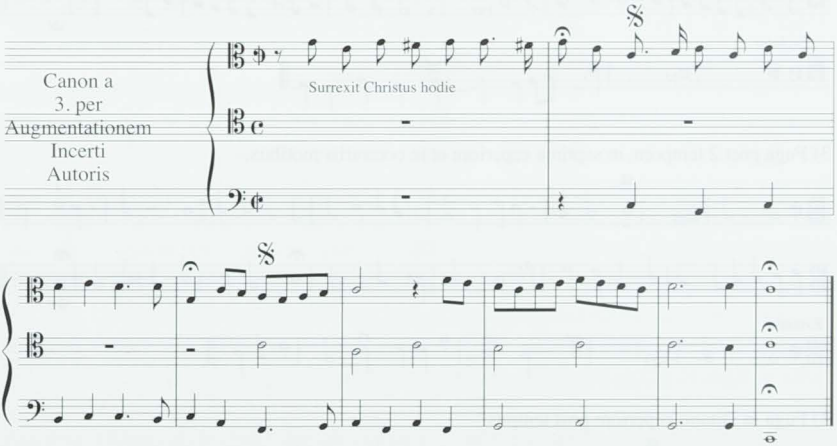


5) Fuga in Diapente inferiore post Tempus.



6) Fuga in unisono post duo tempora, et per motum contrarium.

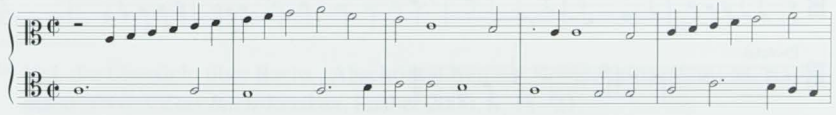


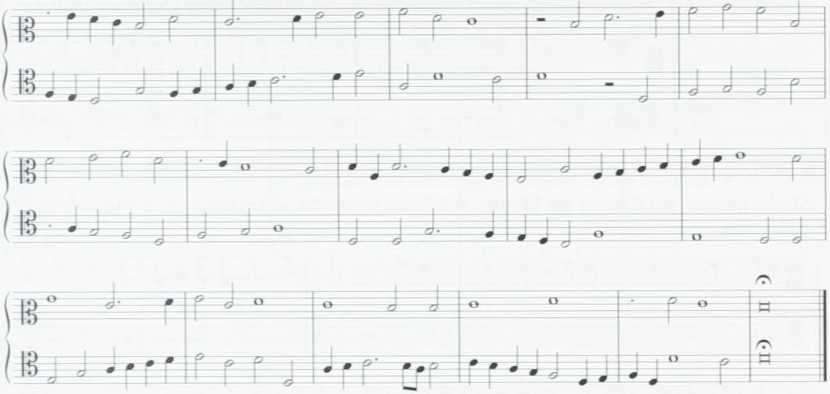


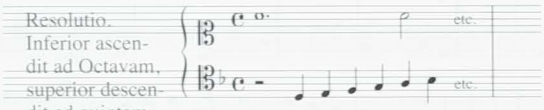
[S. 2]

Harmonia gemina ut tergemina Josephi Zarli[ni]

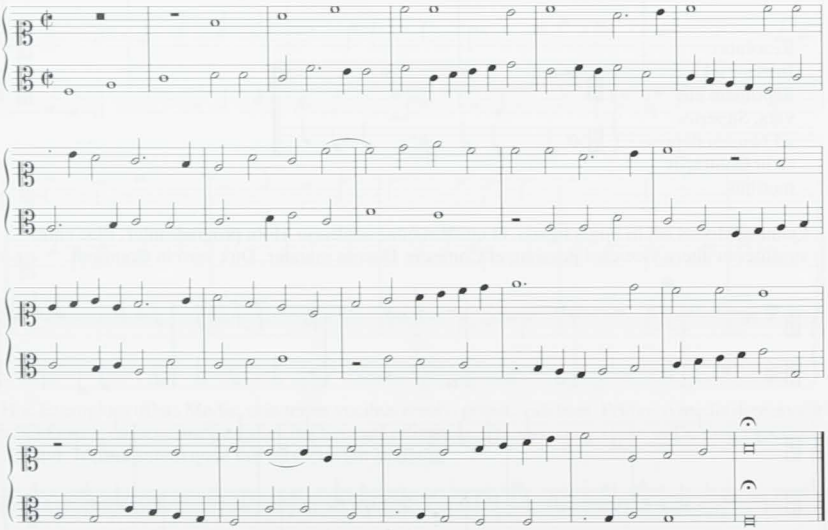
Modus primus, si superior ad Diapente deprimatur, inferior vero ad Diapason exalte[tur]

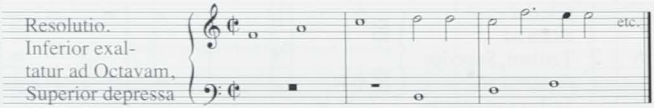




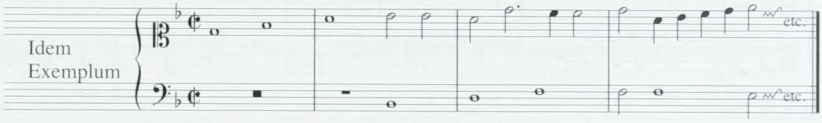


Modus secundus, si Superior per decimam deprimatur, et Inferior ad Octavam exaltetur.



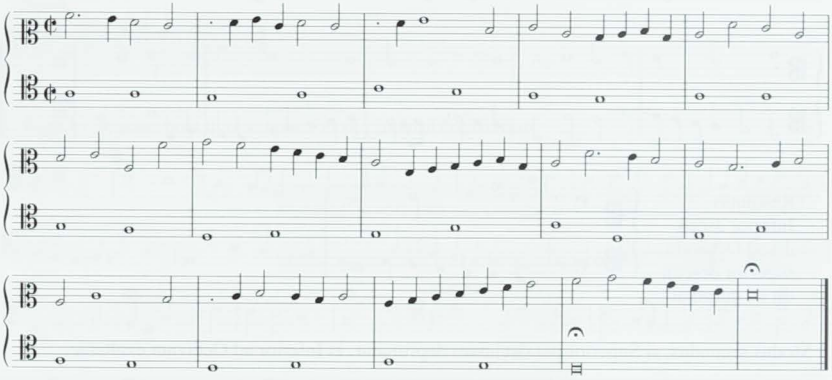


Modus tertius, si Superior tantum per Octavam deprimatur, et Inferior per Decimam exaltetur.

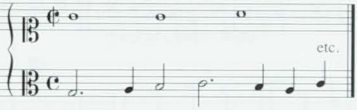


[S. 3]

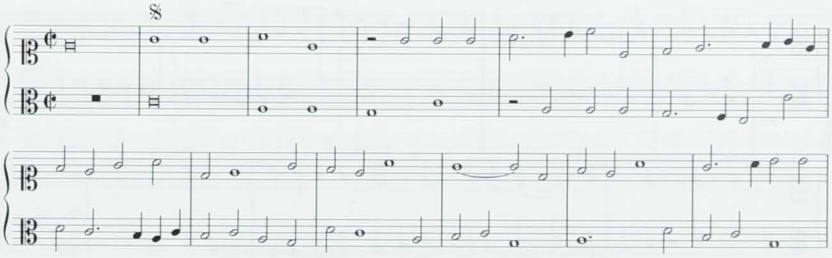
Modus quartus, per Contrarium Motum, si Inferior adscendat ad Septimam et Superior descendat ad Nonam.

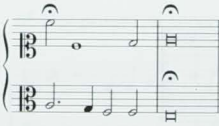


Resolutio.
Inferior ad Septimam elevata, Superior ad Nonam depressa in Contrariis motibus.

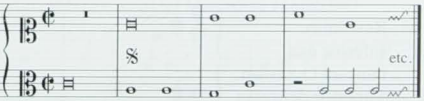


Quintus Modus est in Fugis ligatis, et quidem quae contrario Motu progrediuntur, illae enim similiter et altera vice cani possunt, et Comes in Ducem mutatur, Dux vero in Comitem.



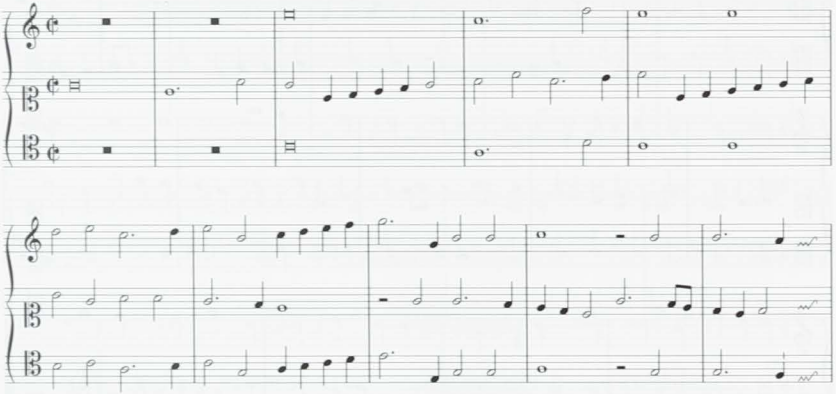


Resolutio.
Inferior exaltata ad Tertiam, Superior depressa ad Tertiam in contrarium Motum.

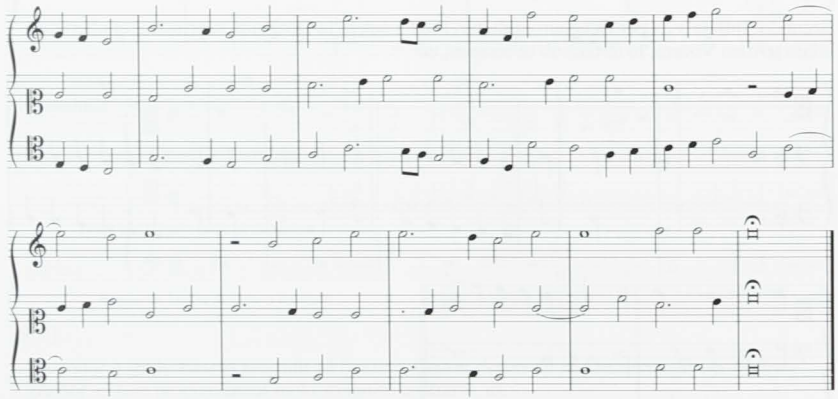


Ulterius Harmonia duarum Vocum componi potest hoc modo, ut Inferior Vox recipiat Decimam superiorem, quae iisdem gradibus procedit, ut ita tribus vocibus canatur: e. g.

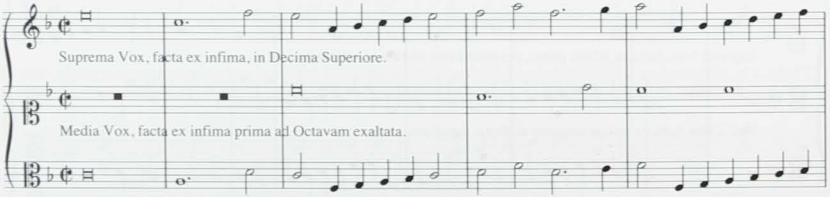
Suprema Vox, sed formata ex infima in Decima superiore.

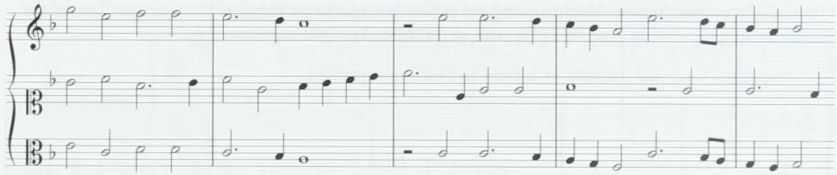


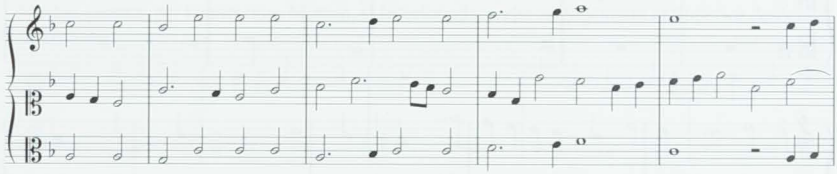
[S. 4]

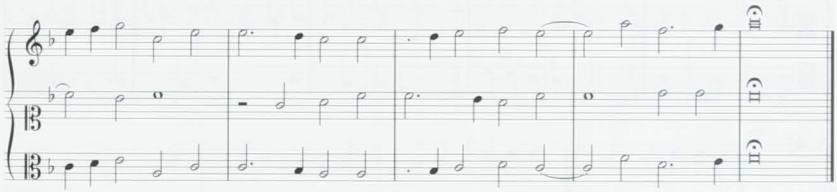


Hoc Exemplum tribus Modis, et in ternis vocibus resolvi potest, videlicet: Primo: si media deprimatur ad Quintam, eadem tamen species in Diapente retineatur. Cui vox, quae canat in Decima superiore addatur, Infima autem quae fuit ad Octavam exaltetur.

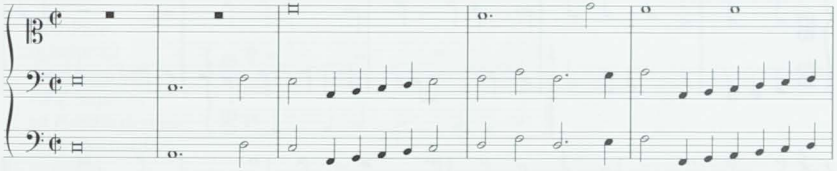


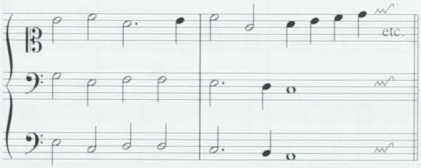






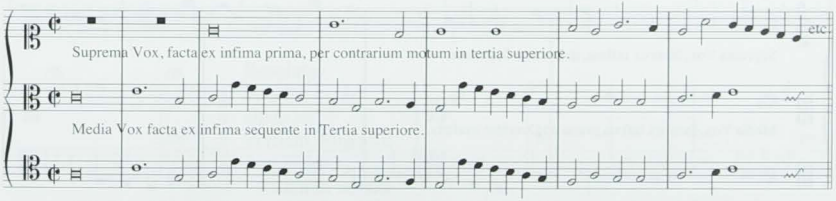
Secundo: Infima Vox per Octavam exaltetur, Media autem in Decimam deprimatur et ulterius etiam tertiam Vocem, in tertia, sub se recipiat: ut:



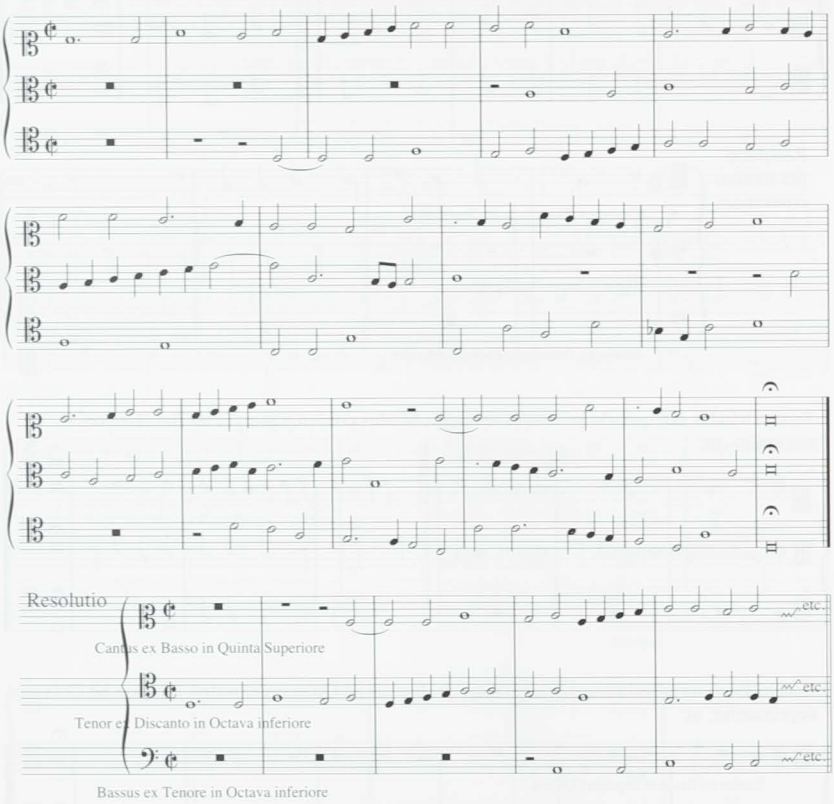


[S. 5]

Tertia vice proceditur motu vocum contrario, si infima ad Tertiam exaltetur, Media verum ad Septimam deprimatur, et in superiore tertia tertiam vocem accipiat, ut:

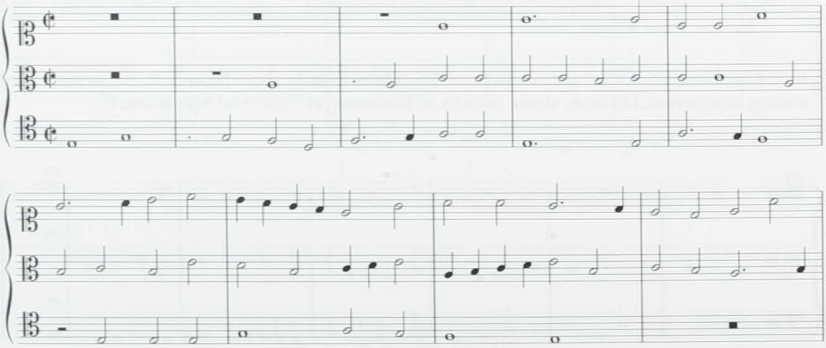


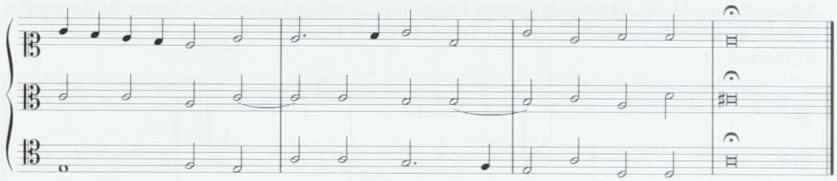
Aliis praeterea Modis, Harmonia gemina fieri potest, ex tribus Vocibus, ut: Primo, Si Bassus fiat Cantus, in quinta Superiore, Cantus fiat Tenor, et Tenor Bassus in Diapason inferiore simul accinentes, ut:



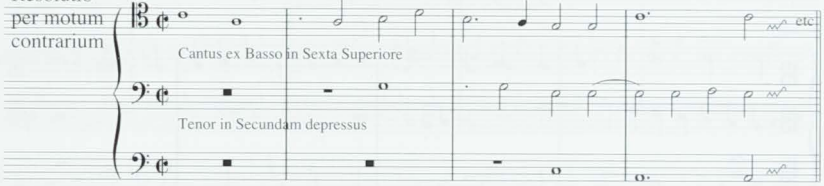
[S. 6]

Secundus quando Bassus ascendit ad Sextam, Cantus descendit ad Decimam, Tenor fit tono gravior, et tum progrediuntur motu sonorum contrario, ut:

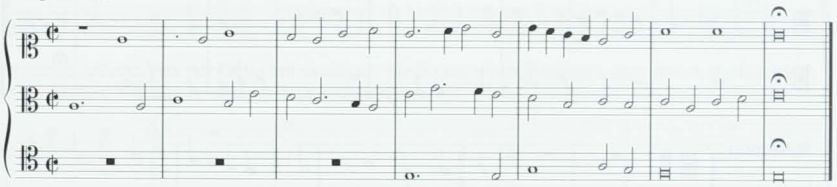




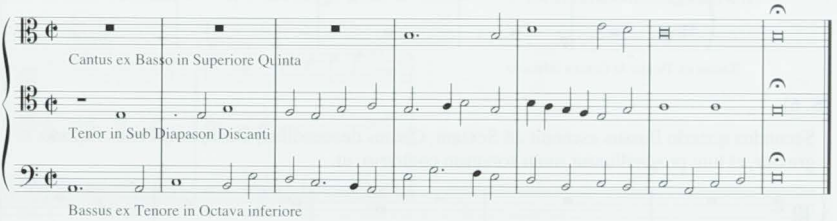
Resolutio per motum contrarium



Tertius Modus est, quando primus et secundus Modus conjunguntur, ut ita fiat Harmonia tergemina, ut:

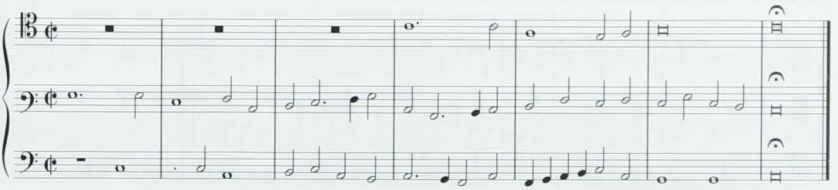


Resolutio prima ad primum modum facta, ubi Bassus ad Quintam elevatur, reliquae ad Octavam deprimuntur, ut:

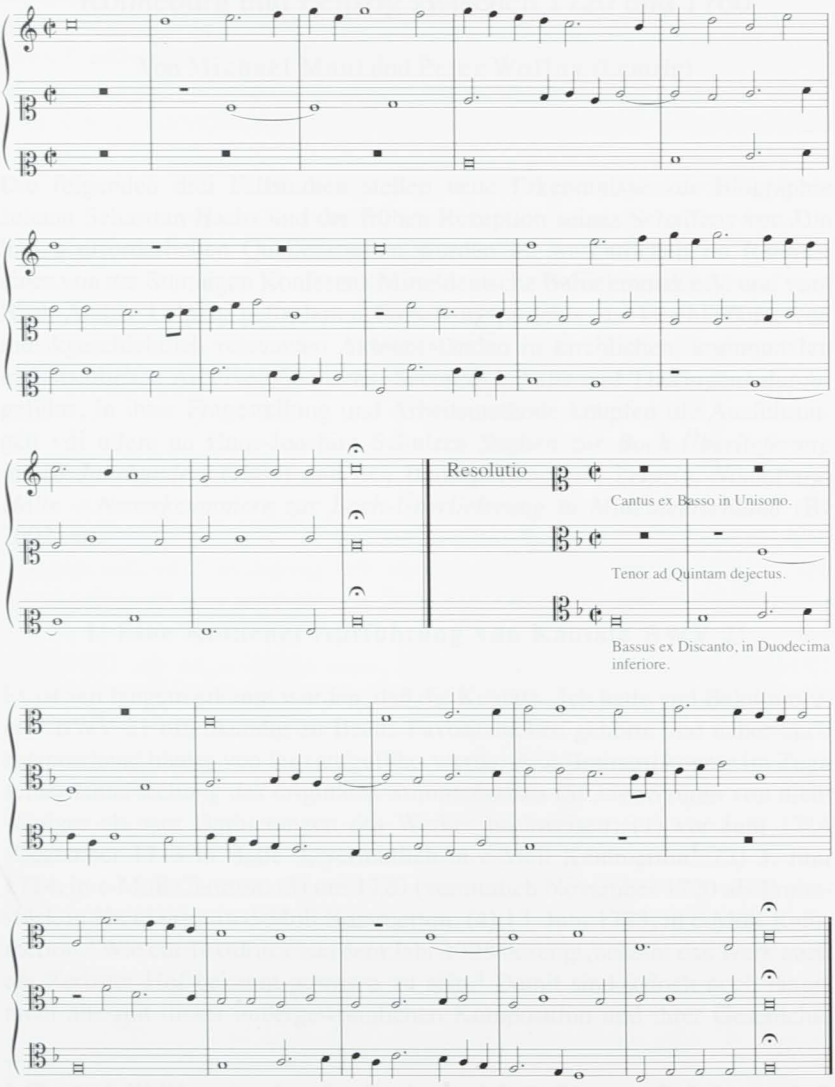


Resolutio altera ad modum secundum facta, ubi contrario motu voces procedunt, Basso elevato ad sextam superiorem, Discanto autem dejecto ad Decimam, et Tenore ad Secundam, ut:

[S. 7]



Quartus Modus, ubi ex Basso fit Cantus in Unisono. Reliquae Voces deprimuntur, Cantus ad duodecimam et Tenor ad Quintam.



[S. 8 leer]

Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760

Von Michael Maul und Peter Wollny (Leipzig)

Die folgenden drei Fallstudien stellen neue Erkenntnisse zur Biographie Johann Sebastian Bachs und der frühen Rezeption seines Schaffens vor. Die hierzu erforderlichen Quellenstudien wurden im wesentlichen im Rahmen eines von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. und vom Bach-Archiv Leipzig geförderten Forschungsprojekts zur Erschließung von musikgeschichtlich relevanten Aktenbeständen in kirchlichen, kommunalen und staatlichen Archiven Sachsens, Sachsen-Anhalts und Thüringens durchgeführt. In ihrer Fragestellung und Arbeitsmethode knüpfen die Ausführungen vor allem an Hans-Joachim Schulzes *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (1984) und den Beitrag *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland* (BJ 2002) an.

1. Eine Köthener Aufführung von Kantate BWV 21

Es ist seit langem erkannt worden, daß die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 offenkundig zu Bachs Favoritstücken gehörte und daher auch entsprechend häufig von ihm aufgeführt wurde. Paul Brainard konnte im Zuge seiner Untersuchung des originalen Stimmensatzes (*St 354*) Spuren von nicht weniger als vier Darbietungen des Werkes nachweisen: (1) vor Juni 1714 (Dezember 1713 in Halle?), vermutlich in c-Moll Kammerton[1], (2) 3. Juni 1714, in c-Moll Chorton, (3) um 1720 (vermutlich November 1720 als Probestück in Hamburg), in d-Moll Kammerton, (4) 13. Juni 1723, in c-Moll Kammerton.[2] Wie ein Textdruck aus dem Jahr 1726 bezeugt, scheint das Werk auch am Zerbster Hof bekannt gewesen zu sein.[3] Damit sind jedoch noch längst nicht alle mit dieser außergewöhnlichen Komposition und ihrer Geschichte

---

[1] Christoph Wolff machte darauf aufmerksam, daß die Weimarer Baßstimme (A 4) offenbar auf eine ältere Quelle zurückgeht; vgl. BJ 1996, S. 144.

[2] Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 134–137.

[3] Vgl. P. Wollny, *Neue Ermittlungen zu Aufführungen Bachscher Kirchenkantaten am Zerbster Hof*, in: Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen. Bericht über das internat. musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000, hrsg. von Rainer Kaiser, Eisenach 2002, S. 199–217.

verbundenen Fragen gelöst. Weiterführende Dokumenten- und Quellenfunde bleiben zu erhoffen, doch sollte auch auf das beständige Befragen der überlieferten Originalhandschriften nicht verzichtet werden, da hier ebenfalls noch unerkannte Aufschlüsse verborgen sein könnten. Rätselhaft und keiner der von Brainard benannten Stimmengruppen sicher zuzuordnen ist zum Beispiel die von einem unbekannten und anderweitig bislang nicht dokumentierten Schreiber angefertigte Altstimme *St 354/4* (im Kritischen Bericht NBA I/16 mit dem Sigel A 27 bezeichnet). Nach Brainard handelt es sich um eine Kopie der 1714 entstandenen autographen Weimarer Altstimme (A 2). Eigenhändige Eintragungen Bachs sowie der Überlieferungsbefund bezeugen den Status von A 27 als Originalstimme, doch bleibt unklar, wann und zu welchem Zweck sie angefertigt wurde.

Überraschende Aufschlüsse ergaben sich durch Forschungen im Stadtarchiv Köthen. Hier konnte eine von Johann Jeremias Göbel, dem Kantor der reformierten Stadtschule, an die „sämtl. Herren *Inspectores* der *Reformi*rten *Cathedral*-Kirchen allhier" gerichtete Eingabe vom 22. September 1722 zutage gefördert werden, die bereits 1957 von Ernst König erwähnt und auszugsweise, doch mit einer heute nicht mehr gültigen Quellenangabe zitiert worden war;[4] das Dokument galt seither als verschollen. Die Schriftzüge des Briefes weisen Göbel eindeutig als den gesuchten Schreiber der Altstimme A 27 aus und ermöglichen damit deren Einordnung in Bachs Köthener Zeit (vgl. Abb. 1–2).

Göbels Lebensweg läßt sich ab seiner Immatrikulation an der Universität Wittenberg am 18. September 1706 verfolgen; nach Ausweis der Matrikel stammte er aus Dresden.[5] Zwischen etwa 1710 und 1721 hatte er die Stelle eines Quartus an der reformierten Köthener Stadtschule inne, danach stieg er zum Kantor auf und verwaltete dieses Amt bis zu seinem Tod im Jahr 1729. Die Schulakten im Bestand des Ephoralarchivs Köthen belegen indes, daß seine Beförderung auf die Kantorenstelle lediglich die offizielle Festschreibung einer seit seit langem bestehenden Regelung markierte. Denn kurze Zeit nach dem Tod des Kantors Johann Gottfried Schmucker († 1711) wurde von seiten der Kirchen- und Schulinspektoren der Entschluß gefaßt, dessen Aufgaben vertretungsweise Göbel und dem Köthener Schloßkantor Matthias Knaut zu übertragen und die Stelle selbst vorerst nicht zu besetzen. 1715 wies Göbel in einem Schreiben explizit auf den von ihm erteilten Gesangsunterricht

---

[4] Vgl. BJ 1957, S. 166f. Der Brief findet sich lose eingelegt in der Akte *3/1398/G 12* (*Lutherische Kirchen Acta in Koethen verschiedenen Inhalts 1722*) des Stadtarchivs Köthen.

[5] Vgl. *Album Academiae Vitebergensis, Jüngere Reihe, Teil 2* (*1660–1710*), bearb. von Fritz Juntke, Halle 1952 (Arbeiten aus der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle a. d. Saale. 1.), S. 136.

an der Schule hin[6] und im selben Jahr bezeichnete ihn der Konrektor als „Vice Cantor". Diese Situation dauerte bis zu seiner Beförderung im Herbst 1721 an[7]; sein Aufgabengebiet und sein Verantwortungsbereich müssen sich allerdings schon geraume Zeit zuvor beträchtlich erweitert haben, da er nach Ausweis der Kirchen- und Ratsrechnungen bereits für das Rechnungsjahr 1720/21 (wie auch schon einmal 1713/14) die Bezüge der unbesetzten Kantorenstelle erhielt.

Von den regelmäßigen Musikaufführungen in der reformierten Jakobskirche vermittelt die erwähnte Eingabe Göbels vom 22. September 1722 – ein Beschwerdebrief wegen der Weigerung des Organisten Müller und des Stadtmusikus Würdig, an den Proben für die Sonntagsmusiken teilzunehmen – ein anschauliches Bild. Auf hohe musikalische Ambitionen läßt die Forderung schließen,

> es sei „höchst-nöthig ..., die zu *musici*rende Stücke vorher zu *probi*ren, angesehen offt eines und das andere dabey mündlich erinnert, dieses oder jenes, so etwan *ex praecipitantia* verschrieben worden, oder sonsten etwas, so nicht eher als bey der Probe *observi*ret werden können, *corrigi*ret, ein und andere *Methode* so wohl von denen *Vocal-* als *Instrumentisten* gesuchet, die *Mensur* bekannt gemacht werden, und einer mit dem andern sich verstehen lernen muß, anderer unzehl. Ursachen, und daß auch die berühmtesten *Virtuosen* ihre Sachen vorher zusammen *probi*ren und *exerci*ren, dessen wir ein klar Exempel an hiesiger Fürstl. Capelle so alle Wochen ihr *Exercitium musicum* hält, haben, zu geschweigen".

Über die von Göbel aufgeführten Werke war bislang nichts bekannt. Nunmehr kann jedoch als sicher gelten, daß auch mindestens eine Bach-Kantate zu seinem Repertoire gehörte. Zu welchem Anlaß Göbel das anspruchsvolle und ausgedehnte Werk dargeboten haben könnte, muß vorerst offenbleiben; vielleicht fand eine Aufführung im Zusammenhang mit einer der allgemeinen „Bußtags-Feiern" statt, die in Köthen etwa alle fünf Jahre begangen wurden. Der einzige derartige Bußtag während Bachs Köthener Zeit fiel auf den 1. Mai 1721. Ebenfalls nur vermutungsweise kann die Frage beantwortet werden, wie die von Göbel geschriebene Altstimme in den Originalstimmensatz gelangte. Vielleicht hatte er das Aufführungsmaterial von Bach ausgeliehen und das Blatt anschließend versehentlich mit zurückgegeben. Trotz aller offenen Fragen bereichert die Klärung der Schreiberfrage das bisherige Bild um wesentliche Züge und bietet Anreize zu weiteren Erkundungen des städtischen Musiklebens in Köthen.

---

[6] Staatsarchiv Dessau, *Abt. Köthen, C 18, Nr. 21*. Das Schreiben stammt von fremder Hand und wurde von Göbel lediglich unterschrieben.

[7] Stadtarchiv Köthen, *3/496/E 19*. (Die Introduktion in das Kantorenamt erfolgte nach Ausweis der Kirchenrechnungen am 20. Oktober 1721).

2. Johann Wilhelm Koch und die Bach-Pflege in Ronneburg[8]

Der Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch ist aus Mitteilungen in den Briefentwürfen Johann Elias Bachs seit langem als großer Bewunderer Johann Sebastian Bachs bekannt.[9] Die bislang greifbaren Dokumente verraten Kochs außergewöhnlich großes Interesse an Bachs Schaffen und geben wertvolle, anderweitig kaum belegte Einblicke in dessen Korrespondenz mit einem Amtskollegen. Trotz der offenbar zumindest zeitweise beruflich und auch persönlich recht engen Verbindung zwischen Koch und Bach hat die Forschung sich bislang kaum Kenntnisse über Kochs Leben verschafft.[10] Eine vor kurzem unternommene umfassende Durchsicht der umfangreichen Ronneburger Aktenbestände erlaubt nun, diese Lücke zu schließen und eine, wie sich zeigt, zu Unrecht vernachlässigte zentrale Gestalt der Bach-Pflege vor 1750 angemessen zu würdigen.

Die wichtigsten Dokumente zu Kochs Biographie finden sich in der Akte um die Neubesetzung des Ronneburger Kantorats nach dem Tod von Friedrich Wilhelm Voigt (1674–1731). In seiner eigenhändigen Bewerbung an den Rat der Stadt (4. März 1731) berichtet Koch, daß er

„von Jugend auff nebst denen *Studiis* die *Musique* getrieben: gestalten ich nach Weimar in meiner Jugend durch sonderbahre Schickung Gottes von meinen *Patria*, *Franckenhausen*, in die *Capelle* und von dar nacher *Lübeck* aufs dasige *Gymnasium*, als *Concertiste* und *Director Chori Musici* daselbst, geführet worden, allwo ich so lange geblieben, biß mich zur fortsetzung meiner *Studien* auf die *Universitæt Jena* gewendet, da ich mittelst Reichung ansehnlicher *Stipendien* von vornehmen *Lübeck*ischen *Patronen* 5 Jahre dieselben *prosequiret*, und vor 3 Jahren *absolviret*, mithin hege die Meynung, mich sowohl so *conduisiret*, als *habilitiret* zu haben, daß ich die besagte *Cantor*=Stelle gar wohl bekleiden kan, besonders da ich den *General-Bass*, *Composition* und das Spielen auf der *Laute*, wie auch die *Vocal-Musique ex fundamento* begriffen [...]".[11]

---

[8] Für freundliche Unterstützung der Arbeiten im Pfarrarchiv Ronneburg ist Herrn Kantor Leich zu danken.

[9] Vgl. K. Pottgießer, *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach*, in: Die Musik 12, 1912/13, S. 3–19; Dok II, passim; und *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705–1755)*, hrsg. und kommentiert von E. Odrich und P. Wollny, Hildesheim 2000 (LBzBF 3).

[10] Vgl. die Angaben in Dok II sowie in *Bach in Thüringen*, Berlin 1950, S. 86 (Hans Löffler).

[11] Stadtarchiv Ronneburg, *T 1, 18 (Die durch Absterbung Herrn Friedrich Wilhelm Voigten verledigte Cantor-Stelle 1731)*, unpaginiert. In einem weiteren, an den Ronneburger Superintendenten gerichteten Bewerbungsschreiben gleichen Datums resümierte Koch seine musikalischen Fähigkeiten dahingehend, daß er „von Jugend auf, nebst denen *studiis*, der *Musique* obgelegen, den *General-Bass*, die *Composition*

Unter den zahlreichen der Bewerbung beiliegenden Zeugnissen ist ein Schreiben des ehemaligen Jenaer Kommilitonen Johann Christian Leuphold von besonderem Interesse, da es einige Angaben Kochs präzisiert:

„Diese Person ist von Jugend auf bey der *Music* erzogen, wie er nicht nur in der Hochfürstl. Capelle zu Weimar 2. Jahr Capelliste, nachgehendt aber auch in Lübeck 4. Jahr *Concert*iste und des *Chori Musici Director* gewesen, wobey er sich dermaßen *signalisi*ret, daß ihm dasige *Patricii* zu seinem *Studi*ren ein ansehnliches *Stipendium* gereichet, sondern auch darauf auf hiesiger *Academie* seine *Philosophie* und *Studium Theologicum* über 6. Jahr mit großem Fleiß *studi*ret, zudem versteht er seinen *General-Bass* und *Composition ex Fundamento*, spielt darbey eine schöne *Laute*, als von welcher er in Jena *Maitre* ist, wie auch *Clavier* und *Violine*, wie dieselben künftigen Sontag G.[eliebts] G.[ott] in der That erfahren werden, und wenn hiernechst eine *Laute* daselbst zu bekommen, wird er Ihnen auch mit einer schönen Abend *Music* aufwarten [...]".[12]

Koch wurde am 31. Januar 1704 in Buttelstedt geboren und dürfte seine musikalische Ausbildung zunächst von Johann Tobias Krebs d. Ä. erfahren haben, der von 1710–1721 als Kantor und Organist in Kochs Geburtsort wirkte. Kochs Zeit am Weimarer Hof muß in die Jahre 1719–1721 fallen. 1721/22 und 1723 ist sein Aufenthalt in Lübeck durch zwei gedruckte Einladungsschriften des Katharineums belegt.[13] Am 27. April 1725 erfolgte die Immatrikulation an der Universität Jena, und zwar zusammen mit weiteren Norddeutschen (speziell aus Lübeck und Flensburg), die vermutlich wie Koch Absolventen des Lübecker Katharineums waren. Auf die gemeinsame Studienzeit geht wohl Kochs Bekanntschaft mit Johann Elias Bach zurück, der ab 1728 ebenfalls in Jena studierte und Koch später als „Bruder" anredete. Der enge Kontakt zwischen beiden bedingte auch eine – in den Briefkonzepten lediglich angedeutete – Bewerbung Johann Elias Bachs auf das 1738 vakant gewordene Ronneburger Konrektorat, die allerdings erfolglos ver-

---

und *Laute* erlernet, auch die Vocal-Musique fundamentaliter begriffen [...]" (Landeskirchenarchiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Thüringen Eisenach, Bestand Ephoralarchiv Ronneburg [im folgenden: LKATh-R], *R. 289* (*ACTA Die Cantorats=Besetzung alhier betr. Superintendur Ronneburg Anno 1731. 1745. 1784–1785. 1787* ...), unpaginiert.

Voigt war am 12. Februar 1731 gestorben. Als Mitbewerber Kochs traten auf: Johann Jakob Tittel (Baccalaureus an der Ronneburger Stadtschule), Johann Georg Roßfeld (aus Gera, ehemaliger Präfekt des Eisenberger Lyzeums), Johann Christoph Schmidt aus Dorna.

12 Stadtarchiv Ronneburg, *T 1, 18* (wie Fußnote 11).

13 Freundliche Mitteilung von Frau Kerstin Lentz (Stadtarchiv Lübeck). Eine Matrikel des Katharineums hat sich nicht erhalten; auch in den einschlägigen Arbeiten zur Musikgeschichte Lübecks wird Koch nicht erwähnt.

lief.[14] Nach sechsjährigem Aufenthalt in Jena, wo er sicher auch von der zwischen 1726 und 1728 bezeugten Anwesenheit des Lautenisten Adam Falckenhagen profitierte,[15] trat Koch am 4. Juni 1731 die Kantorenstelle in Ronneburg an, die er bis zu seinem Tod am 8. November 1745 innehatte. In seiner 15jährigen Amtszeit scheint Koch nie ernstlich einen Stellenwechsel angestrebt zu haben, was bei seiner hohen Qualifikation zunächst verwunderlich erscheint. Bei näherer Betrachtung der musikalischen Verhältnisse in der nur etwa 4000 Einwohner zählenden Kleinstadt des Herzogtums Sachsen-Altenburg mit Sitz eines Superintendenten und eines Amtes läßt sich dies jedoch durchaus nachvollziehen. Denn die überlieferten Dokumente bezeugen den durchweg hohen Stellenwert der Musik im Umfeld von Stadtkirche und -schule und deren stete Förderung durch Rat und Geistlichkeit. Bereits 1672, wenige Jahre nach einem verheerenden Stadtbrand (1665), berichtet der damalige Kantor Zacharias Große, „daß wir nunmehro, Gott lob, eine solche *Music* haben, darüber sich die frembden mehrmahls verwundert, daß man an dem orth eine solche feine *Music* hette".[16] Auch aus der Amtszeit von Kochs unmittelbarem Vorgänger Friedrich Wilhelm Voigt[17] lassen sich Belege für ein ungewöhnlich hohes Niveau der Ronneburger Kirchenmusik nennen. So bemühte sich 1710 der Gerichtsherr zu Reichenbach im Vogtland, Carl Matzsch (auch Metzsch), nachdem er auf der Durchreise in Ronneburg einer Kantatenaufführung Voigts beigewohnt

---

[14] Stadtarchiv Ronneburg, *T 1, 20* (*Acta, Das Schul Conrectorat und die Bestellung Herrn Mag. Johann Christian Zeumers zu solchen Dienste betr. 1738*); die Akte enthält zwei Bewerbungsschreiben J. E. Bachs vom 10. Dezember 1738 an den Ronneburger Rat (fol. 10) und an den Superintendenten Christoph Wilhelm Löber (fol. 14), in denen er hervorhebt, daß er „sich ins besondere denen Schul *Studiis* nebst der *Music* gewidmet, und beyden auf der *Academia* Jena und Leipzig in die 10 Jahre obgelegen" (fol. 10v); gegenüber dem Superintendenten begründete er seine Eignung für das Konrektorat damit, daß er sich „als ein zehnjähriger *Academicus* sowohl mit den nöthigen Wißenschafften, als auch *Music* gedachter Stelle wohl vorzustehen [...] getraue" (fol. 14v). Zu Johann Elias Bachs Bewerbung nach Ronneburg vgl. den Briefentwurf vom 24. Januar 1739 (LBzBF 3, S. 100f.).

[15] Vgl. E. Wennig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Jena [1937], S. 91.

[16] LKATh-R, *R. 339* (*Acta betr. Beschwerden gegen Lehrer 1672–1836*), unpaginiert.

[17] Voigts Lebenslauf ähnelt demjenigen Kochs. Er stammte aus Weimar (seine Mutter Anna Margaretha war eine geborene Walther), studierte in Jena, wurde 1695 Hofmusikus in Weimar und dann Gräflich Reußischer Musikus in Gera (siehe Christian Löber, *Historie von Ronneburg* [...], Altenburg 1722, S. 491f.). Das Ronneburger Kantorat erhielt er 1706 ebenfalls auf Empfehlung der Jenaer Universität; vgl. Stadtarchiv Ronneburg, *T 1, 12* (*Die Bestellung des Cantorats 1706/07*).

hatte, erfolglos darum, diesen für das Kantorat in seiner Heimatstadt zu gewinnen.[18]

Bedeutsam für die Situation der Kirchenmusik in Ronneburg und anderen mitteldeutschen Städten im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert ist der Umstand, daß mit dem Rückgang des Musikaliendrucks nach dem Dreißigjährigen Krieg und der zunehmenden Bedeutung handschriftlich verbreiteter geistlicher Figuralmusik die Kantoren angehalten oder sogar dazu verpflichtet wurden, in eigener Initiative durch „fleißige Correspondenz" große Sammlungen von Aufführungsmaterialien anzulegen. Für die Betroffenen bedeutete dies neben der zeitraubenden Pflege ihrer beruflichen Kontakte eine keineswegs geringe finanzielle Belastung. Um die zusätzlichen Kosten aufzufangen, lassen sich vielerorts Änderungen in den Anstellungsreversen beobachten, die als Gegenleistung für den stetigen Ausbau der Notenbibliothek Ausgleichszahlungen von seiten der Behörden vorsahen. In Schmölln etwa wurde 1705 beschlossen, dem neuen Kantor Johann Caspar Müller aus der Kirchenkasse jährlich 3 Gulden für „Musicalische Correspondenz" zu zahlen, damit er „nach äußerster möglichkeit dahin trachten" solle, „immer neue Stücke" anzuschaffen, „und womöglich alle Sonn- und Festtage ein gut Stück zu musiciren".[19]

Möglicherweise bildete diese neu eingeführte Zulage den Anlaß dafür – Besoldungsverhältnisse waren schließlich „offene Geheimnisse" unter Musikerkollegen –, daß um 1710 auch in der an Schmölln angrenzenden Ephorie Ronneburg entschieden wurde, den Stadtkantor für seine Korrespondenz mit auswärtigen Musikern zur Beschaffung von Kirchenmusikalien finanziell zu unterstützen. Im Unterschied zu Schmölln wurde Voigt allerdings kein fixer Betrag gezahlt, sondern die Möglichkeit eingeräumt, die angefallenen Portokosten jährlich dem Gotteskasten in Rechnung zu stellen. Entsprechend reichte Voigt fortan kurz vor Ablauf der jährlichen Abrechnungsperiode (am Sonntag Jubilate) eine Spezifikation ein. Die glücklicherweise vollständig erhaltenen Belege[20] zeigen, daß Voigt als ehemaliger Hofmusiker bei der Beschaffung von Musikalien vorwiegend seine Beziehungen zu mitteldeutschen Residenzen nutzte. Sendungen erreichten ihn unter anderem aus Weimar, Greiz, Rudolstadt, Altenburg und Weißenfels; sie enthielten wohl

---

[18] Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, *Ministerium für Volksbildung, Nr. 4846* (*Die Ersetzung des Cantorats zu Reichenbach betr. 1710.*). In seinen Bemühungen, Voigt nach Reichenbach zu bringen, versuchte Matzsch sogar, den Ronneburger Kantor beim dortigen Stadtrat in Mißkredit zu bringen.

[19] LKATh (wie Fußnote 11), Bestand Ephoralarchiv Schmölln, *S. 325* (*Die Berufung eines Substituten – Johann Kaspar Müller – für den Kantor Martin Longolius zu Schmölln und dessen Besoldung 1705 bis 1708*), unpaginiert.

[20] Pfarrarchiv Ronneburg, ohne Signatur: *Belege* [der Gotteskastenrechnung] *von Jubilate 1710 biß und mit Jubilate 1711* und folgende Jahrgänge.

in der Regel zur Abschrift bestimmtes Leihmaterial.[21] Das zeitraubende Kopieren dieser Musikalien wurde Voigt nicht vergütet; vielmehr brachte es ihm um 1711 sogar eine Rüge des Superintendenten Heinrich Weidensee und des Rektors Johann Christoph Abt ein, die ihm „vieles Notenschreiben, unter währender information" vorwarfen.[22]

In den Genuß der finanziellen Entschädigung für die entstandenen Portokosten kam ab 1731 auch Johann Wilhelm Koch. Die ebenfalls vollständig erhaltenen und überaus detaillierten Spezifikationen liefern in ihrer Gesamtheit ein eindrucksvolles Bild von Kochs beruflichen Verbindungen und musikalischen Interessen; von besonderem Wert ist der Nachweis von mindestens acht Musikaliensendungen von und an Johann Sebastian Bach. Wegen ihrer großen Bedeutung werden die Belege in Anhang I vollständig mitgeteilt.

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger bezog Koch seine Musikalien größtenteils von städtischen Kollegen. In seiner frühen Amtszeit profitierte er dabei zunächst von seinen Beziehungen nach Jena und dem durchweg engen Kontakt zu seinem mutmaßlichen ersten Lehrer Johann Tobias Krebs d. Ä., der wohl die Bekanntschaft mit den Weimarer Organisten Johann Caspar Vogler und Johann Gottfried Walther vermittelte. Die Beziehung zur Familie Krebs erstreckte sich auch auf die Söhne Johann Tobias d. J. und Johann Ludwig. Ersterer versorgte Koch von Leipzig aus mit Kirchenmusikalien und erfüllte auch spezielle Bücherwünsche,[23] letzterer sandte von Zwickau und vermutlich auch von Altenburg aus Kompositionen nach Ronneburg.

Als dauerhaft erwiesen sich auch die Kontakte zu Johann Christian Berger in Merseburg und Eilenburg sowie zu Johann Gottfried Gruner in Gera; beide zählen neben Bach zu den wenigen Musikern, die Koch als Paten für seine sieben Kinder wählte.[24] Die Beziehungen zu dem Buttelstedter Rektor Schlevoigt gehen wohl auf gemeinsame Studienjahre zurück.

Anhand der Aufstellungen läßt sich gut beobachten, wie sich Kochs Korrespondentennetz mit der Zeit auch territorial erweiterte und schließlich sogar bis nach Hamburg (zu Georg Philipp Telemann?) reichte. Man kann sich durchaus vorstellen, daß ein solcher Kreis wie eine Zweckgemeinschaft funk-

---

[21] Im Beleg für 1713/14 ist die Rede von einem „Jahrgang, so mir von Graitz abzuschreiben communiciret worden"; sonst wird stets nur der Herkunftsort der Sendungen vermerkt.

[22] LKATh-R, *R. 340* (*Commissions-Acta, Die Herrn SchulCollegen alhier zu Ronnenburg wegen der gegeneinander habenden Beschwerunge und ärgerlichen Zänckerey betr. Anno 1711. 1712.*), fol. 7v.

[23] Vgl. LBzBF 3, S. 149 und 152–153.

[24] Berger und Gruner standen am 15. Dezember 1741 Pate bei Johann Gottfried Christian Koch; vgl. Stadtkirchneramt Ronneburg, „Geburten- Sterbe- und Trauregister 1724–1749", S. 397.

tionierte; Koch erhielt nicht nur Musikalien, sondern stellte wohl ebenso Stücke aus seiner eigenen Sammlung zur Verfügung. Eine Folge dieser Entwicklung war, daß die Aufwendungen für den Botenlohn sich über die Jahre hinweg deutlich erhöhten, so daß Koch 1743 sogar auf die Erstattung verzichtete, um den Gotteskasten nicht allzustark zu belasten. Dies mag der Grund dafür gewesen sein, daß Kochs Amtsnachfolger Christian Siegmund Apel nicht mehr in den Genuß einer Erstattung der realen Kosten kam, sondern ab 1746 pauschal mit jährlich „Vier Rthlr. vor Saiten u. Porto zur Communication derer Sonn- und Festtäglichen Musicalien"[25] entschädigt wurde und folglich auch keine detaillierten Aufstellungen mehr einzureichen hatte.

Im Mittelpunkt von Kochs Korrespondentenkreis steht Johann Sebastian Bach. Überraschend ist zunächst die Erkenntnis, daß die Verbindung nicht erst durch Johann Elias Bachs Tätigkeit im Hause des Thomaskantors begründet wurde, sondern bis mindestens Mai 1732 zurückreicht, als Koch erstmals den Eingang „einer Bachischen Cantate" aus Leipzig vermerkte. Die Aufstellungen belegen den regelmäßigen, offenbar auch freundschaftlichen Kontakt bis 1744. Als Vermittler kommt in erster Linie wieder der Bach-Schüler und Lehrer Kochs Johann Tobias Krebs d.Ä. in Frage. Bemerkenswert ist, daß die in den Briefkonzepten Johann Elias Bachs dokumentierten Musikaliensendungen an Koch sich nicht in den Ronneburger Belegen niedergeschlagen haben,[26] was auf eine insgesamt noch dichtere Korrespondenz hindeutet, allerdings auch die Frage nach der Vollständigkeit der eingereichten Übersichten aufwirft. Im Fall der 1740 zur Ronneburger Ratswahl übersandten Kantate läßt sich dies damit begründen, daß Koch für seine Bemühungen um die Musik zu diesem Anlaß jährlich eine gesonderte Zahlung von 16 Groschen erhielt[27] und die entstandenen Ausgaben nicht noch einmal über den Gotteskasten abrechnen konnte.

In welchem Umfang Koch Kantaten von Bach bezog, läßt sich anhand der Belege nicht genau bestimmen. Einträge wie derjenige von 1736 („d. 19ten. Mart vor etl. Cantaten so an H. Bachen zurück gesendet") sind zu vage, deuten aber auf eine stattliche Zahl von Stücken. Rechnet man zu den ausdrücklich

---

[25] Belege [...], 1746/47, Beleg Nr. 32.

[26] Weder das von Koch wohl im September 1739 nach Leipzig zurückgeschickte „Kirchen Stück" (vgl. Dok II, Nr. 455), noch die am 31. Mai 1740 nach Ronneburg gesandte Ratswahlkantate (vgl. Dok II, Nr. 475) und der nach dem 28. Januar 1741 an Koch ausgeliehene oder verkaufte Stimmensatz eines „Basso Solo" (vgl. Dok II, Nr. 484) können eindeutig in den Belegen nachgewiesen werden.

[27] Aus Kochs Amtszeit sind nur die Jahresrechnungen 1736/1737 (Stadtarchiv Ronneburg, *O 1,8*) und 1743/44 (ebenda, *O 1, 9*) überliefert. Beide enthalten den entsprechende Posten „vor die Music" im Zusammenhang mit der jährlichen Ratswahl, so daß auch 1740 von einer entsprechenden Zahlung auszugehen ist. Aus der Stadtkasse erhielt Koch außerdem jährlich Geld zur Anschaffung von Papier.

Bachs Namen nennenden acht Vermerken die unspezifischen Angaben „von Leipzig" hinzu, so erhöht sich die Zahl der Sendungen auf über dreißig. Mit Ausnahme der explizit genannten Kantate „Herr Gott, dich loben wir" BWV 16 bleibt indes vorerst ungewiß, welche Kompositionen Koch aus Leipzig bezog. Bedauerlicherweise sind die in weiteren Quittungen Kochs aus den Jahren 1733–1737 genannten Textdrucke zur Ronneburger Kirchenmusik verschollen.[28] Ein besonderer Glücksfall ist es daher, daß sich im Bestand des Ephoralarchivs Ronneburg eine umfangreiche Aufstellung über Kochs Nachlaß erhalten hat, die nach seinem „gantz unvermuthend"[29] eingetretenen Tod am 8. November 1745 im Zusammenhang mit der Taxierung und Veräußerung seines Besitzes angefertigt wurde.[30] Die die Musik betreffenden Passagen sind in Anhang II mitgeteilt.

---

[28] Vgl. Belege 1733/1734, Nr. 59; 1735/1736, Nr. 46; 1736/1737, Nr. 35 (hier werden auch zwei Exemplare eines Textdruckes zur Passionsmusik erwähnt); 1737/38, Nr. 42. Lediglich der Textdruck zu einer von Koch in der Stadtschule aufgeführten Huldigungsmusik anläßlich des Geburtstags Herzogs Friedrich III. von Sachsen-Altenburg aus dem Jahr 1745 ist erhalten (*Als Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrns, Herrn Friedrichs* [...] *Geburths=Tag den 25sten April 1745* [...] *wurde den folgenden 27sten April bey der in der Ronneburgischen Schule gehaltenen öffentlichen Rede, gegenwärtige MVSIC unterthänigst aufgeführt. Ronneburg, gedruckt mit Hanischen Schriften*; Exemplar: D-HAu, *Pon Wd 1055*). Das Huldigungsstück enthält drei Arien, eingerahmt von jeweils einem „Chor der Bürger". Der auf der Titelseite genannte Adam Christian Hanisch dürfte als einziger Buchdrucker Ronneburgs auch die verschollene Originalausgabe der von Johann Elias Bach am 7. März 1739 an Koch weitergeleiteten zweiten Verteidigungsschrift Johann Abraham Birnbaums gegen die Angriffe Johann Adolph Scheibes auf Bach angefertigt haben (vgl. Dok II, Nr. 438, und LBzBF 3, S. 104f.).

[29] LKATh-R, *R. 289* (wie Fußnote 11), unpaginiertes Schreiben des Superintendenten Johann Friedrich Titel an das Altenburger Konsistorium vom 9. November 1745.

[30] LKATh-R, *R. 310* (*Inventarium. Uber Herrn Johann Wilhelm Kochs Stadt=Cantoris und SchuhlCollega hiesigen Orths, nunmehro seel: gantze Verlaßenschafft. 1745.*), unpaginiert. Die insgesamt 58 Seiten umfassende Spezifikation des Nachlasses wurde von der Witwe Maria Sophia Koch am 23. Dezember 1745 unterzeichnet. Im Anschluß daran ist die Aufstellung der Veräußerungsgewinne und die Aufteilung des Nachlasses dokumentiert. Das Nachlaßverzeichnis gliedert sich wie folgt:

„1. An unbeweglichen Güthern [S. 1] 2. An beweglichen Güthern, und zwar anfangs an Baarschaft [S. 2–3] 3. An pretiosis in einen kleinen schwartzen Schränckgen [S. 3–4] 4. An Brieffschafften [S. 4–5] 5. An Kleidung [S. 5–7] 6. An Musicalischen Instrumenten [S. 7–8] 7. An Kupfer Geräthe [S. 8] 8. An Zinn [S. 9] 9. An FederBetten [S. 9] 10. An Wäsche, Weisen Geräthe, und was hierzu gehörig [S. 10–13] 11. An allerhand Haußrath [S. 13–17] 12. An Braugefäße [S. 17] 13. An Kleinigkeiten [S. 18–20] 14. An Blumen- und andern Gewächsen, auch darzu

Auch ohne ausführliche Kommentierung ist klar ersichtlich, daß es sich um eine außerordentlich reichhaltige und wertvolle musikalische Bibliothek handelt, die fast alle wichtigen Theoretika und darüber hinaus zahlreiche entlegene und rare Stücke enthielt – Zeichen einer umfassenden musikalischen und literarischen Bildung und großen Belesenheit, wie man sie bei dem Kantor einer kleinen Stadt wohl kaum vermutet hätte. Außergewöhnlich ist auch die Zusammensetzung der praktischen Musikalien. An erster Stelle steht eine stattliche Anzahl von Kirchenstücken Bachs, mit der offenbar mehr als zwei Drittel der musikalischen Aufführungen eines Kirchenjahres bestritten werden konnten; es handelt sich hier zweifellos um die größte und wertvollste Bach-Sammlung außerhalb Leipzigs vor 1750. Außerhalb seines „dienstlichen" Repertoires an Kirchenmusik reichten Kochs Interessen von Lauten- und Tastenwerken (darunter ein dem Schaffen Bachs gewidmetes „Notenbuch zum *Clavessing*") über Kammer- und Orchestermusik bis hin zu weltlichen Kantaten und Opern.

Zum Verbleib dieser außergewöhnlichen Sammlung von Theoretika und Musikalien läßt sich derzeit nur wenig Konkretes aussagen. Wie aus der Nachlaßakte hervorgeht, zog sich die Auflösung von Kochs Besitz noch bis 1748 hin. Ein Teil der Musikinstrumente wurde wohl innerhalb Ronneburgs veräußert, nachdem sie der Geraer Klavierbauer Christian Ernst Friederici taxiert hatte; der andere Teil gelangte zu Michaelis 1747 zum Verkauf nach Leipzig.[31] Die „sämtl: musicalischen geschriebenen Stücke nebst zugehörigen Repositor" erwarb Kochs Amtsnachfolger Christian Siegmund Apel[32] für 18 Reichs-

---

gehörigen vasis [S. 21] 15. An ausstehenden Schulden [S. 21–22] [16.] Catalogus derer Bücher, welche der seel. Herr Cantor Koch hinterlaßen. [S. 23–47, nach Formaten geordnet] [17.] Musicalische Bücher [S. 48–54] [18.] Verzeichniß derer Musicalien [S. 55–56] [19.] Passiv Schulden [S. 57–59]

[31] Näheres über den Verkauf der Instrumente in Leipzig geht aus der Akte nicht hervor, lediglich deren Transport wird erwähnt. Denkbar wäre, daß der mit Koch in Kontakt stehende Leipziger Instrumentenbauer J. C. Hoffmann als Vermittler auftrat. Lediglich über die wohl aus Ronneburg stammenden Käufer liegt eine genaue Aufstellung vor:

„Aus N. 6 an verkaufften und von H. Friderici aus Gera taxirten musicalischen Instrumenten:

Vor das Clavicordium an H. Voglen verkaufft	5 rthlr. 8 gr.
Einen Bass od Violoncello der hiesigen Kirchen verlaßen	1 rthlr. 8 pf.
Eine Danziger Violine H. Seiden verhandelt	5 rthlr. 12 gr.
Eine gute Violine an H. Meistern verkaufft	3 rthlr.

Zwey einzelne Bogen, H. Erhardt jun: [Stadtmusikus in Ronneburg] bekommen 14 gr. die übrigen werden inferne specificiret."

[32] Geb. 1716 in Eisenberg, 1745–1787 Kantor in Ronneburg, gest. am 19. März 1787. Eine autobiographische Skizze lieferte Apel in seinem Bewerbungsschreiben um das

taler. Ihr weiteres Schicksal bleibt jedoch offen. Da zwei von Apels Söhnen später ebenfalls die Kantorenlaufbahn einschlugen, wäre denkbar, daß die Musikalien innerhalb der Familie weitergereicht wurden.[33] Allerdings muß auch damit gerechnet werden, daß die Sammlung früher oder später verkauft wurde. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß speziell der erste 1761 erschienene nichtthematische Katalog des Leipziger Musikalienhändlers Breitkopf[34] zahlreiche Werke enthält, die ohne weiteres aus Kochs ehemaligem Besitz stammen könnten. Eigenartigerweise stimmt etwa die Zahl der von Breitkopf angebotenen Kantaten Hoffmanns exakt mit dem entsprechenden Posten in Kochs Nachlaßverzeichnis überein. Auch das Auftreten von Namen wie Kegel und Vogler (eine Passionskantate mit obligater Laute!) in Breitkopfs Verkaufsangebot könnten als Hinweise auf Koch gedeutet werden.[35] Träfe diese Annahme zu, würde auch auf die Herkunft der knapp 25 authentischen Kantaten Bachs in Breitkopfs Angebot neues Licht fallen.[36] Entgegen der oft zitierten Aussage Gottfried Christoph Härtels aus dem Jahr 1803 dürften zumindest diese Kantaten kaum den „Bachischen Erben" abgekauft worden sein, da für die entsprechenden Originalquellen andere Überlieferungswege nachweisbar sind.[37]

Kochs Besitz an Bach-Kantaten braucht übrigens nicht ausschließlich auf seinen Kontakt zum Thomaskantor selbst zurückzugehen, sondern könnte auch

---

Ronneburger Kantorat (LKATh-R, *R. 289*, unpaginiert): „... mein seel. Vater [ist] Hoff- und Stadt-Diaconus in Eisenberg gewesen, wornechst mich nicht nur denen Studiis gewidmet, sondern auch in Musica vocali und instrumentali, desgleichen in arte componendi solche Profectus gemacht, daß ich einem Choro musico gnügl. vorzustehen, mir mit Gott getraue; wie ich denn auch bereits fast 5. Jahr bey der Universitaet Jena als Director musices gestanden, hernachmahls [1744] aber von einem wohllöbl. Stadt-Rath zu Cahla als Stadt-Organist beruffen worden."

33 Christian Wilhelm Apel war 1767–1805 Kantor im sächsischen Stollberg; Christian Friedrich August Apel wirkte 1784/85 als Substitut seines Vaters in Ronneburg (LKATh-R, *R. 289*, unpaginiert); Friedrich Simon Apel ist 1788/89–1794 als Kantor in Crimmitschau nachweisbar (vgl. R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 51).

34 *Verzeichniß Musicalischer Werke* [...] *welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig* [...] *zu bekommen sind. Erste Ausgabe* [...], Leipzig 1761.

35 Vgl. Katalog Breitkopf 1761, S. 10 und 25.

36 Vgl. die Übersicht in Dok III, Nr. 711, sowie bei H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Vocal Works in the Breitkopf Nonthematic Catalogues of 1761 to 1836*, in: J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade, hrsg. von G. Stauffer, Lincoln und London 1996 (Bach Perspectives. 2.), S. 35–49.

37 Vgl. zu dieser Einschätzung auch Schulze, a.a.O. (wie Fußnote 36), S. 49.

durch den Weimarer Kreis (Walther, Krebs, Vogler) bedingt sein. Speziell für die Überlieferung von frühen Werken wie etwa des „Actus tragicus" BWV 106 zeichnet sich damit eine neue Perspektive ab. Die einzige erhaltene „Stammhandschrift" der von Breitkopf 1761 angebotenen Kantatenreihe ist bezeichnenderweise eine von Johann Gottfried Walther und Johann Tobias Krebs d.Ä. gemeinsam angefertigte Abschrift der Weimarer Solokantate „Widerstehe doch der Sünde" BWV 54;[38] sie stammt mithin von Schreibern, die auch eng mit Koch verbunden waren. Ein weiteres Relikt aus Kochs Repertoire könnte die ebenfalls von Johann Tobias Krebs d.Ä. angefertigte Partiturabschrift der Störmthaler Orgelweihkantate „Höchsterwünschtes Freudenfest" BWV 194 darstellen, die sich im Kantoreiarchiv Crimmitschau – also in räumlicher Nähe zu Ronneburg und an dem Wirkungsort von Apels Sohn Friedrich Simon – erhalten hat.[39]

Schließlich läßt sich die Vermutung, daß Kochs regelmäßiges Ausleihen von Aufführungsmaterialien aus Leipzig auch greifbare Spuren in den Originalquellen zu Kantaten Bachs hinterlassen haben könnte, in zwei Fällen bestätigen. Die Stimmen zur Kantate „In allen meinen Taten" BWV 97 (*St 64*) werden in einem Umschlag aufbewahrt, dessen Beschriftung sich nunmehr leicht als Zusatz Kochs identifizieren läßt. Die Schriftformen stimmen mit denen seines Ronneburger Bewerbungsschreibens und der oben vorgestellten Quittungen völlig überein (vgl. Abb. 3–4). Da der Stimmensatz über Carl Philipp Emanuel Bach, also innerhalb der Familie, überliefert ist, dürfte Koch den Umschlag anläßlich der Rücksendung der Materialien hinzugefügt haben. Des weiteren findet sich eine transponierte, mit dem Titel „Continuo pro Organo" bezeichnete Stimme von der Hand Kochs im Originalstimmensatz zur Adventskantate „Schwingt freudig euch empor" BWV 36 (*St 82*). Möglicherweise wurde Kochs Stimme versehentlich mit der – heute verschollenen – Leipziger Orgelstimme vertauscht, oder aber sie diente als Ersatz für das beim Versand beziehungsweise in Ronneburg beschädigte Original.

Der Nachweis, daß Bach sich an der im 18. Jahrhundert weitverbreiteten Praxis des Musikalienleihverkehrs beteiligte, bietet den willkommenen Anlaß, einige merkwürdige Befunde in den Originalquellen seiner Leipziger Kantaten zu durchdenken.

– Der bereits erwähnte Stimmensatz zu Kantate BWV 97 (*St 64*) enthält Continuo-Stimmen in B-Dur (Kammerton), As-Dur (Chorton) und G-Dur (hoher Chorton) und ist damit für alle nur denkbaren Orgelstimmungen verwendbar. Bach selbst nutzte für seine Leipziger Aufführungen die Orgel-

---

[38] Schreiberbefund nach BC A 51.

[39] Die in NBA I/31 Krit. Bericht, S. 113, näher beschriebene Quelle befindet sich als Dauerleihgabe im Bach-Archiv Leipzig.

stimme in As-Dur und dieselben Verhältnisse scheinen – nach Ausweis von Kochs Orgelstimme zu BWV 36 – auch in Ronneburg bestanden zu haben. Somit ist denkbar, daß der Stimmensatz generell zur Ausleihe bestimmt war.
- Zu erwägen wäre zudem, ob genaue Angaben zur Satzabfolge in einigen reinschriftlichen Partituren Bachs – etwa in der Ratswahlkantate „Gott, man lobet dich in der Stille" BWV 120 (*P 871*) – auf Aufführungen außerhalb Leipzigs (und ohne seine Mitwirkung) schließen lassen.
- Auf den Ausleihbetrieb deutet auch der Befund eines „doppelten" Stimmensatzes etwa bei der Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan" BWV 100 (*St 97*), der allein aus der Leipziger Praxis heraus schwer zu erklären wäre.[40]
- Schließlich wäre zu überlegen, ob nicht Kantaten mit indifferenter liturgischer Bestimmung speziell im Blick auf eine mögliche Weitergabe an andere konzipiert wurden. Zu denken ist hier besonders an die vier Choralkantaten „per omnes versus" BWV 97, 100, 117 und 192 aus der ersten Hälfte der 1730er Jahre, deren universelle Verwendbarkeit sich speziell in dem Verzicht auf madrigalische Dichtung und in der Überlieferung außerhalb der Jahrgänge zeigt.

Abschließend ist noch kurz zu erwägen, ob und in welcher Weise auch Bach von dem Leihverkehr mit Koch (und anderen?) profitiert haben könnte – etwa zur Entlastung von den eigenen Verpflichtungen durch das Ausleihen und Aufführen von Werken fremder Komponisten, wie es für die Trinitatis-Zeit des Jahres 1725 belegt ist. Bach hätte dann dieses Repertoire überhaupt nicht selbst anzuschaffen brauchen, sondern die fremden Materialien nach Gebrauch wieder an den Eigentümer zurückgesandt. Die Lücken in Bachs Aufführungskalender der späten Leipziger Zeit wären so leichter erklärbar, und das oft beklagte spurlose Verschwinden von Figuralstücken aus Bachs Notenbibliothek erwiese sich als Scheinproblem.

3. Der „Schreiber der Doles-Partituren"

Wer sich mit der Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte von Bachs zweitem Leipziger Kantatenjahrgang, dem sogenannten Choralkantaten-Jahrgang, befaßt, wird immer wieder auf eine ehedem im Besitz Wilhelm Rusts befindliche Reihe früher, offenkundig im Umkreis der Thomasschule entstandener Partituraborschriften stoßen, die vermutungsweise mit Bachs Schüler und zweitem Amtsnachfolger Johann Friedrich Doles (1715–1797) in Verbindung gebracht

[40] Vgl. die Quellenbeschreibung in NBA I/34 Krit. Bericht, S. 107–111. Auch die Hinzufügung eines ausrangierten Druckbogens (Relegationsurkunde aus dem Jahr 1737) als Schutzumschlag könnte auf eine Versendung mit der Post deuten.

werden, obwohl sie weder von diesem geschrieben wurden, noch Eintragungen von seiner Hand aufweisen. Einige der insgesamt zehn, ausnahmslos Kantaten der Trinitatis-Zeit enthaltenden Abschriften, die 1917 aus dem Nachlaß Rusts von der BB erworben und in der Folge mit den Signaturen *P 957–964* und *P 1141–1142* versehen wurden, erfuhren in verschiedenen Vorworten der BG eine erste, wenn auch sehr knappe Würdigung. So erwähnte Alfred Dörffel in dem von ihm redigierten Band 24 (1876) in seiner Beschreibung der für die Edition maßgeblichen Quellen zu Kantate BWV 113 eine „Herrn Dr. Wilhelm Rust in Berlin angehörige" alte Partiturabschrift, die angeblich „von dem beachtenswerthen Gewährsmann Doles" kopiert war.[41] Zwei Jahre später (1878), im Revisionsbericht zu Kantate BWV 129 (BG 26, S. XXXIX) nannte Dörffel eine ebenfalls aus der Sammlung Rust stammende Abschrift, äußerte sich nun jedoch deutlich vorsichtiger über deren Herkunft.[42] Ein konkreter Beleg für die vermutete Zuweisung der Handschriftengruppe an Doles wird denn auch nirgends erbracht, und Rust selbst, der die Abschriften für seine eigenen Editionen nur auffallend zögerlich heranzog, nannte den Namen Doles nicht, sondern sprach in BG 28 an zwei Stellen lediglich von „alten Partiturabschriften" in seinem Besitz.[43]

Auch die Provenienz der Handschriften ist für Quellen aus dem Besitz Doles' eher untypisch.[44] Der jeweils auf den ersten Seiten der Handschriften erkennbare Stempel mit den Initialen „FS" weist den Dessauer Musikdirektor (und Kompositionslehrer Rusts) Friedrich Schneider als Vorbesitzer aus. Schneider dürfte auf die Handschriften durch eine Annonce in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aufmerksam geworden sein. Im Intelligenzblatt Nr. 10 zum Jahrgang 1823 bot ein „Dr. Friderici sen." neben einer Missa brevis zehn „verschiedene Kirchenmusiken auf das Fest und 9 Sonntage nach Trinitatis" in Partitur von J. S. Bach zum Verkauf an[45] – zweifellos handelt es sich hier um die zehn Partituren des Doles-Schreibers.[46] Mit „Dr. Friderici sen." ist

---

[41] BG 24, S. XIX; vgl. auch S. XXIII.

[42] BG 26, S. XXXIX: „Die ältere (Rust'sche) Abschrift gleicht der alten Abschrift zur Cantate ‚Herr Jesu Christ, du höchstes Gut' (Jahrgang 24, Nr. 113), welche man als von Doles herrührend annimmt, sehr genau."

[43] Vgl. S. XXXII und XXXV.

[44] Ein großer Teil von Doles' Nachlaß kam über den Buch- und Musikalienhändler Christoph Friedrich Werndt in den Besitz des Bureau de Musique Hoffmeister & Kühnel und ist in einem 1802 erschienenen Verkaufsangebot der Firma spezifiziert. Andere Teile verblieben offenbar in der Thomasschule.

[45] Die Kenntnis dieser Anzeige sowie die folgenden biographischen Daten verdanken wir einem freundlichen Hinweis von Peter Krause, Leipzig, nebst Ergänzungen von Hans-Joachim Schulze.

[46] Vgl. auch die Tabelle weiter unten.

offenbar der Jurist Christian Gottlob Eduard Friderici (1788–1864) gemeint. Er bezog 1806, ein Jahr nach Schneider, die Universität Leipzig, wurde 1813 zum Dr. jur. promoviert, wirkte dann zunächst als Advokat und besaß später das Rittergut in Gaschwitz im Süden Leipzigs.

Die Zuweisung der Handschriftengruppe an Doles muß somit als reine Spekulation gewertet werden. Sie wurde vermutlich ausgelöst durch eine Bemerkung von Friedrich Rochlitz, der in seinem Aufsatz „Johann Sebastian Bachs Cantate: Ein' feste Burg ist unser Gott" beiläufig auf den Quellenbesitz seines Lehrers Doles zu sprechen kam und in diesem Zusammenhang unter anderem ausdrücklich auf 26 „Cantaten über Kirchenchoräle" aus Bachs Feder hinwies.[47]

Im Rahmen seiner Editionsarbeiten für die NBA beschäftigte sich Werner Neumann Ende der 1950er Jahre ausgiebig mit dem Problem der „Doles-Partituren" und ihres Schreibers.[48] Er konnte feststellen, daß die zehn Quellen in enger Verbindung zu Partiturabschriften stehen, die Christian Friedrich Penzel zwischen Juli und September 1755 anlegte. Für nicht weniger als acht Handschriften der „Doles"-Gruppe sind auch Abschriften von der Hand Penzels erhalten.

Werk	Zuordnung im Kirchenjahr (Kalenderdatum 1755)	Penzel (originale Datierung)	„Doles"-Schreiber
BWV 129	Trinitatis (25. 5. 1755)	*P 950* (Sept. 1755)	*P 957*
BWV 177	4. p. Trinitatis (22. 6. 1755)	*P 1049* (15. 8. 1755)	*P 958*
BWV 178	8. p. Trinitatis (20. 7. 1755)	*P 1050* (24. 7. 1755)	*P 959*
BWV 94	9. p. Trinitatis (27. 7. 1755)	*P 1028* (23. 7. 1755)	*P 960*
BWV 113	11. p. Trinitatis (10. 8. 1755)	*P 1034* (29. 7. 1755)	*P 961*
BWV 137	12. p. Trinitatis (17. 8. 1755)	*P 1040* (27. 7. 1755)	*P 1142*
BWV 78	14. p. Trinitatis (31. 8. 1755)	–	*P 962*
BWV 8	16. p. Trinitatis (14. 9. 1755)	–	*P 963*
BWV114	17. p. Trinitatis (21. 9. 1755)	*P 1035* (Sept. 1755)	*P 964*
BWV 140	27. p. Trinitatis (30. 11. 1755 = 1. Advent)	verschollen (10. 8. 1755)	*P 1141*

Die genauen Abhängigkeitsverhältnisse sind mittlerweile geklärt worden; sie belegen eine noch engere Verbindung zwischen den beiden Kopisten als ohnehin schon angenommen und lassen vermuten, daß die Partiturabschriften des „Doles"-Schreibers jeweils etwa gleichzeitig mit den Kopien Penzels entstanden sind. In sechs Fällen (BWV 177, 94, 113, 137, 114, 140) kopierte der

[47] *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. III, Leipzig 1829, S. 231.

[48] Vgl. speziell den Krit. Bericht NBA I/21 (1959), S. 122–127 und S. 133–136.

„Doles"-Schreiber nach Penzel,[49] einmal (BWV 178) ist das Abhängigkeitsverhältnis umgekehrt.[50] Bei Kantate BWV 129 schließlich benutzte der „Doles"-Schreiber Penzels Partitur für Satz 1 und möglicherweise auch für Satz 5, während für die Sätze 2–4 Penzel aus der Partitur des „Doles"-Schreibers kopierte.[51] An Vorlagen standen zum einen die Thomana-Stimmen (BWV 129, 177, 178, 114, 140), zum anderen die autographen Partituren (BWV 113, 78, 8), manchmal auch beide Arten von Originalquellen (BWV 94, 137) zur Verfügung. Auffällig ist die zeitliche Nähe der meisten Kopierdaten Penzels und der 1755 aktuellen Kalenderdaten der jeweiligen De-tempore-Zuweisungen. Sie lassen die Frage aufkommen, ob die Abschriften über ein bloßes Sammelinteresse hinausgehend auch mit konkreten Aufführungen im Umfeld der Thomasschule in Verbindung standen. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Anhaltspunkte für die Identifizierung des „Doles"-Schreibers ergaben sich zunächst aus der Erkenntnis, daß seine Tätigkeit nicht nur auf die Ära Harrer und die Zeit um 1755 beschränkt ist, sondern bis in die Amtszeit Bachs zurückreicht. Schriftvergleiche ergeben eindeutig, daß der gesuchte Kopist identisch ist mit einem von Kobayashi als „Anon. N 5" bezeichneten Schreiber aus den letzten Lebensjahren Bachs.[52] Gewisse Differenzen im Schriftbild sind durch den relativ großen Zeitabstand bedingt; insgesamt läßt sich über die Jahre hinweg aber die allmähliche und geradlinige Entwicklung der Schriftmerkmale beobachten.[53]

– Die früheste Arbeit sind die beiden Violin-Dubletten in dem im wesentlichen von Johann Nathanael Bammler angefertigten Stimmensatz zu Johann Ludwig Bachs Kantate „Die mit Tränen säen" (*St 305*); nach den Schriftformen Bammlers zu urteilen entstand dieses Aufführungsmaterial um 1745–1747. Die Schrift des Anon. N 5 wirkt noch kindlich unreif; charakteristisch sind jedoch das große, leicht nach vorn geneigte und mit zwei feinen Senkrechtstrichen versehene C-Taktvorzeichen[54]

---

[49] Vgl. die Kritischen Berichte NBA I/17.1, S. 123–125; I/19, S. 80–81; I/20, S. 95–99 und 151–152; I/23, S. 152–153; I/27, S. 140–142.

[50] Vgl. NBA I/18 Krit. Bericht, S. 169–172.

[51] Vgl. NBA I/15 Krit. Bericht, S. 77–83.

[52] Vgl. Kobayashi Chr, S. 32.

[53] In die nachfolgende Übersicht läßt sich die bei Kobayashi Chr, S. 32 und S. 58, mit Anon. N 5 in Verbindung gebrachte zweite Continuo-Stimme zu Kantate BWV 168 nicht schlüssig einordnen. Die Schriftformen weichen trotz gewisser Übereinstimmungen so stark ab, daß eher an einen anderen Schreiber als an ein anderes Schriftstadium zu denken ist. – Die Aufstellung erweitert und präzisiert die Angaben bei P. Wollny, *On Miscellaneous American Bach Sources*, in: Bach Perspectives 5, hrsg. von Stephen Crist, Lincoln/Nebraska 2002, S. 131–150, speziell S. 145–147.

[54] Die senkrechten Striche sind wohl als Verzierung und nicht als Allabreve-Anweisung zu deuten.

sowie der Duktus der „Fine"-Vermerke. Die abwärts kaudierten Halbenoten sind auf der rechten Seite des Notenkopfes behalst, und die Viertelpausen sind verschnörkelt.

- In den um 1748/49 entstandenen Stimmen zur Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht" BWV 195 (*St 12*) wirkt die Schrift deutlich souveräner. Die Formen der Halbenoten und des C-Taktvorzeichens sind unverändert, während die Viertelpausen eine winkelförmig vereinfachte Form aufweisen. Die zweiteilige Form der C-Schlüssel erinnert an die von Bammler bevorzugte Schreibweise. Die Textschrift ist ausgesprochen zierlich.
- Als Hauptschreiber begegnet uns Anon. N 5 in dem Stimmensatz zur Motette „Merk auf, mein Herz" BWV Anh. 163 (Cambridge/MA, Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library, *Mus. 627.273.579*). Die Schriftformen ähneln denen in *St 12*, doch ist das frühere Stadium des C-Schlüssels nun der bis 1755 und später nachweisbaren reifen Form gewichen (obere Begrenzung als horizontale, zweimal gezackte und nach oben gebogene Linie, untere Begrenzung nach unten halbkreisförmig zurückgebogen). Das auch in *St 12* und in der Originalpartitur der h-Moll-Messe (*P 180*) zu findende Wasserzeichen Weiß 73 deutet auf eine Datierung der Motettenabschrift um 1749/50, also wohl noch zu Bachs Lebzeiten.
- Die reifen, von den Kantatenpartituren des Jahres 1755 her vertrauten Schriftformen finden sich zum ersten Mal in einer fragmentarisch erhaltenen Abschrift des *Florilegium Portense* aus dem Jahr 1752 (Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 432*). Der „Doles-Schreiber" teilte sich hier die Arbeit mit den Thomasalumnen Christian Friedrich Penzel und Daniel August Freyberg.[55] Die Halbenoten sind deutlich größer und ovaler geworden als in den früheren Schriftzeugnissen; zudem findet sich der abwärts geführte Hals stets in der Mitte des Notenkopfes. Das C-Taktvorzeichen ist in der Mitte gelegentlich mit einem Punkt versehen. Die Textschrift hat ihre Zierlichkeit verloren und wirkt erwachsen und gefestigt. Mit diesen Schriftmerkmalen ist der „Doles"-Schreiber auch in zahlreichen Aufführungsmaterialien von Bachs Nachfolger Gottlob Harrer anzutreffen, zum Beispiel als Hauptschreiber des Originalstimmensatzes von Harrers Passionsoratorium „Ich weiß nicht, wo ich bin" (Gdańsk, Połska Akademia Nauk, Biblioteka Gdańska, *Ms. Joh. 216*). Zeitlich nicht ganz sicher einzuordnen ist eine Violone-Stimme zu Carl Philipp Emanuel Bachs Magnificat Wq 215 (in *St 191/191a*), das der Bach-Sohn noch zu Lebzeiten seines Vaters in der Leipziger Thomaskirche zur Aufführung gebracht[56] und – nach einer nicht belegbaren Mitteilung von Friedrich Rochlitz[57] – auch 1755 bei seiner (zweiten) Bewerbung um das Thomaskantorat als Probestück eingereicht haben soll; die etwas grobe Schrift ähnelt den Abschriften von 1755, die C-Taktvorzeichnung

---

[55] Vgl. H.-J. Schulze, *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), S. 100, sowie NBA I/40 Krit. Bericht, S. 186, und Schulze Bach-Überlieferung, S. 93.

[56] Vgl. Dok III, Nr. 703.

[57] AMZ 1806/1807, Sp. 208 ; siehe auch H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Leipzig 1939, S. 50f.

hingegen (mit zwei Senkrechtstrichen und ohne Verzierungspunkt) scheint eher auf 1750 zu deuten.

- Belege für die Handschrift des „Doles"-Schreibers nach 1755 bilden offenbar jene Abschriften von frühen Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, die sich ehemals im Besitz Erich Priegers befanden und die heute auf mehrere Bibliotheken (Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel; Library of Congress, Washington D.C.) verteilt sind. Ein signifikantes Merkmal dieser Handschriften ist der weit nach links herausragende Baßschlüssel. Provenienz und Datierung der Handschriftengruppe bedürfen noch genauer Klärung, doch läßt sich bereits jetzt erkennen, daß offenbar ein Zusammenhang mit dem Sortiment des Leipziger Musikalienhändlers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf besteht (Verkaufsabschriften?). Da die meisten dieser Sonaten in Breitkopfs Thematischem Katalog von 1763 erscheinen, können die Abschriften hypothetisch um die Mitte der 1760er Jahre angesetzt werden, doch soll damit eine frühere Datierung (zweite Hälfte der 1750er Jahre) nicht ausgeschlossen werden.

Die Auswertung der Schriftzeugnisse führt zu einem recht konkreten „Steckbrief": Zu suchen ist nach einer Person, die um die Mitte der 1740er Jahre im Umfeld Bachs auftauchte, zunehmend anspruchsvollere Kopistenaufgaben übernahm, nach 1750 als einer der wichtigsten Helfer Harrers wirkte und nach dessen Tod (9. Juli 1755) während des etwa halbjährigen Kantoratsinterregnums Zugang zu den Bach-Handschriften der Thomasschule hatte. Nach dieser Zeit sind die Aktivitäten des Schreibers schwieriger zu verfolgen, doch könnten die Belege für eine (freiberufliche?) Kopistentätigkeit für den Musikalienhändler Breitkopf sprechen.

Der gesuchte Schreiber konnte schließlich anhand einer Bewerbung auf das 1770 vakant gewordene Kantorat in Borna[58] und eines unmittelbar nach der Berufung für das Leipziger Konsistorium niedergeschriebenen eigenhändigen lateinischen Lebenslaufs[59] identifiziert werden – es handelt sich um den ehemaligen Thomasalumnen Carl Friedrich Barth (siehe Abbildung 5–6). Nach Ausweis dieser Dokumente wurde Barth am 19. Oktober 1734 als Sohn des Kaufmanns Georg Samuel Barth und seiner Frau Christiana Sophia geb. Georgi in Glauchau geboren. Er besuchte zunächst die Schule seiner Heimatstadt und genoß den Musikunterricht des Kantors Johann Gottlieb Weise (Weisse). Auf Anraten des Glauchauer Kaufmannes Herrmann – vermutlich eines Freundes der Familie – wechselte er 1746 an die Leipziger Thomasschule, nachdem

---

[58] Stadtarchiv Borna, *IV/IIa, Nr. 30* (*Bestellung des Cantorats allhier zu Borna 1741 sq.*), fol. 39r–40r. Die Stelle war nach der Berufung von Johann Christoph Voigtländer nach Chemnitz frei geworden. Barths Mitbewerber waren Gottlob Gebhard Benewitz aus Dresden, der Bornaer Mädchenschulmeister Johann Gottlob Schneider und der ehemalige Kruzianer August Friedrich Heße aus Zwickau.

[59] Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, *Kreishauptmannschaft Leipzig Nr. 3362* (*Acta die Besetzung des Cantorats zu Borna b. Leipzig betr. 1590–1860*), fol. 40r–41r.

bereits ein Jahr zuvor sein älterer Bruder Georg Heinrich (1730–1813) in das Alumnat aufgenommen worden war.[60] Auch sein jüngerer Bruder, der später als Oboenvirtuose bekannt gewordene Christian Samuel Barth (1735–1809), soll noch während der Amtszeit Bachs die Thomasschule besucht haben, doch taucht sein Name nicht in den Alumnenverzeichnissen auf; er dürfte mithin Externer gewesen sein.[61]

Nach eigener Aussage hat Carl Friedrich Barth seine musikalischen Studien

„alhier in Leipzig auf der Schule zu *St: Thomæ* unter Anführung derer Hln. *Cantorum Bach* und *Harrer* unermüdet fortgesetzt" und schließlich „auf dieser Schule als *General-præfectus* gestanden und nach des seel: Hln. *Harrers* Ableben die Stelle eines *Cantori* langezeit verwaltet."[62]

Der lateinische Lebenslauf führt dies noch genauer aus:

„*Inter quos* [gemeint sind Barths Leipziger Lehrer Bach und Harrer] *inprimis Bachius a me nunquam satis est laudandus, cujus industria et fide factum est, ut hujus ipsius artis, cui me dicaveram, plenam et accuratam acquisiverim cognitionem. Mortuo denique Bacchio successor ejus beatus Harrerus me præfectura, | vulgo sic dicta, inter Scholæ Divi Thomæ alumnos ornavit.*"[63]

Der Bach-Schüler Barth bekleidete also während der Amtszeit Harrers die erste Präfektenstelle und hatte nach dessen Tod die verantwortungsvolle Aufgabe, bis zum Dienstantritt des im Oktober 1755 nominierten Nachfolgers Doles (Januar 1756) die Musikaufführungen an St. Thomas und St. Nikolai zu leiten. Nach genau elf Jahren auf der Thomasschule erfolgte die öffentliche Valediction und anschließend die Immatrikulation an der Universität Leipzig (8. Juni 1757).[64] Das hier aufgenommene Studium der Theologie und Philosophie diente ihm nach eigener Aussage von vornherein dazu, sich für ein Kantorenamt weiter zu qualifizieren. Der Eintritt ins Berufsleben gelang ihm indes erst mit großer zeitlicher Verzögerung. Bei seiner Bewerbung in

---

[60] Vgl. BJ 1907, S. 75 (B. F. Richter). – Auch G. H. Barth (ab 1758 Diakon in Frohburg, ab 1774 Superintendent in Gommern) verstand sich noch in späten Jahren als Bach-Schüler. In seinem anläßlich der Neubesetzung der Stadtorganistenstelle in Bitterfeld ausgestellten Gutachten vom 3. Juli 1801 über die Fertigkeiten des – anschließend auch gewählten – Heinrich Christian Güntersberg ließ er einfließen, daß er „nicht nur von Jugend auf viel starke Orgelspieler gehört, sondern auch selbst als ehemahl. Alumnus der Leipziger Thomasschule den großen Sebastian Bach zum Lehrer gehabt habe" (Ephoralarchiv Bitterfeld, Nr. 136 *Acta die Besetzung des Organisten-Dienstes in Bitterfeld betr. 1627–1802*, fol. 70).

[61] Vgl. Dok III, Nr. 950, S. 475 und 481.

[62] Bewerbungsschreiben, fol. 39v.

[63] Lebenslauf, fol. 40r–v.

[64] Dieses im Lebenslauf (fol. 40v) genannte Datum wird durch die Matrikel der Leipziger Universität bestätigt; vgl. Erler, S. 12.

Borna – sein Gesuch ist datiert „Leipzig den 24. April: 1770" – war Barth jedenfalls noch ohne feste Anstellung. Die Dokumente geben eigenartigerweise sowohl über die Dauer seines Studiums als auch über seine anschließende Beschäftigung – er dürfte kaum dreizehn Jahre lang studiert haben – keinerlei Auskunft. Vielleicht hinderten ihn die Wirren des Siebenjährigen Krieges an der Verfolgung seiner beruflichen Pläne. Barth scheint jedenfalls in Leipzig geblieben zu sein und fand vielleicht durch Unterrichten oder als Musiker sein Auskommen. Seine Anstellung in Borna erfolgte schließlich am 27. Juni 1770, und er bekleidete das Amt des Kantors und Collega II. an der Bornaer Stadtschule für mehr als vierzig Jahre bis zu seinem Tod am 29. März 1813.

Über Barths musikalische Aktivitäten in Borna ist so gut wie nichts bekannt. Aus heutiger Sicht erscheinen seine Leipziger Schul- und Studienjahre ohnehin ungleich wichtiger. Die oben referierten Ergebnisse der Handschriftenuntersuchungen ergänzen in willkommener Weise die autobiographischen Mitteilungen Barths und dokumentieren seinen steten Aufstieg in der Hierarchie der Thomasschule, der in seiner Ernennung zum ersten Präfekten und schließlich zum Verwalter des Thomaskantorats kulminierte. Daß Barth die Aufgaben des kränkelnden Harrer auch bereits vor Juli 1755 gelegentlich oder gar häufig versah, ist anzunehmen. Zu prüfen wäre, ob sich in den erhaltenen Aufführungsmaterialien aus der Ära Harrers Hinweise auf derartige Vertretungen ermitteln lassen.

Ausgehend von den erweiterten Kenntnissen über die Person und Stellung des „Doles"-Schreibers ist auch noch einmal nach der Funktion der zehn Kantatenpartituren zu fragen. Der ungehinderte Zugang zu den Originalstimmensätzen der Choralkantaten erklärt sich nunmehr leicht aus den weitreichenden Befugnissen, die Barth nach dem Tod Harrers zeitweilig übertragen waren. Barth war es somit auch, der dem mit ihm offenbar befreundeten Penzel die Anfertigung von Spartierungen nach den Originalstimmen Bachs ermöglichte, und Penzel dürfte sich seinerseits dadurch erkenntlich gezeigt haben, daß er durch seine Kontakte zu Wilhelm Friedemann Bach[65] die Originalpartituren zahlreicher Choralkantaten leihweise besorgte, die so für die Kopierarbeiten zum Vergleich herangezogen werden konnten.

Zusätzlich zeichnet sich eine Verbindung zu konkreten Aufführungen ab. Harrer war in der Woche zwischen dem 6. und 7. Sonntag nach Trinitatis verstorben; spätestens ab dem 8. Trinitatissonntag (20. Juli 1755) dürften eine offizielle Regelung für die Aufführung der Kirchenmusiken bis zum Amtsantritt eines neuen Kantors festgelegt und Barth mit entsprechenden Befugnissen ausgestattet worden sein. Drei Tage später (23. Juli) begann Penzel mit seinen Kantatenabschriften, wobei er mehrfach Werke jeweils wenige Tage

[65] Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 22.

vor ihren liturgischen Terminen kopierte. Daß hier konkrete Aufführungen im Hintergrund stehen, dürfte kaum noch zu bezweifeln sein. Anhand von Penzels Datierungen wäre sogar zu erwägen, ob abweichend von ihrem eigentlichen Detempore BWV 178 (kopiert am 24. Juli) am 10. nach Trinitatis (3. August), BWV 177 (kopiert am 15. August) am 13. (24. August) und BWV 129 (kopiert im September) am 15. nach Trinitatis (7. September) aufgeführt worden sein könnten. Doch ganz gleich, wie man die Einzelfälle bewerten mag, scheint hinreichend gesichert, daß es während des Interregnums unter der Leitung von Barth zu einer Teilaufführung des Choralkantaten-Jahrgangs gekommen ist. Eine Notlösung wird man hier kaum unterstellen dürfen. Eher zeichnet sich das eindrucksvolle Bemühen eines begeisterten „Bachianers" ab, die Leipziger Kirchenmusik auf hohem Niveau weiterzuführen und ihr für eine gewisse Zeit noch einmal das alte künstlerische Profil zu geben. Hierbei dürfte Barth sich der Unterstützung von Schulleitung und Geistlichkeit sicher gewesen sein, denen insgeheim vielleicht an einem Kontrastprogramm zu der vorwiegend italienisch orientierten – und damit katholischen – Kirchenmusik der Amtszeit Harrers gelegen war.

Barths Engagement für die Choralkantaten Bachs hat auch in den Originalstimmensätzen Spuren hinterlassen. Im Stimmensatz zur Neujahrskantate „Jesu, nun sei gepreiset" BWV 41 stammt eine transponierte Orgelstimme für die Sätze 3 und 5 von der Hand Barths.[66] Wie Revisionsspuren und Zusätze zeigen, war dieses Werk bereits einmal unter der Leitung Harrers erklungen; Barths Stimme scheint jedoch einer anderen Aufführung (wohl am 1. Januar 1756) anzugehören. Weitere Hinweise ergeben sich aus der auch dokumentarisch belegten zweimaligen Aufführung der Kantate „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" BWV 126 am 29. September 1755 anläßlich der zweiten Zentenarfeier des Augsburger Religionsfriedens.[67] Zwar hat Barth den Originalstimmensatz nicht eigenhändig revidiert oder erweitert, doch steht eine später hinzugefügte Continuo-Stimme sicherlich mit seinen Aufführungen in Verbindung. Als Schreiber fungiert hier ein bei Dürr Chr als „Anon. Vo" bezeichneter Kopist, der auch in zahlreichen anderen Thomana-Stimmensätzen nachweisbar ist. Nach dem Befund von BWV 126 war Anon. Vo der von Barth beauftragte Hauptschreiber; sein Auftreten signalisiert mithin Aufführungen unter dessen Leitung. Neben den durch die Partituraboschriften Barths ohnehin bereits ins Blickfeld gerückten Werken BWV 129, BWV 178 und BWV 94 kommt hierdurch noch die Kantate für den 3. Weihnachtstag „Ich freue mich in dir" BWV 133 in Betracht. Ob darüber hinaus noch weitere, von anderen

---

[66] Vgl. NBA I/4 Krit. Bericht, S. 46f.

[67] Vgl. M. Maul, *Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, BJ 2000, S. 100–118.

Kopisten revidierte Kantatenstimmensätze auf Barths Aufführungstätigkeit zu beziehen sind, bedarf noch der Klärung.

Inwieweit Barth von seinem Schatz auch noch in seiner Bornaer Zeit Gebrauch gemacht hat, ist unbekannt. Jedenfalls dürfte er die Quellen bis zu seinem Tod sorgsam gehütet haben. Denn der erwähnte Christian Gottlob Eduard Friderici, Besitzer des nahe Borna gelegenen Rittergutes Gaschwitz, erhielt sie vermutlich direkt aus Barths Nachlaß. Möglich wäre auch, daß Friderici im Auftrag der Erben lediglich den Verkauf der Handschriften, als des kostbarsten Teils von Barths Bibliothek, vermittelte und hierdurch indirekt zur Erhaltung dieser kennenswerten Zeugnisse der Leipziger Bach-Pflege beitrug.

Anhang I: Johann Wilhelm Koch, Spezifikationen der Portokosten für Musikaliensendungen 1732–1744 (Pfarrarchiv Ronneburg, ohne Signatur. Belege zur Gotteskastenrechnung)[68]

1. „Belege von der *Jubilate* 1732 biß und mit *Jubilate* 1733", Nr. 56

Specification des Bothen Lohns so seit meines hierseins wegen verschiedener Musicalien aus gegeben biß d. 9ten May 1732 als von d. 30ten May 1731

1 vor einer Cantata so bey der AnzugsPredigt Sr. HochEhrwürdigen Excellence des Herrn Superint.[69] benöthiget von Quedlinburg.	6 [gr.]
2 von denen Musicalien so von Jena bekommen habe überhaupt den Zwickauischen Bothen gegeben	16 [gr.]
3 vor 2 Packete Musical. von Leipzig	4 [gr.]

Summa 1 fl. 5 gr.

2. Ebenda, Nr. 55

Was von d. 10ten May 1732 biß d. 3ten April 1733 an Bothen Lohn oder Post Geld vor überschickte Musicalien gezahlet, ist wie folget.

d 18ten May 1732 von Jena ein Paquet	2 [gr.]
d 20ten – von Leipzig eine Bachische Cantate	2 [gr.]
d 10ten Junio von H. Krebsen aus Buddstadt ein Paquet	3 [gr.]
d 5ten Jul von Herrn Secretair Bergern eine Pfingst Cantate von Merseburg	2 [gr.]
d 15ten August ein Paquet von Weimar	4 [gr.]
d 23ten hujus Musicalien von Franckenhausen über Jena	5 [gr.]
d 30ten October wieder ein Paquet Musicalien von H. Voglern aus Weimar	4 [gr.]
d 18ten Decemb. ein Paquet Musicalien von Herrn Krebsen aus Buddstadt	3 [gr.]
d. 28ten Mart. 1733 wieder ein Paquet von Herrn Krebsen aus Buddstadt	3 [gr.]

Summa 1 fl. 7 gr.

3. Belege 1733/1734, Nr. 39

Was von den 3ten April 1733 biß d. 3ten May 1734 an Bothen Lohne oder Post Gelde vor überschickte Musicalien gezahlet, ist wie folget.

d. 9ten April von Buddstadt über Jena	4 [gr.]
d 22ten May von Buddstadt über Jena	4 [gr.]
d 2ten Julio von Weimar.	3 [gr.]
d. 6ten August von H. Bachen aus Leipzig über Gera.	6 [gr.]
d. 23 Sept. wieder von H. Bachen, paquet	6 [gr.]

---

[68] Die jeweils unter den jährlichen Übersichten erscheinenden Empfangsvermerke Kochs wurden bei der Übertragung übergangen. Ebenfalls unberücksichtigt blieben die teilweise mitaufgeführten Ausgaben für Instrumente (Saiten für die Streichinstrumente bezog Koch häufig vom Leipziger Geigenbauer Johann Christian Hoffmann).

[69] Christoph Wilhelm Löber, 1731–1740 Superintendent der Ephorie Ronneburg.

d 17ten Decemb von H. Krebsen aus Buddstadt über Jena 4 [gr.]
d. 20ten April 1734. von H. Bachen aus Leipzig über Gera 6 [gr.]
Summa 1 fl. u. 12 gr.

4. Belege 1734/35, Nr. 34

Was von d. 13 May 1734 biß d. 15ten April 1735 an Bothen Lohn von mir notiret und von den H. Kasten Vorsteher Herrn Mosern an mich gezahlet worden, ist wie folget.

d. 13ten May 1734 von H. Krebsen aus Buddstadt. 2 gr.
d. 17ten Jun. von H. Axten[70] aus Franckenhausen. 5 gr.
d. 31 Aug. von Merseburg 4 gr.
d. 11 Sept. von Buddelstadt. 4 gr.
d. 12 Octob. von Hessen Romst. 3 gr.
d. 4ten Nov. von H. Voglern 3 gr.
d. 18 – von H. Krebsen 2 gr.
d. 17 Decemb von CapellMeister Stöltzeln 6 gr.
d. 23 – von Voglern 2 gr.
d. 6. Febr. von Buddelstadt 2 gr.
d. 20 Mart. von Leipzig 2 gr.
d. 15 – – 2 gr.
Summa 1 thlr. 13 gr.

5. Belege 1735/36, Nr. 33

Was von d. 26ten April. 1735 biß d. 19ten April 1736 an Bothen Lohne oder Post Gelde vor überschickte Musicalien gezahlet, ist, wie folget

4 [gr.] vor einen Paquet Musicalien von Leipzig d. 28 April. 1735.
8 [gr.] d. 9ten Majo von einen Paquet aus Dresden über Leipzig.
1 [gr.] d. 12ten Majo von Gera
3 [gr.] d. 20ten hujus von Leipzig.
4 [gr.] d. 25ten hujus von Weimar.
3 [gr.] d. 20ten Junio von Leipzig
4 [gr.] d. 3ten Jul. von Buddelstadt.
4 [gr.] d 16ten Jul. nach Buddstadt. ein Paquet zurück gesendet. an H. Krebsen.
3 [gr.] d. 8 August. von Leipzig
6 [gr.] d. 24. Septemp. von H. Krebsen aus Buddstadt.
1 [gr.] an H. Kegeln[71] nacher Gera zurück gesendet d. 14ten Octob.
4 [gr.] Bothen Lohn vor einen Paquet Musicalien nach Buddstadt an H. Krebsen wo vor pro communicatione 5 rthl. mit gesendet. d. 15ten Octob.
3 [gr.] vor einen Paquet. nach Merseburg an H. Bergern. d. 7ten Novemb. 1735
3 [gr.] vor einen Paquet. nach Weimar an H. Voglern d. 7ten Jan. 1736.
2 [gr.] d. 15ten. Februario von Altenburg.
2 [gr.] d. 19ten. Mart vor etl. Cantaten so an H. Bachen zurück gesendet.
2 [thlr.] 7 [gr.] Summa

[70] Friedrich Salomon Axt, 1719–1745 Musikdirektor in Frankenhausen.
[71] Ludwig Heinrich Kegel, Organist an St. Salvator in Gera 1716 bis ca. 1770.

6. Belege 1736/37, Nr. 34

Was von d. 10ten Majo 1736. biß zu Ende des Januarii 1737. an Bothen Lohn uns gezahlet ist folgendes.

2 gr.	von H. Cant. Bergern aus G[l]eina[72] d. 10ten Maj
2 [gr.]	von eben diesen d 6ten Jun.
4 [gr.]	von H. Cant. Röslern aus Erfurth d. 10ten Jun.
2 [gr.]	von H. Organist. Walthern aus Weimar d 16ten –
4 [gr.]	von eben diesen – d 21ten.
2 [gr.]	von Monsieur Bergern aus Naumburg d. 26 –
2 [gr.]	von H. Organist Walthern aus Weimar d. 12ten Jul.
2 [gr.]	von H. Rector Schlevoigt aus Buddelstadt d 6ten August.
3 [gr.]	von H. Organist Krebsen aus Buddstadt d 10ten –
3 [gr.]	von H. Organist Voglern aus Weimar d 24ten –
2 [gr.]	von H. Capellmeister Bachen aus Leipzig d. 29ten Septemb.
2 [gr.]	von Mons. Krebsen aus Leipzig d 4ten Octob.
1 gr. 6 pf	von H. Capellmeister Bachen aus Leipzig d 15ten Octob.
2 [gr.] 6 pf	von H. Cantor Bergern aus Eilenburg d. 19ten Octob.
2 [gr.]	von H. Cantor Weimar aus Naumburg d. 20ten –
4 [gr.]	von H. ConR. u Cant. Griesshammer[73] aus Rotha d 24 Novemb.
3 [gr.]	von H. Organist Walthern aus Weimar d. 7ten Decemb. 1736.
1 gr. 6 pf.	von H. Rect. Schlevoigt aus Buddelstadt d. 19 Jan.
4 [gr.]	von H. ConR. u. Cant. Griessh. aus Rotha d. 21ten –
1 [gr.] 4 [pf.]	von H. Schreiter aus Altenburg[74] d 22ten –
1 [gr.]	von eben diesen d 25ten. –
1 [gr.]	von eben diesen d 29ten.–

2 thlr. 5 gr. 10 pf. Summa.

7. Belege 1737/38, Nr. 40

An Bothen Lohn ist von d. 30. Januario 1737 biß auf d. 10ten Jan. 1738 folgendes.

d. 19ten Febr. 1737. von Hohen Stein	1 gr.
d 29ten Febr. von Ilmenau	1 [gr.] 6 pf.
d. 1ten Mart. von Altenburg	2 [gr.]

---

[72] Gemeint ist wohl Gleina bei Naumburg; ein weiteres Dorf dieses Namens nördlich von Gera hatte im 18. Jahrhundert lediglich einen Schulmeister.

[73] Georg Gabriel Grießhammer (geb. 14. September 1701 in Nürnberg, gest. 9. September 1759 in Nischwitz), besuchte 1720–1725 das Gymnasium in Gera und von 1725 an die Universität Jena; 1728–1734 Organist und Konrektor in Stadtroda, 1734-1742 Kantor ebenda, ab 1742 Pfarrer zunächst in Walpernhain, dann in Nischwitz (vgl. J. und E. Löbe, *Geschichte der Kirchen und Schulen des Herzogthums Sachsen-Altenburg*, Bd. 3, Altenburg 1891, S. 172 und 217).

[74] Gottlieb Schreiter (1692–1770), seit 1720 Stadtkantor in Altenburg (vgl. Löbe, a.a.O., Bd. 1, Altenburg 1886, S. 140).

d. 14ten – von Leütenthal[75]	1[gr.]
d. 21ten – von Ilmenau	1[gr.] 4 pf.
d. 23ten – von Weimar	1 [gr.]
d. 11ten April von Leutenthal	3 [gr.]
d 12ten – von Buddstadt	3 [gr.]
d. 12ten – von Buddelstadt	3 [gr.]
d. 12ten – eben von H. Rößlern	1 [gr.]
d. 13ten – von Eulenburg	2 [fl.]
d. 19ten Maj. von Weimar	2 [gr.]
d. 1ten Jun. von Buddelstadt	2 [gr.]
d. 6ten Jun. von Naumburg	2 [gr.]
d. 14ten Jun. von Naumburg	1 [gr.] 6 pf.
d. 20ten Jun. von OberWeimar	2 [gr.]
d. 22ten – von OberWeimar	2 [gr.]
d. 10ten August. von H. Krebsen aus Buddstadt	4 [gr.]
d. 14ten August. von H. Bergern	2 [gr.]
d. 9ten Jul. von Dornburgk	2 [gr.]
d 22ten August. von Weimar	3 [gr.]
d. 3ten October von Leipzig	3 [gr.]
d 24ten Novemb. von Buddstadt	3 [gr.]
d 1ten Nov. von Obernissa[76]	1 [gr.]
d 3ten Decemb. von OberWeimar	2 [gr.]
2 thlr. 3 gr. 4 pf.	

8. Belege 1738/39, Nr. 38

Specification dessen was so wohl an Bothen Lohn als auch vor Saiten zu 5 Instrumenten u. selbige zu repariren welche bey hiesiger Kirchen Music gebrauchet werden in dem abgewichenen 1738ten Jahre von mir ist ausgegeben worden.
als

2 gr.	1 Paquet Musical. von H. Axten aus Franckenhausen d. 16ten Jan. 1738
2 gr.	von H. Krebsen aus Buddstadt d. 23ten hujus
2 [gr.]	von H. Schlevoigten Buddelstadt d. 30ten –
2 [gr.]	von H. Walthern aus Weimar d. 13ten Febr.
2 [gr.]	Buddelstadt d. 20ten –
2 [gr.] 6 pf.	von H. Grunern[77] aus Gera d. 22ten –
2 [gr.]	Buddstadt d 27ten –
2 [gr.]	Leipzig d 28ten Mart.
2 [gr.]	Dornburg d. 18ten April
2 [gr.]	Weimar d. 18ten May.
4 [gr.]	Leipzig d. 23ten –
4 [gr.]	Leipzig d. 21ten Jan.

[75] Leuthenthal bei Weimar.
[76] Obernissa bei Weimar.
[77] Johann Gottfried Gruner, 1736–1763 Figuralkantor in Gera.

1 [gr.]	Jena d. 14ten Jul
2 [gr.]	Buddelstadt d. 16ten –
2 [gr.]	Jena d. 24ten –
2 [gr.]	von Buddelstadt 14ten August.
1 [gr.]	Zwickau 28ten –
3 [gr.]	Leipzig 17ten Octob.
1 [gr.]	Leipzig 26ten –
2 [gr.]	Weimar 8ten Nov.
3 [gr.]	Gotha 14ten –
2 [gr.]	Buddelstadt 14ten Nov.
3 [gr.]	Leipzig d. 18ten –
1 [gr.]	Zwickau d. 12ten Decemb.
2 [gr.]	Leipzig d. 15ten –

2 rthl. 3 gr. 6 pf.

9. Belege 1739/40, Nr. 36

Was an Bothen Lohn in den mit Gott zurückgelegten 1739 Jahre ist ausgegeben worden das ist folgendes

1 gr.	von Zwickau d. 14ten Jan.
1 [gr.]	von Jena d. 15ten
4 [gr.]	von Gotha d. 3ten Febr.
1 [gr.]	von Jena d. 14 –
1 [gr.]	[von] Zwickau [d.] 15[ten Febr.]
7 [gr.] 6 pf.	[von] Gotha u. Leipzig [d.] 22[ten Febr.]
1 [gr.]	Leipzig 2ten Mart.
1 [gr.]	von Altenburg 3ten –
1 [gr.]	von Zwickau 3 ten –
2 [gr.]	[von] Leipzig 9ten –
1 [gr.]	von Weimar 17ten –
4 [gr.]	von Leipzig 20ten. –
3 [gr.]	von Weimar 2ten April.
1 [gr.]	von Leipzig 5ten –
2 [gr.]	von Zwickau 10ten –
1 [gr.]	von Altenburg 10ten –
2 [gr.]	von Weimar 12ten –
1 [gr.] 4 pf.	von Jena 16ten –
4 [gr.]	von Franckenhausen 20ten –
2 [gr.]	von Weimar 14ten. –
2 [gr.]	von Leipzig 14ten
8 [gr.]	von Erfurth 3ten Septemp.
3 [gr.]	von Franckenhausen
2 [gr.]	von Buddstadt.
1 [gr.]	von Rotha.
2 [gr.]	von Erfurth.

2 thlr. 8 gr. 10 pf.

10. Belege 1740/41, Nr. 34

Verzeichniß des Post Geldes und Bothen Lohnes so in den abgewichenen 1740ten Jahre wegen der Musicalien aufgewendet.
als

2 gr.	vor ein Paquet von Herrn Capell Meister Dresen[78] aus Erfurt d. 13ten Jan. 1740.
3 [gr.]	mit 3 thlr. 8 gr. vor Telemannische Kirchen Stücke an H. Krebsen nach Buddstadt d. 23ten Jan.
3 [gr.]	von H. Bergern[79] aus Leutenthal d. 12ten Febr.
1 [gr.] 4 pf.	nach Jena an H. Schlegeln d. 13ten
1 [gr.]	nach Zwickau an H. Krebsen
2 [gr.]	nach Gotha an H. CapellMeister Stöltzeln d. 1ten Mart.
1 [gr.]	von Buddelstadt d. 9ten.
1 [gr.]	von H. Krebsen aus Zwickau
2 [gr.]	Herr Gott dich loben. von H. Bachen d. 9ten Mart.
3 [gr.]	von Budde[l] Stadt d. 31ten Mart.
1 [gr.] 6 pf.	von Zwickau d. 3ten April.
4 [gr.]	von Gotha. d. 12ten April.
5 [gr.] 6 [pf.]	von H. CapellM. Bachen. d. 16ten April.
2 [gr.]	nach Erfurt an H CapellM. Dresen d. 19ten.
2 [gr.]	von Zwickau d 14ten Jun
2 [gr.]	nach Leipzig d 25ten Jul.
1 [gr.]	nach Jena d 28ten –.
2 [gr.]	von Gotha von dem H. Böhmen
2 gr.	ein Paquet nach Rothe an H. Griesshammern
2 [gr.]	nach Leipzig an H. Krebsen
4 [gr.]	von Weimar von den H. Walthern. d. 30ten Octob.
3 [gr.]	vor einen halben Telemannischen Jahr Gange.
2 [gr.]	von H. Schlegeln aus Jena d. 10ten Decemb.
2 [gr.]	von H. Rect. Schlevogten aus Buddelstadt d. 20ten Decemb.
1 [gr.]	d 22ten Decemb. nach Zwickau
3 [gr.]	d. 23ten Decemb. an H. Walthern nach Weimar
1 [gr.]	d. 22ten Decemb. von Jena.

2 thlr. 11 gr. 4 pf.

11. Belege 1741/42, Nr. 53

Was in dem zurückgelegten 1741ten Jahre an Bothen Lohne und Post=Gelde wegen der Musicalien ausgegeben, das bestehet in folgenden: als

3 gr.	d. 10ten Jan vor e. Paquet aus Leipzig
2 [gr.]	d 30ten Jan. desgleichen
3 [gr.]	d. 2ten Febr. von Gera
3 [gr.]	d. 15ten Febr. von H. Walthern aus Weimar

[78] Johann Wilhelm Drese (1677–1745), seit 1717 Hofkapellmeister in Weimar.
[79] Gottlieb Berger, vor 1741 bis 1769 Kantor in Leutenthal.

2 [gr.] 6 pf. d 26ten Febr. von Buddelstadt.
2 [gr.] d 9ten Mart. von Weimar
1 [gr.] d 16ten Mart. von Jena
2 [gr.] d 30ten Mart. von Jena
3 [gr.] d 17ten April von H. Krebsen aus Leipzig
4 [gr.] d. 18ten April. von Hamburg
1 [gr.] 6 pf. d 27 April nach Leipzig
2 [gr.] d 28 April von Leipzig
1 [gr.] d 2ten Majo von Jena
3 [gr.] 6 pf. d 4ten – von H. CapellM. Dreßen aus Erffurth
2 [gr] d. 5ten – von Jena u Buddelstadt
2 [gr.] d 14ten – von H. Krebsen aus Leipzig
2 [gr.] d. 10ten Jun von Erffurth
1 [gr.] d. 15ten Jun. von Jena
2 [gr.] d 22ten Jun. nach Eulenburg an H. Cantor Bergern.
2 [gr.] d. 26ten Jul. von Buddelstadt.
2 [gr.] d. 23ten August. von Gera
1 [gr.] d. 7ten Sept. von Gotha [...]
2 [gr.] d 14ten – von Jena
1 [gr.] d 14ten – von Roda
3 gr. d. 7ten Nov. ein Paquet nach Roda
2 [gr.] d 16ten Nov. von Jena
2 [gr.] d. 20ten Decemb. von Buddelstadt.
2 thlr. 9 gr. 6 pf.

12. Belege 1742/43, Nr. 39

An Bothen Lohne aber ist ebenfals ausgegeben worden in dem 1742ten Jahre folgendermaßen.

2 gr. d. 31ten Jan. 1742 vor ein Paquet nach Roda
1 [gr.] d 4ten Mart. von Jena
2 [gr.] d 9ten – nach Eulenburg
1 [gr.] d 9ten – nach Jena
2 [gr.] d 16ten – von Buddelstadt
1 [gr.] d 17ten – von Jena
1 [gr.] d 9ten April nach Buddelstadt
2 [gr.] d 16ten – aus Brandenburg
2 [gr.] d 2ten Majo von Zwickau
2 [gr.] d 21ten von Buddelstadt
1 [gr.] d 17ten Jun. nach Jena
1 [gr.] d 17ten – nach Leipzig
3 [gr.] d 21ten – von Jena
1 [gr.] d 23ten – nach Fulda
1 [gr.] d 19ten Jul. von Fulda
2 [gr.] d. 15ten August. nach Güstrow.
1 [gr.] d 14ten Sept. nach Buddelstadt

1 [gr.]	d 20ten – nach Jena
2 [gr.]	d 6ten Octob. nach Buddelstadt
1 [gr.]	d 11ten – nach Jena
2 [gr.]	d 20ten – von Jena
2 [gr.]	d 23ten – von Leipzig
3 [gr.]	d 11ten Novemb. nach Merseburg
1 thlr. 13 gr.	

13. Belege 1743/44, Nr. 45

Nun solte das Bothen Lohn specificiret werden, alleine da dieses Jahr wieder Vermuthen obiger Auffsatz [= Aufstellung von Kosten für die Instrumente], zu starck geworden so begehre an Bothen Lohne uberhaupt 14 gr. [...].

14. Belege 1744/45, Nr. 35

Was in den mit Gott zurückgelegten 1744ten Jahre [...] an Bothen Lohn von mir paar bezahlet worde bestehet in nach folgenden als [...]

4 [gr.]	ein Paquet von Dietorff[80] d. 23ten Jan. 1744.
2 [gr.]	ein – nach Fulda d 5ten Febr.
1 [gr.]	ein – von Altenburg d. 22ten Febr.
4 [gr.]	ein – von Buddelstadt d. 24ten Febr.
1 [gr.]	ein – von Gera d 9ten Mart.
2 [gr.]	ein – von Bürgel d 14ten Mart.
1 [gr.]	ein – von Gera d 15ten –
1 [gr.] 6 [pf.]	ein – von Leutenthal d 26ten –
1 [gr.]	– – von Eulenburg d. 6ten Aprilis
4 [gr.]	– – von Zwickau d 6ten –
2 [gr.]	– – von Eulenburg d 20ten –
2 [gr.]	– – von Jena 22ten –
1 [gr.]	– – von Gera d. 6ten Jul
4 [gr.]	– – nach Dietorff d 23ten Jul
3 [gr.]	– – von Buddelstadt d 27ten Jul
2 [gr.]	– – von Eulenburg d 27ten Jul
1 [gr.]	– – von Altenburg d 28ten
2 [gr.]	– – – –
2 [gr.]	– – von Zwickau d 3ten August.
1 [gr.] 6 [pf.]	ein Paquet von Merseburg d 17ten August
1 [gr.]	dergleichen von Gleina d 28ten Sept.
2 [gr.]	– – von Franckenhausen d. 5ten Oct.
2 [gr.]	– – von Buddelstadt d 22ten Oct.
2 [gr.]	– – von Kalten Sundheim 26ten –
2 [gr.]	– – von Buddelstadt d. 19ten Novemb.
2 [gr.]	– – von Zwickau d 20ten –
2 [gr.]	– – von Weimar d 25ten –
5 thlr. 19 gr.	

[80] Diedorf/Rhön.

Anhang II: Auszüge aus „Inventarium | Uber *Herrn Johann Wilhelm Kochs*, | Stadt=*Cantoris* und *SchuhlCollega* | hiesigen orths, nunmehro seel: | *Gantze Verlaßenschafft*. 1745." (LKATh-R, *R. 310*)

[S. 7–8:]

6. An *Musical*schen *Instrum*enten:
Ein *Clavecin*.
Ein *Clavicordium*.
Drey Lauten
Ein *Bass*.
Ein dergleichen kleiner.
Ein alter *Basson*.
Fünff *Violin*en.
Eine *Viol Amour*.
Zwey Bogen *à part*.
Ein *Violin futteral* mit einen Schlößgen.
Eine Stockfiedel mit einen *futteral*.
Eine kleine *Violine* beyde dem Wilhelm gehörig.
Ein *pulpet* die stimmen drauff zu legen.

[S. 48–56:]
MUSICALISCHE Bücher

	[Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
In Folio:		
Opera Boetii omnia, qvibus annex: Libr. 5 de Musica.	Basel 1546 oder 1570?	B VI[1], S. 157f.
Murschhäusers hohe Schuhle der *Musicalischen Composition.*	Augsburg 1721	B VI[2], S. 605f.
Treibers sonderbahre *Invention*, Eine *Arie* in einer einzigen *Melod*ey aus allen *Ton*en und *Accord*en zu *componi*ren.	Jena 1702	B VI[2], S. 842
Clareani Dodecachordon.	Basel 1547	B VI[1], S. 366
Ein geschriebenes *Collegium Musicum.*		
Ein geschriebener und Herzog Johann Ernsten *dedic*irter *Tractat* von der *Music.*	wohl Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708)	
Johannis Matthesons brauchbare *Virtuoso.*	Hamburg 1720	A/I/5 M 1400
Ejusdem vollkommener Capell Meister	Hamburg 1739	B VI[2], S. 564
Ejusdem Opera in 5 Bänden.		
Sei Partite A Liuto Solo Da Adamo Falckenhagen	Nürnberg, o.J. (ca. 1739–1742)	A/I/3 F 72

MUSICALISCHE Bücher (Fortsetzung)

	[Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
Ein geschriebenes *Musicali*sches Buch zur *Laute*.		
Antonii Bonporti Concerti Violino 5 Stimmen, jede *à part*.	Op. 11, Trient o. J.	A/I/1 B 3663
In Quarto:		
Claudii Ptolemæi Harmonicorum Libri tres.	Oxford 1682	B VI², S. 674
Matthesons Grose *General Bass* Schuhle.	Hamburg 1731	B VI², S. 560
Fux anführung zur Regelmäßigen *Composition*.[81]	Leipzig 1742	B VI¹, S. 340
David Heinigens General Bass.	Dresden 1728	B VI¹, S. 403
MeiBomi Auctores Antiqvæ Musicæ, græce et latine.	Amsterdam 1652	B VI², S. 568
Weisenfelsisches vollständiges Gesang und Kirchenbuch.	Weißenfels nach 1711 oder 1714	DKL I/1 1712[02] od. 1714[10]
Prætorii Syntagma Musicum Tom. I et II.	Wolfenbüttel und Wittenberg 1614/15 oder Wolfenbüttel 1618/20	B VI², S. 666
Salomon von Til, Dicht= Sing und SpielKunst.	Frankfurt/Leipzig 1706 oder 1718	B VI², S. 832f.
Matthesons Kern *melodi*scher Wissenschafft.	Hamburg 1737	B VI², S. 561
[Johann Philipp Eisel], *Musicus αυτοδίδακτος*.	Erfurt 1738	B VI¹, S. 290
Printzens Historische Beschreibung der Edlen Sing= und KlingKunst.	Dresden 1690	B VI², S. 671
Gespräch von der *Music* zwischen einen *Organi*sten und *Adjuvant*en.	[Johann Christian Voigt], Erfurt 1742	B VI², S. 870f.
Renati Des Cartes Musicæ Compendium.	Utrecht 1650 oder spätere Aufl.	B VI¹, S. 261f.
Vockerodts Mißbrauch der freyen Künste, insonderheit der *Music*.	Frankfurt 1697	B VI², S. 866f.
Neidhardts gäntzlich erschöpffte *Mathemati*sche Abtheilung deß *Diatoni*sch *Chromati*schen temperirten *Canonis Monochordi*.	Königsberg 1732 oder Königsberg und Leipzig 1734	B VI², S. 612
Andreæ WerckMeisters *Harmonologia Musica*.	Frankfurt/Leipzig 1702	B VI², S. 883
Ejusdem Musicæ mathematicæ Hodegus curiosus in 6 zuammen gebundenen *Tract*ätgen.	Frankfurt/Leipzig 1686 oder 1687	B VI², S. 884
Vockerodts Zeugniß der Warheit gegen die verderbte *Music*.	Frankfurt/Leipzig 1698	B VI², S. 867

[81] Zur Erwerbung dieses Buches vgl. LBzBF 3, S. 222.

MUSICALISCHE Bücher (Fortsetzung)

	[Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
*Lübeck*ische *Abend Music*en, benebst verschiedenen *Oper*n, wie auch einer Leichenpredigt.		
Johann Heinrich Buttstett: Ut, re, mi, fa, so, la.	Erfurt/Leipzig ca. 1717	B VI[1], S. 194f.
Elmenhorsts Bericht von *Oper*spielen.	Hamburg 1688	B VI[1], S. 291
Printzens *Musica Modulatoria Vocalis*,	Schweidnitz 1678	B VI[2], S. 671
item Herbsts *Arte Prattica et Poetica*	Frankfurt 1653	B VI[1], S. 406
item Gleichens *Compendium Musicum*,	Jena 1657	B VI[1], S. 367
item Fuhrmanns *Musica vocalis in nuce* in einen Bande.	Berlin [1715]	B VI[1], S. 338
Lichtenfelsii [Heinrich Faber] *Introductio ad Musicam Practicam*	Nürnberg 1550, zahlreiche Ausgaben	B VI[1], S. 301ff.
item Zangeri Præcepta musica in einen Bande.	Leipzig 1554	B VI[2], S. 905
Metensi [Claudius Sebastiani] *Bellum Musicale*	Straßburg 1563	B VI[2], S. 776
item Hermanni Finckii Musica Practica in einen Bande.	Wittenberg 1556	B VI[1], S. 317
Dreßnisches Gesangbuch *de anno* 1656.		DKL I/1, 1656[03]
Johann [recte: Joachim] *Thuringi Opusculum, de Primordiis musicis*	Berlin 1624, [2]1625	B VI[2], S. 831
item Widmanni Concordia et Discordia, nebst einer musicalischen Schlacht und Soldathen gesang.	Rothenburg ob der Tauber 1620	A/I/9, W 1039
Wegweiser die Orgel recht zu schlagen wie auch zur Singkunst.	Augsburg 1689	B VI[2], S. 947
*Loeber*in Sammlung vermischter deutscher gedichte.	Altenburg 1741, 1742 oder 1745	
Bodenschatz Florilegium portense in 9 Bänden.	Leipzig 1618	B/I/1, 1618[1]
*Pachelbels Musicali*sche Ergötzung 3 stücke in türckisch papir gebunden.	Nürnberg o.J. (ca. 1695)	A/I/6 P 34
Fünff geschriebene Noten Bücher mit Arien in schwartz Papir gebunden.		
Walthers *Musicali*sches *Lexicon*.	Leipzig 1732	B VI[2], S. 878
Ein Notenbuch zum *Clavessing* mit etlichen geschriebenen stücken von *Bachen*.		
Musica Vespertina Lipsica Pezelii.	Leipzig und Nürnberg 1669	A/I/6 P 1691
In Octav:		
Olearii Leipziger GesangBuch.		
Ein altes Berlinsches GesangBuch.		

MUSICALISCHE Bücher (Fortsetzung)

	[Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
*Mitzlers Musicali*sche *Bibliotheck.*[82]	Leipzig 1736ff.	B VI², S. 589
Sorgens Geschlechtregister der *Intervall*en.	Hof 1741	B VI², S. 793
Aristoxeni [Johann Mattheson] untersuchung der Sing= Spiele, und *Musicali*sche Geschmacksprobe.	Hamburg 1744	B VI², S. 562
Kurtzgefastes *Musicali*sches *Lexicon.*[83]	Chemnitz 1737	B VI², S. 948
*Beerens Musicali*sche Discurse	Nürnberg 1719	B VI¹, S. 110
item Albrecht de Effectibus Musices.	Leipzig 1734	B VI¹, S. 76
*Poeti*sche Sammlungen zur *Music.*		
*Flemming*s Geist und weltliche *Poemata.*	Jena 1651	
*Rambach*s Geistliche *Poesie.*	Halle 1720 oder Leipzig 1735	
Verschiedene *Texte* zur *Music.*		
*Niedling*s Evangelisch Hauß und Kirchen=Buch.	Jena 1663	
Cotalæ Musicus vexatus.	Freiberg 1690, ²1713	B VI², S. 672
*Prinzen*s [Wolfgang Caspar Printz] *Compendium Musicæ.*	Dresden 1689, ²1714	B VI², S. 669f.
Lipii Synopsis Musicæ novæ.	Straßburg 1612	B VI¹, S. 505
Meyers Anmaßlicher Hamburgischer *Criticus sine crisi.*	Lemgo 1728	B VI², S. 579
Gerbers vertheidigte Kirchen*Music.*	Arnstadt 1704	B VI¹, S. 357
*Ernst Gott*lieb *Barons* untersuchung deß *Instrum*ents der Lauten.	Nürnberg 1727	B VI¹, S. 118
*Philand*ers von der Linde *galant*e Gedichte.	Leipzig 1705, 1710, 1723	
*Ludwig*s deutsche *Poesie.*	Leipzig 1703 oder 1745	
HoffmannsWaldau gedichte 4ter theil.	Leipzig und Frankfurt o.J. oder Leipzig und Frankfurt ²1736	
Ejusdem bißher ungedruckte 5 theil.	Leipzig und Frankfurt 1710 oder ²1734	
Hasens Einführung zur *Music,*	Goslar 1657	B VI¹, S. 398
item Dulicz [Michael Buliowski] *Emendatio Organi musici*	Straßburg 1680	B VI¹, S. 186f.

[82] Ebenda.

[83] Ebenda, S. 100.

MUSICALISCHE Bücher (Fortsetzung)

	[Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
item Friederici Musica figuralis in einen Bande.	Rostock 1618	B VI[1], S. 332
Christian Neudeckers Früchte der deutschen *Poesie*,	Jena 1724	
item D. Bremens Gedichte bey freuden und trauer Begebenheiten.	Dresden, Leipzig und Gera 1725	
Der sterbende *Jesus* von einen *Jäni*schen *Musico*.		
vorangebunden:		
Antwort-Schreiben einer Geistlichen Brüderschafft.		
Werckmeisters *Tractat* von der *Music*, in welchen werth sie bey den alten gewesen.	Wohl *Musicalische Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg 1707	B VI[2], S. 884
Baryphonii Pleiades musicæ.	Halberstadt 1615 oder Magdeburg 1630	B VI[1], S. 121 f.
Mattheson Orchestre von der Edlen *Music P. I et II*.	Hamburg 1713, 1717	B VI[2], S. 562, 558
Ejusdem Pars III.	Hamburg 1721	B VI[2], S. 559
Gebundene geschriebene Lieder.		
Gedruckte Ronneburgische Kirchen *Texte* 1733 biß 36 nebst einer *passion* von 37.		
dergleichen von Gera und Roda.		
noch Einige geschriebene *Texte*.		
[Erdmann Neumeister] Geistliches Singen und Spielen in einer Kirchen*Music*.	Gotha 1711	
Johann Qvirsfeldes breviarum Musicum.	Dresden 1675	B VI[2], S. 679
Augusti Hausens Liber Cantionum.		
Schmolcks schöne Kleider für einen betrübten Geist.	Breslau 1723 ff.	
Ejusdem Mara und Manna.	Breslau 1732, [2]1738	
Frauenholtz *Jesus* eine Rose unter den Dornen.		
Mitzlers Musicalische Bibliotheck ohngebunden.[84]	Leipzig 1736 ff.	B VI[2], S. 589
In Duodecim:		
Zimmermanns Zions Cantorey 1. *Ψsalterium Carm*[...]	Zwickau 1656	
[Johann Kuhnau] *Musicali*scher qvacksalber.	Dresden 1700	B VI[1], S. 465
Jani Passionale Melicum.	Görlitz 1663	A/I/4 J 431

[84] Zweites Exemplar, siehe auch weiter oben.

MUSICALISCHE Bücher (Fortsetzung)/Verzeichniß derer *Musicalien*

	[Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
Rudimenta Musices nebst einen geschrieben *Musicali*schen Wercks in form eines stammbuchs.	wohl Martin Agricola, Wittenberg 1539	B VI[1], S. 71

Uber diese:
Ein pacqvet alte geschriebene Kirchen *Text*e und
Ein päcktgen gedruckte, wie auch
Ein packt geschriebene *Miscellanea* von der *Music*, benebst etlichen alten *Oper*n, und kleinen *Musicali*schen ungebundenen *Tractät*gen.

Ferner befunden sich in 2 Schräncken, davon der Eine der Frau Weisigen gehörig, lauter *Musicali*sche geschriebene Stücke welche folgender maaßen *specifici*ret werden:

Verzeichniß derer *Musicali*en:

43 Kirchen Stücke
4 *Partitu*ren
4 *Motett*en
} von *Bachen*

1 Jahrgang und
65 Stück nebst
26 *Partitu*ren
} von *Stoltzen*[85]

46 Kirchen Stück, worunter etl. *Solo* von *Telemannen*.

11 Kirchen Stück
4 *Partitu*ren und
1. *Opera*
} von *Graun*

54 vollkommene Stück
55 *Canta*ten auff Sonn und Festtage
45 *Partitu*ren
} von *Roemhilden*.

31 *Hoffmann*sche Stücke.
38 Meist *Kegel*sche[86] Stücke.
20 Kochische Stücke.[87]

---

[85] Gemeint ist offenbar Gottfried Heinrich Stölzel.

[86] Emanuel Kegel, Kapelldirektor in Gera, gest. 1724, oder dessen Sohn Ludwig Heinrich Kegel, Organist an St. Salvator ebenda (vgl. WaltherL, S. 336f.).

[87] Wohl Werke von Johann Wilhelm Koch selbst, da die folgenden Stücke von seinem Ronneburger Kollegen stammen.

Verzeichniß derer *Musicalien* (Fortsetzung)

	[Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
10 Kyberische Stücke.[88]		
6 Kirchen Stücke von *Faschen*, *Walthern* u Förster.		
6 vollständige *Passion*en.		
2 *Extra Passions* Stücke, und eine unvollkommene *Passion*.		
1. *Passion* von Kaysern.		
1. ——— von *Telemannen*.		
1 ——— von Stöltzeln.		
1 ——— von *Roemhilden*.		
12 *Missen*.		
7 *Commnion* Stücke.		
9 Hochzeit *Canta*ten.		
1 *Magnificat*.		
1 *Te Deum laudamus*.		
15 Leichen *Mutteten* und Arien		
5 NeuJahrs und		
2 Oster Arien		
78 Kirchen Stücke, von verschiedenen *Autoribus*		
74 Stück, bestehend in *Opern*, teutschen und *Ital*ienischen *Cantaten*		
34 Stück bestehend in Con*certen*, *Ouverturen*, *Trio*, *Solo*, und *Sonaten*.		
1 *Paqvet* Lauten Sachen.		

[88] Johann Friedrich Kyber, Organist in Ronneburg 1713–1755, Sohn des Ronneburger Stadtkirchners (vgl. Stadtarchiv Ronneburg, *T 1,12* und LKATh-R, *R. 288*).

Abb. 1. Johann Jeremias Göbel, Brief an die Inspektoren der reformierten Kirche zu Köthen, 22. September 1722. – Stadtarchiv Köthen, *3/1398/G 12*.

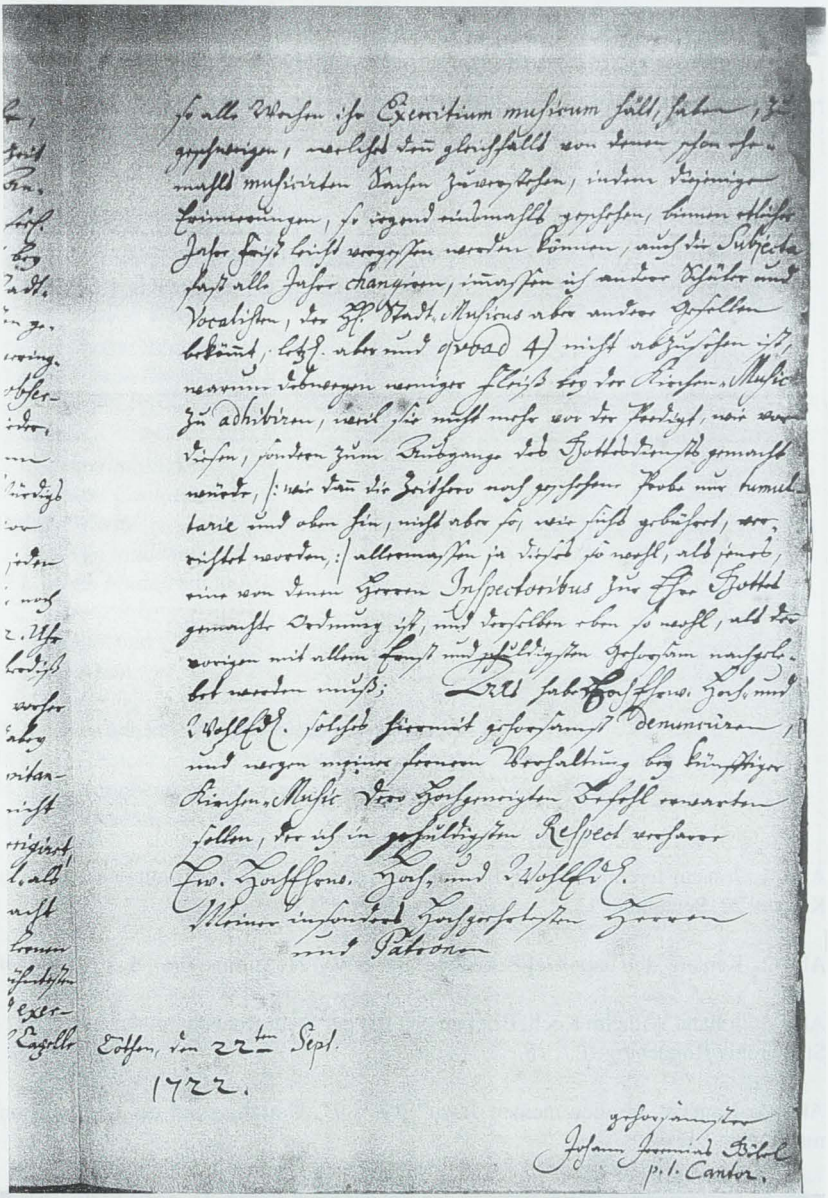
Abb. 2. Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21. Stimme *Alto*, S. 2. – *St 354/4*.

Abb. 3. Johann Wilhelm Koch, Brief an den Rat der Stadt Ronneburg, 4. März 1731. – Stadtarchiv Ronneburg, *T 1, 18*.

Abb. 4. Kantate „In allen meinen Taten" BWV 97. Umschlagtitel des Originalstimmensatzes. – *St 64*.

Abb. 5. Carl Friedrich Barth, Brief an den Rat der Stadt Borna, 24. April 1770. – Stadtarchiv Borna, *IV/IIa, Nr. 30*, fol. 40r.

Abb. 6. Florilegium Portense, Abschrift von 1752 (Stimme *Discantus*). – Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 432*.



so alle Wochen ihr Exercitium musicum hält, haben, zu
gutsinnen, welches dann gleichfalls von denen schon ehe-
mahls musicirten Knaben zu verstehen, indem dieniger
Veränderungen, so irgend nunmehro geschehen, binnen etlicher
Jahre kaum kaum vergessen werden können, auch die Subjecta
fast alle Jahre changiren, inmassen ich andere Schüler und
Vocalisten, der Hr. Vicat. Musicus aber andere Gesellen
bekömt; letzt. aber und gewad 4) nicht ablässen ist,
wenn ich übrigens weniger Fleiß bey der Kirchen-Music
zu adhibiren, weil sie nicht mehr vor die Kirchen, wie vor
diesen, sondern zum Prunge des Gottesdienst gemacht
werden, ;: wie dann die Leithere noch gestern Abe nur tumul-
tarie und ohn hin, nicht aber so, wie sichs gebühret, ver-
richtet worden :; allermassen ja dieses so wohl, als jenes,
eine von denen Herren Inspectoribus Ihro Hochf. Gottes
gemachte Ordnung ist, und derselben eben so wohl, als der
vorigen mit allem Fleiß und pünctlichsten Gehorsam nachgele-
bet werden muß; Als habe Hochgebohrne, Hoch, und
Wohlehr. solches hiermit gehorsamst denuntiiren,
und wegen meiner ferneren Verhaltung bey hiesiger
Kirchen-Music der Hochmeinten Befehl erwarten
sollen, der ich in gebührlichsten Respect verharre
Ew. Hochgebohrne, Hoch, und Wohlehr.
Meiner insonderd Hochgeehrtesten Herren
und Patroni

Eilfen, den 22ten Sept.
1722.

gehorsamster
Johann Jeremias Bibel
p.t. Cantor.

Abb. 1.

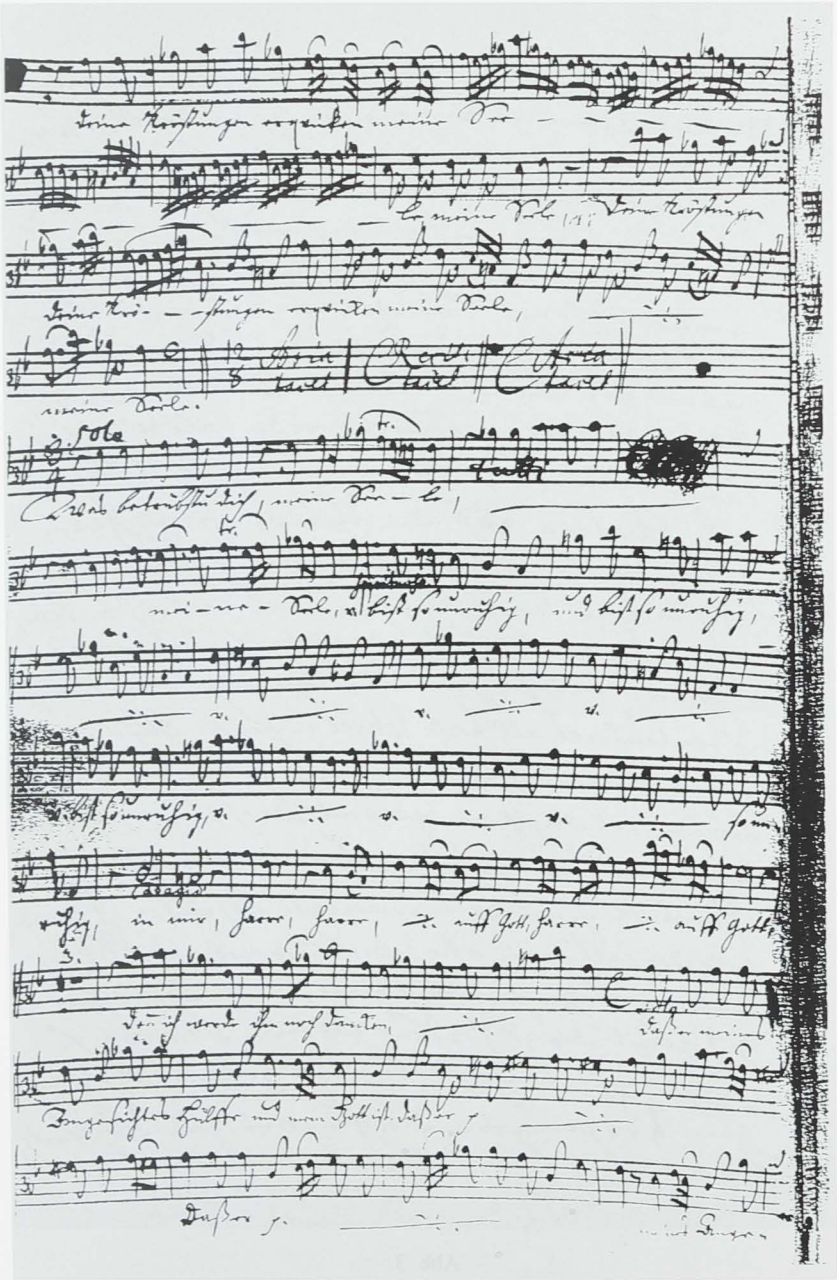


Abb. 2.

zu bitten, daß Sie mir vor andern die gedachte
Stelle hochgeneigt angedeihen lassen wollen, wo-
ferne ich mich so viel mehr zu erhalten hoffe, da ich
von Jugend auf neben meinen Studiis die Mu-
sique getrieben, gestalten ich nach Primar in meiner
Jugend durch sonderbahre Fügung Gottes von
meiner Patria, Franckenhausen, in die Capelle
und von dort nach Lübeck auf das hiesige Gym-
nasium, als Concertiste und Director Chori
Musici daselbst, geführet worden, allwo ich so
lange geblieben, bis mich zur fortsetzung meiner
Studien auf die Universität Jena
geleitet, da ich mittelst Reichung an ansehnlichen
Stipendien von vornehmen Lübeckischen Patri-
oten 5 Jahre dieselbe prosequiret, und vor 3 Jahre
absolviret, mich hier die Gnade, mich so wohl
zu conduisiren, als habilitiret zu haben, daß Sie die
besagte Cantor-Stelle gar wohl bekleiden kon-
besondern da ich der General-Bass, Composition
und das Spielen auf der Laute, wie auch die
Vocal-Musique ex fundamento begreifen. Ich wieder-
hole demnach obig gehorsamst ergebenstes Bitten
und verharre hierauf, durch Gottes Erz-
standt die zu hoffen habende Station so
zieren werde, daß es Gott zu Ehren, Ihnen
zum Vergnügen und der Jugend zum Wohlstand,

Abb. 3.

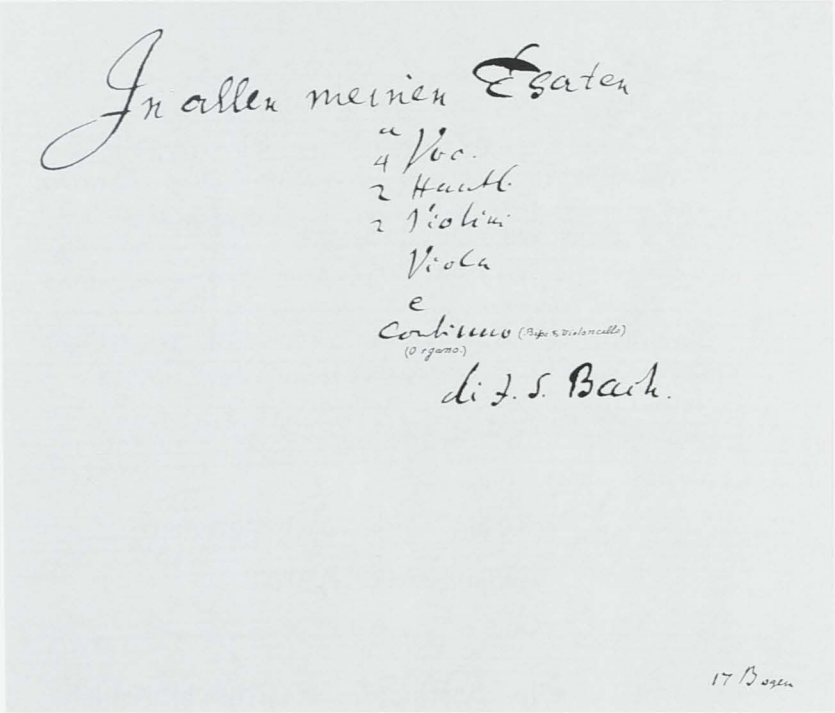

In allen meinen Concerten
a
4 Voc.
2 Hautb.
2 Violini
Viola
e
Continuo (Basso, violoncello)
(Organo)
di J. S. Bach.
17 Bogen

Abb. 4.

der Ehre unseres Jungen Herrns, und dem Wahren Nutzen des Knaben nach Vermögen ein Genüge thun können.

Demnach ergehet nochmahls an Ew. Hochedelgeb: und Hochwohlweisen mein ganz gehorsamstes Bitten, dieselben wollen meine Bitte Huldreichst in Erwägung ziehen, und solche Derselben Nachsichtsamkeit nicht unwürdig achten. Der ich ohne Unterlaß Gott vor das Wohl der Stadt Borna, vor die vortreffliche Aufführung Derselben Weisen Anschläge, und vor die Glückseligkeit Dero Familien inniglich anrufe, mich Ihnen insgesamt zu Hochgeneigten Wohlwollen ganz gehorsamst empfehle und in tiefster Ehrfurcht verharre

Hochedle, Veste, Hochachtbare und
Hochwohlweise Herren,
besonders Hochgeneigteste Gönner!
Ew: Hochedelgeb: und Hochwohlweisen

Leipzig
den 24. April:
1770.

ganz gehorsamster
Carl Friedrich Barth

Abb. 5.

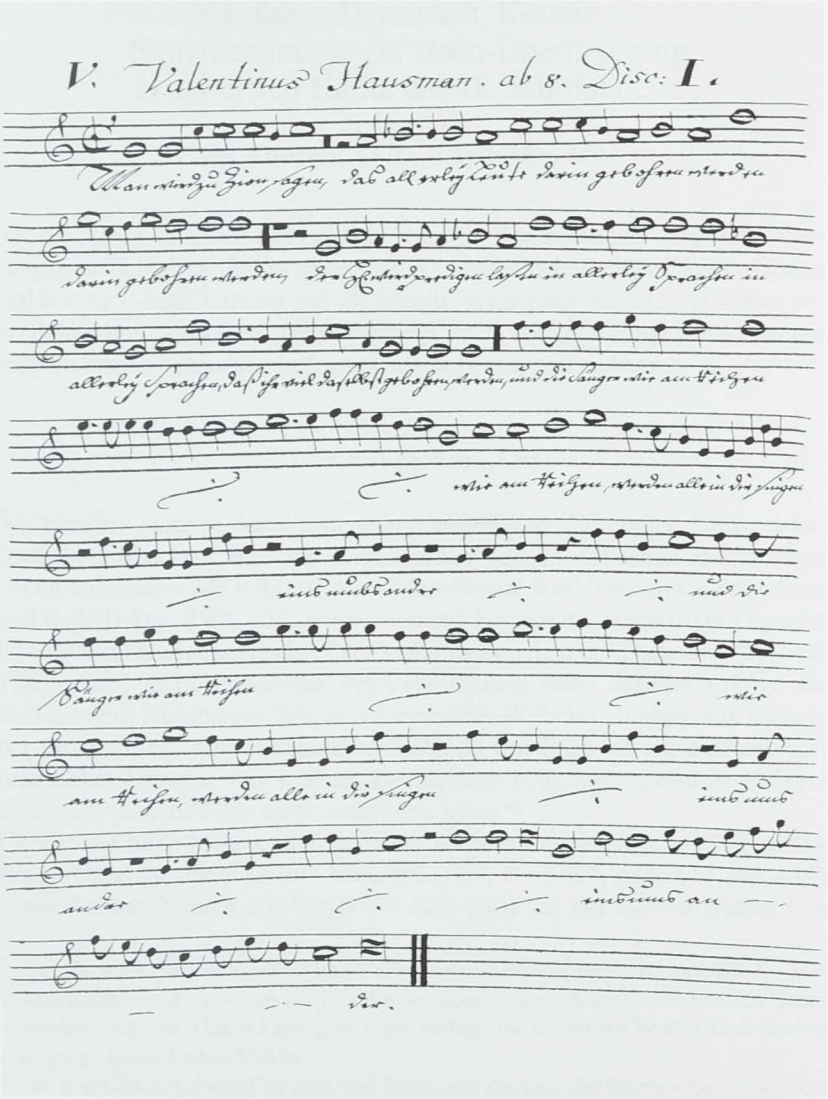

V. Valentinus Hausman. ab 8. Disc: I.
Man wird zu Zion sagen, daß all erley Leute darin gebohren werden
darin gebohren werden, der Höchste wird selbige lassen in allerley Sprachen in
allerley Sprachen, daß sie eine daselbst gebohren werden, und die Sänger wie am Tische
wie am Tische, werden alle in dis Singen
und und andere und dis
Sänger wie am Tische wie
am Tische, werden alle in dis Singen und und
andere und und an
der.

Abb. 6.

Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Von Andrew Talle (Cambridge, MA)

Bei der Arbeit an einer Dissertation über die Kompositions- und frühe Wirkungsgeschichte von Bachs erster Druckveröffentlichung, der Clavier-Übung I (BWV 825–830),[1] gelang mir die Identifizierung der nachstehend näher behandelten drei Schreiber, deren Tätigkeit auch über den Fragenkreis um die Partiten hinaus besondere Aufmerksamkeit beanspruchen kann.

I. Der Schreiber „LS"[2]

Als Urheber einer in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart befindlichen Abschrift mit drei Orgelwerken Johann Sebastian Bachs, dem C-Dur-Präludium BWV 531/1, der a-Moll-Sonate BWV 967 sowie Präludium und Fuge D-Dur BWV 532, wird schon seit langem der Nürnberger Organist Lorenz Sichart angenommen.[3] Die Quelle weist neben der Datierung (20. Mai 1740) und dem Besitzvermerk *Possess*$^{\underline{or}}$ *LS* eine Notiz auf, der zufolge die Vorlage dem Nürnberger Sebaldus-Organisten Wilhelm Hieronymus Pachelbel (1686–1764) zu verdanken sei.[4] Der D-Dur-Fuge ist ein aufführungspraktischer Hinweis von seltener Deutlichkeit beigefügt: „*Nota* Bey dieser Fuge muß man die Füße recht strampfeln laßen."
Unbeachtet blieb bislang, daß derselbe Schreiber auch für acht Choräle aus Bachs Orgel-Büchlein (BWV 600, 603, 604, 606, 607, 610, 614 und 616) sowie für die Partiten III–VI (BWV 827–830) aus der Clavier-Übung I in

---

[1] *J. S. Bach's Keyboard Partitas and Their Early Audience*, Harvard Univ. 2003. – Für Anregungen und Hinweise zu früheren Versionen dieses Aufsatzes danke ich Hans-Joachim Schulze, Ulrich Leisinger, Peter Wollny und Christoph Wolff (Bach-Archiv Leipzig) sowie Joshua Rifkin.

[2] Für den hohen Aufwand an Zeit und Kraft, mit dem sie die Erarbeitung dieses Kapitels unterstützten, danke ich Uwe Wolf und Christine Blanken (Joh.-Seb.-Bach-Institut Göttingen) sowie Yoshitake Kobayashi (Seijo Universität Tokyo).

[3] D-Sl, *Mus. II. fol. 288*. Vgl. NBA IV/5-6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1979), S. 152. Kilians Annahme einer Beteiligung mehrerer Schreiber ist aus meiner Sicht unbegründet.

[4] Wortlaut der Notiz: *Descripsi â Domino* | *W. H. Pachelbel Orga-* | *nista SS. Sebald. a Norimb*:. W. H. Pachelbel wirkte von 1706 bis zu seinem Tode (1764) als Organist an verschiedenen Nürnberger Kirchen.

Anspruch genommen werden kann. Die zugehörigen Abschriften aus der Sammlung Leonhard Scholz befinden sich derzeit teils in Nürnberger Privatbesitz, teils in der Bibliothek des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen:[5]

BWV	Werk	Bibliothek/Signatur	NBA Krit. Berichte Quellensigel
531/1, 532, 967	freie Orgelwerke	Stuttgart, Württemberg. Landesbibliothek *Mus. II. fol. 288*	IV/5-6: B 156
600...616	Orgel-Büchlein	Göttingen, J.-S.-Bach-Institut: *Scholz 4.1.1*	IV/1: Q 6
827	Partita III in a	Nürnberg, Privatsammlung	V/1: H 44
828	Partita IV in D	Nürnberg, Privatsammlung	V/1: H 45
829	Partita V in G	Göttingen, J.-S.-Bach-Institut: *Scholz 5.1.2*	V/1: H 40
830	Partita VI in e	Göttingen, J.-S.-Bach-Institut: *Scholz 5.1.2*	V/1: H 40

Die Überlieferung dieser Manuskripte über Leonhard Scholz (1720–1798), auch wenn sie nicht von dessen Hand stammen, sollte jegliche Zweifel über die Identität des Schreibers „LS" mit Lorenz Sichart zerstreuen, denn Scholz wurde 1769 Sicharts Substitut an St. Egidien in Nürnberg und 1771 sein Nachfolger.

Getauft wurde Lorenz Sichart (Sighard, Sichert) am 12. Dezember 1694 in Nürnberg als Sohn des Bäckers Johann Leonhard Sichart und seiner Frau Maria Barbara geb. Stark, die am 21. November 1693 in der Nürnberger Sebaldus-Kirche getraut worden waren.[6] Am 28. Mai 1726 heiratete Lorenz Sichart Kunigunde Pfeifer, die Tochter des Nürnberger „Wildrufmachers" und „Horndrehers" Georg Pfeifer. Drei Kinder gingen aus dieser Ehe hervor, getauft auf die Namen Rebecca Maria (11. Mai 1727), Conrad (1. Mai 1729) und Maria Catharina (29. Dezember 1731).[7] Die Taufeinträge bezeichnen den

[5] Das Joh.-Seb.-Bach-Institut Göttingen erwarb die Sammlung Scholz 1968/69 aus Privatbesitz durch Vermittlung des Antiquariats Hans Schneider. Später forderte der Privatbesitzer einige Handschriften zurück, doch sind diese mittlerweile durch das Göttinger Institut verfilmt und auch hinsichtlich ihrer Wasserzeichen katalogisiert worden.

[6] Soweit nicht anders angegeben, basieren die biographischen Daten auf einem Brief des Landeskirchlichen Archivs Nürnberg (Pfarrer Georg Kuhr) vom 16. April 1968 an Hermann Busch, den das Archiv zur Verfügung stellte.

[7] Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Pfarramt Nürnberg-St. Sebald, Kirchenbücher 1727 (S. 83), 1729 (S. 157) sowie Pfarramt Nürnberg-St. Lorenz 1731 (S. 1295). Das Patenamt bei Sicharts Kindern übernahm nur je eine Person, bei Rebecca Maria

Vater stets als „Musicus und Organist auf den Chor bey Unser Frauen" und belegen damit für die Zeit von 1727 bis 1731 eine Anstellung an der Nürnberger Marienkirche (Frauenkirche), jedoch lediglich als Choralorganist. Das in der obengenannten Abschrift vorgeschriebene „Füßestrampfeln" wird daher eher auf den in den Rechnungsbüchern der Marienkirche zwischen 1729 und 1743 nachweisbaren Organisten Wolf Gottlieb Meiner zugekommen sein.
Johann Gottfried Walther erwähnt Sichart in seinem Musicalischen Lexicon, kannte ihn aber wohl lediglich anhand der *SONATA per L'ORGANO Composta da Lorenzo Sichart, Organista del Choro dei Musici nella Chiesa di Sta. Maria a NORIMBERGA*, die einige Zeit vor März 1731 erschienen sein muß.[8] Durch Rechnungseinträge von 1743, 1754, 1763 und 1771 ist Sicharts spätere Tätigkeit als Organist an der Nürnberger Egidienkirche bezeugt. Drucke von Bieling in Nürnberg belegen Sicharts Komposition und Aufführung einer Anzahl „Kirchweih-Kantaten von Ægedien".[9] Sichart überlebte seine Frau (gest. Januar 1769) um zwei Jahre; im Begräbniseintrag vom 6. Mai 1771 heißt es: „Lorenz Sichart, Organist bey St. Egidien in der Catharinen Gaß wegen Armut zahlt." Die bereits erwähnten Notenhandschriften werden zu dieser Zeit von seinem Substituten und Nachfolger Leonhard Scholz erworben worden sein.
Die Tatsache, daß nur eine einzige Abschrift Sicharts datiert ist, macht eine Chronologie seiner Handschrift praktisch unmöglich. Als weiteres Hindernis erscheint die ungewöhnliche Instabilität seiner Schrift. Beispielsweise wechseln die Formen von Schlüsselvorzeichnung oder einzeln halsierten Achtelnoten sogar auf ein und derselben Seite. Auch die Ermittlung von Wasserzeichen führt nicht weiter: das für die Abschrift der Partiten benutzte Papier stammt aus Regensburg und ist gelegentlich für 1756 belegt, dürfte aber über einen längeren Zeitraum in Gebrauch gewesen sein.[10]

„Jungfrau Rebecca Maria, Valentin Mair, Handelsmanns Eheliche Tochter", bei Conrad „Conrat Lotthes Handelsmann", bei Maria Catharina „Georg Ludwig Rösel merc[atoris] filia virgo".

8 Exemplar: D-Swl, *Mus 5088*. Bei Walther nur ein verkürztes Titelzitat. Walther sandte das Manuskript seines Lexikons im März 1731 an den Verleger Wolfgang Deer (vgl. *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 132).

9 Vgl. W. Dupont, *Werkausgaben Nürnberger Komponisten in Vergangenheit und Gegenwart*, Nürnberg 1971, S. 283. Verzeichnet sind Kantaten für 1745, 1746, 1758–1763 (jährlich) sowie 1769.

10 Das Deutsche Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei Leipzig. Papierhistorische Sammlungen, klassifiziert das Wasserzeichen unter *II 152/0/1* und beschreibt es als a) Eichenbaum mit 5 Eicheln auf Zierwurzel b) Gekreuzte Schlüssel, darunter GL. Ich danke Frau Andrea Lothe für Auskünfte zur Geschichte dieses Zeichens.

Ebenfalls mit Sichart in Verbindung bringen läßt sich vielleicht eine in Stuttgart aufbewahrte Abschrift der Partita I BWV 825.[11] Geht man davon aus, daß es sich bei dieser Handschrift und der bereits erwähnten Kopie der Orgelwerke BWV 531, 967 und 532 um die einzigen in Stuttgart erhaltenen Handschriften des 18. Jahrhunderts mit Werken Bachs für Tasteninstrumente handelt, so liegt die Annahme nahe, daß sie auch zusammen erworben worden sind.[12] Und in der Tat stammt die Abschrift der Partita I nachweislich aus Leonhard Scholz' Sammlung, denn der über Satz 1 ergänzte Name *Johan[n] Sebastian Bach* zeigt seine Handschrift. Eine Eintragung des 19. Jahrhunderts auf der Titelseite bezieht sich auf die Ausgabe der Partiten bei Hoffmeister & Kühnel (Wien, um 1806), eine Notiz, wie sie auch die Abschriften der Partiten III, IV und VI aufweisen.[13] Zwar ähneln die Schriftmerkmale der Kopie denen in den bereits besprochenen Manuskripten, doch erscheint die Handschrift hier als (gemessen an Sicharts übrigen Abschriften) ungewöhnlich sorgfältig, sauber und einheitlich, vielleicht veranlaßt durch eine besonders zuverlässige Vorlage. Während seine Abschriften der Partiten III bis VI (BWV 827–830) einer handschriftlichen Vorlage folgen, die auf die (etwa 1732 in Angriff genommene) zweite oder dritte Teilauflage von Bachs Opus I zurückgeht,[14] wurde Partita I – abzulesen an der Nachahmung einiger graphischer Details des gedruckten Originals – direkt nach dem Erstdruck von 1726 kopiert.[15]

---

[11] *Mus. II. fol. 289.* NBA V/1 Krit. Bericht (R. D. Jones, 1978), S. 46 (Quelle H 63).

[12] Leider sind die einschlägigen Unterlagen der Bibliothek unvollständig. Die Signaturen beider Quellen lassen auf eine Katalogisierung zwischen 1958 und 1963 schließen (freundliche Auskunft von Dr. Felix Heinzer, Württembergische Landesbibliothek, Hss.-Abteilung).

[13] Der Eintragung *Nach der Kühnelschen Ausgabe* folgen Katalognummern: 19, 21, 22 und 23 (zu Partita I, IV, III sowie V und VI). Preisangaben lassen auf die Vorbereitung einer Auktion schließen. Sicharts Abschriften der Partiten IV bzw. V und VI wurden auf 20 Groschen bzw. 1 Taler (24 Groschen) taxiert.

[14] Daß Sichart zumindest die sechste Partita eher nach einer Hs. als nach einem Druck kopierte, ergibt sich nicht nur aus der großen Zahl von Abweichungen gegenüber dem Druck, sondern auch aus über den Akkoladen in regelmäßigen Abständen angebrachten Kreuzen. Diese deuten offenbar auf Zeilenenden in der Vorlage, die nicht denen der Druckausgabe entsprechen. Bei den Partiten III–V läßt die Übereinstimmung des Wasserzeichens und auch der Schriftzüge darauf schließen, daß die Abschriften offenbar gleichzeitig und nach der gleichen Vorlage angefertigt worden sind.

[15] Die Abschrift gibt mit großer Sorgfalt gewisse Details der Druckvorlage wieder, beispielsweise die Fermaten über und unter den Akkoladen bei den Schlußakkorden von Corrente, Sarabande, Menuet 2 und Giga sowie bei den Menuet-Sätzen die charakteristischen Wiederholungszeichen mit zwei bzw. vier Punkten. Obgleich viele Mordent-Zeichen Bachs hier als *tr* erscheinen (so in der Corrente, T. 13, 14, 15, 22, 33, 50, 51 und 52, sowie der Sarabande, T. 2 und 21), zeigen Korrekturen

Darüber hinaus gibt es Grund zu der Annahme, daß Scholz weitere Handschriften aus dem Besitz seines Vorgängers Sichart erworben hat, wenngleich diese von anderen Schreibern angefertigt worden sind:

BWV	Werk	Bibliothek/Signatur	NBA Krit. Berichte Quellensigel
531	Präl. u. Fuge in C	Göttingen, J.-S.-Bach-Institut: *Scholz 4.5.2*	IV/5-6: B 170
896/2	Fuge in A	Nürnberg, Privatsammlung	V/9.2: C
971,831/1-6	Clavier-Übung II	Nürnberg, Privatsammlung	–

Jede dieser Quellen weist unterschiedliche Schriftzüge auf, doch ist in allen Fällen die Ähnlichkeit mit Sicharts Schrift unübersehbar, so daß an dessen Schüler zu denken wäre. Bestärkt wird diese Vermutung durch die Tatsache, daß die hier betrachtete Abschrift von BWV 531 Ähnlichkeiten mit Sicharts eigener Kopie dieses Werkes erkennen läßt (wiewohl ein gegenseitiges Vorlagenverhältnis ausgeschlossen ist),[16] sowie durch das in der Abschrift der Clavier-Übung II zu beobachtende Wasserzeichen, das dem gleichen ungewöhnlichen Typ angehört, wie dasjenige in Sicharts Abschriften der Partiten III–VI.

Die deutlich gewachsene Anzahl von Abschriften, die nunmehr Lorenz Sichart unzweifelhaft zugeordnet werden können, erhellt die Frühgeschichte der Sammlung Scholz und bereichert unsere Kenntnisse über die frühe Rezeptionsgeschichte von Bachs Werken für Tasteninstrumente in Nürnberg. Mit Sicharts Quelle(n) und seinem Umgang mit dieser Musik wird sich die Forschung künftig weiter zu beschäftigen haben.

II. „Anonymus Darmstadt"[17]

In der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt finden sich fünf Handschriften mit Clavierwerken Johann Sebastian Bachs, deren anonymer Schreiber in der einschlägigen Literatur abwechselnd als „Darmstädter

(z.B. Sarabande, T. 2, wo einem Mordent ein *tr* hinzugefügt worden ist), daß die Vorlage Mordent-Zeichen enthielt. Das Fehlen des Mordents in T. 59 der Corrente und der Augmentationspunkte in der Baßstimme der Sarabande (T. 12 und 58) läßt darauf schließen, daß als Vorlage des Schreibers eher der Einzeldruck von 1726 als die Ausgabe von 1731 anzunehmen ist.

[16] NBA IV/5-6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 286–288.

[17] Für ihre Unterstützung meiner Arbeit möchte ich Dr. Oswald Bill, Frau Dr. Silvia

Berufskopist", „unbekannter Darmstädter Kopist" beziehungsweise „Grünewald? Graupner?" erscheint. Zuweisungen dieser Art stützen sich auf Notizen Friedrich Noacks (1890–1958) auf den originalen Titelseiten. Es handelt sich um folgende Quellen:

BWV	Werk	Signatur	NBA Krit.Berichte Quellensigel
827	Partita III a-Moll	*Ms. 68*	V/1: H 37
903a	Chromatische Fantasie und Fuge	*Ms. 69*	V/9.2: A 1
913	Toccata d-Moll	*Ms. 65*	V/9.1: E
914	Toccata e-Moll	*Ms. 64*	V/9.1: H 3
974	Konzertbearbeitung nach Alessandro Marcello	*Ms. 66*	V/11: C

Mit Ausnahme der Marcello-Bearbeitung zeichnen sich alle Manuskripte durch bemerkenswert stabile Schriftzüge aus und verwenden die gleiche Papiersorte mit dem Wasserzeichen „Steigender Löwe, Buchstaben TB", wie sie der Darmstädter Kapellmeister Christoph Graupner (1683–1760) 1730 bis 1735 für seine Kantaten benutzte.[18] Im Unterschied hierzu erscheint bei der Marcello-Kopie das für die Jahre 1731/32 typische Wasserzeichen „Narrenkopf". Das letztgenannte Werk ist mit größerer Sorgfalt geschrieben, weist formvollendete Akkoladenklammern auf, kleinere Notenköpfe und ornamental gestaltete Buchstaben. Möglicherweise handelt es sich um die früheste der fünf Niederschriften.

Die von unserem Schreiber genutzten Vorlagen erweisen sich als Mischung von Üblichem und Unüblichem. Die Partita III wurde nach der 1731 erstmals gedruckten Ausgabe der Clavier-Übung I abgeschrieben,[19] möglicherweise ohne Zwischenquelle, wie sich an Einzelheiten der Notation[20] sowie Transpositionsirrtümern (bedingt durch den Wechsel zwischen Sopran- und Violinschlüssel)[21] ablesen läßt. Ein handschriftliches Verzeichnis aus dem späten

---

Uhlemann und Frau Christiane Pilz (alle Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt) danken.

[18] Dr. Oswald Bill und Frau Christiane Pilz haben einen Katalog der Wasserzeichen in datierten Graupner-Kantaten vorbereitet. Papier mit dem „Löwe"-Wasserzeichen wurde nach ca. 1735 nicht mehr verwendet.

[19] Details in der Fantasia (T. 62–63 und 70), der Allemande (T. 8, 9, 10) und der Corrente (T. 17, 54, 55) finden sich nur in der Ausgabe von 1731, nicht in dem Einzeldruck von 1727.

[20] Ein Systemende im Druck (Sarabande, T. 16) verwirrte offensichtlich den Schreiber, so daß er einige irrtümlich gesetzte Taktstriche wieder entfernen mußte.

[21] Unser Schreiber kopierte augenscheinlich nach einer Vorlage im Violinschlüssel;

18. oder frühen 19. Jahrhundert über Klaviermusik im Bestand der Darmstädter Hofbibliothek bestätigt, daß zeitweilig ein gebundenes Exemplar von Bachs Partiten vorhanden war;[22] es könnte als Vorlage gedient haben. Bei der Abschrift der d-Moll-Toccata (BWV 913) handelt es sich um die einzige Quelle des 18. Jahrhunderts, die das Werk in moderner Notation – wenngleich lediglich in der geläufigen Fassung – überliefert.[23] Die Kopie der e-Moll-Toccata (BWV 914) weist eine gewisse Ähnlichkeit mit denjenigen von Johann Benjamin Tzschirich (1736),[24] einem um 1750 in Leipzig tätigen anonymen Schreiber[25] sowie von Leonhard Scholz[26] auf, doch scheint eine direkte Verwandtschaft nicht vorzuliegen.[27] Mehr Interesse beanspruchen können die Abschriften der Chromatischen Fantasie und Fuge (BWV 903a) sowie der Marcello-Bearbeitung (BWV 974), da beide seltene Frühfassungen überliefern.[28]

Zusätzlich zu den bereits beschriebenen Handschriften verfügt die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek über eine nennenswerte Zahl weiterer Handschriften unseres Schreibers mit Clavierwerken anderer Komponisten, darunter den folgenden:

Signatur	Komponist	Werke
Ms. 406/2	Christoph Graupner	Aria (GWV 136)
Ms. 406/3	Christoph Graupner	Partita (GWV 141)
Ms. 468	Johann Heinrich Buttstedt und Anon.	2 Suiten aus Buttstedts *Musikalischer Clavier-Kunst- und Vorraths-Kammer* (Leipzig 1713) sowie anonyme Suiten und Tanzsätze
Ms. 477	Verschiedene	Tanzsätze
Ms. 478	*Schattemann* und Anon.	2 Suiten
Ms. 479	Anon.	Gigue
Ms. 483	Christoph Graupner	Preludio (GWV 826)
Ms. 487–491	Gottfried Grünewald	5 Partiten

bei der Transposition in den Sopranschlüssel unterliefen ihm Fehler in der Corrente (T. 7) und im Scherzo (T. 6).

22 Titel des Katalogs (ohne Signatur): *Musikalien-Verzeichnis, Bd. II: Klaviermusik, Lieder und Arien, Musik für Blasinstrumente*. Unter Nr. 131 verzeichnet *1 Buch mit Clavier Musik enthält 6. Partien* (+ Incipit des Præludiums BWV 825/1).

23 NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 76 und 79.

24 Zeitweilig in SBB aufbewahrt (*Mus. ms. 30500*), jetzt in D-Bim, *Mus. ms. 29*.

25 B-Br, *Fétis 7327 C Mus. 8* (NBA V/9.1 Krit. Bericht, Quelle H 2).

26 D-Gb, ohne Signatur (NBA V/9.1 Krit. Bericht, Quelle H 5).

27 NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 89–91

28 NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), S. 119f. (Quelle A 2) und V/11 Krit. Bericht (K. Heller, 1997), S. 61–64 (Quelle C).

Signatur	Komponist	Werke
Ms. 493	Anon.	1 Suite
Ms. 1036/1	Georg Philipp Telemann	1 Suite (TWV 32:2)
Ms. 1036/2	Christian Petzold	1 Suite (TWV Anh. 32:3)

Inhalt und Anlage dieser Handschriften weisen eher auf privaten als auf berufsbedingten Gebrauch. Ms. 479 enthält Abschriften verschiedener Tanzsätze, überwiegend kopiert von Christoph Graupner, jedoch auch eine Gigue von der Hand unseres Schreibers sowie ein in klobigen Schriftzügen eingetragenes Menuettpaar,[29] das ihm wohl ebenfalls zuzuweisen ist. Ms. 477 ist eine Art Clavierbüchlein mit Menuetten, Polonaisen und anderen Charakterstücken, in drei Fällen mit Zuweisungen an Telemann, im übrigen ohne Angabe eines Autors. Es wurde weitestgehend von unserem Schreiber angelegt und kann aufgrund des „Löwe"-Wasserzeichens Anfang der 1730er Jahre angesetzt werden.[30] Ein Menuet auf Fol. 14r dokumentiert gemeinschaftliche Bemühungen unseres Schreibers sowie eines erheblich jüngeren Zeitgenossen. Unser Schreiber trug Satztitel, Schlüssel, Tonart- und Taktvorzeichnung ein und überließ dem Jüngeren – wohl zu Übungszwecken – die Niederschrift des Notentextes.

Rätselhaft blieb bislang die Identität unseres Schreibers. Man war versucht, alle genannten Handschriften dem am 1. Januar 1723 als Altist und Geiger in Darmstadt angestellten Johann Samuel Endler (1690–1762) zuzuweisen, insbesondere im Blick auf die große Ähnlichkeit mit Endlers Handschrift sowie auf dessen bekannte Verbindungen nach Leipzig und in den unmittelbaren Umkreis Bachs (Endler studierte bis 1716 in Leipzig und leitete 1721/22 das ehedem von Johann Friedrich Fasch gegründete Collegium musicum).[31] Feine Unterschiede zwischen den Schriftzügen unseres Kopisten sowie der vor und nach 1730/35 für Endler bezeugten Schrift[32] widersprachen jedoch der Zuwei-

[29] Gemeint sind die beiden Minuets auf Bl. 1v.

[30] Bleistifteintragungen eines späteren Besitzers verweisen auf Telemann, Händel und Couperin.

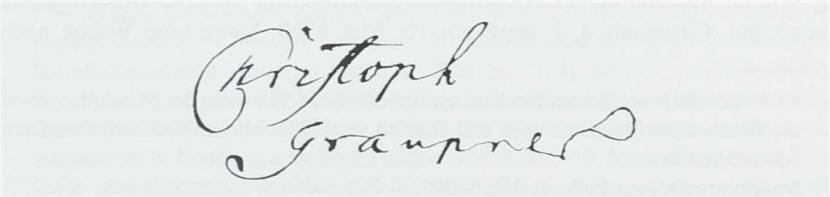
[31] E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 210. Bachs einzig nachweisbarer Aufenthalt in Leipzig vor 1723 betraf die Prüfung der Scheibe-Orgel in der Paulinerkirche Mitte Dezember 1717 (Dok I, Nr. 87 und 109). Den einzig nachweisbaren Besuch eines Leipziger Musikers in Köthen während Bachs Wirken als Hofkapellmeister stattete Johann Gottfried Vogler im Dezember 1718 ab (Dok II, Nr. 93). Der Musikalienaustausch zwischen Bach in Köthen und Leipziger Musikern war wahrscheinlich bedeutender, als sich jetzt noch dokumentieren läßt.

[32] Vgl. beispielsweise die Quellen D-DS *Mus.ms. 260/1* und *260/2* (beide 1729 datiert), *Mus.ms. 261/5* (1755) und *Mus.ms. 1193* (1759). Die gerundeten Baßschlüssel un-

sung. Als Erklärung bot sich die Annahme an, es handele sich um einen jüngeren, noch leicht beeinflußbaren Schüler Endlers. Daß beide sich zumindest kannten, belegt ein handschriftlicher Stimmensatz zu Telemanns C-Dur-Sonate für Blockflöte, Viola da gamba und Basso continuo C-Dur (TWV 42: C 2): hier steuerte unser Schreiber Satz 1 und 2 bei, Endler ergänzte Satz 3 und 4.[33]

Daß unser Schreiber auch mit dem Hofkapellmeister Christoph Graupner in enger Verbindung stand, belegen zwei – am 17. Januar 1755 vorgelegte – Briefe im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt über Besetzungsangelegenheiten der Hofkapelle.[34] Daß beide von der Hand des Hofkapellmeisters zwar signiert, nicht aber geschrieben worden sind, ergibt sich aus dessen Unterschriften, die mit unsicheren, fast kindlich wirkenden Zügen schräg über die betreffenden Seiten laufen. Der zu jener Zeit seines Sehvermögens bereits vollständig beraubte Kapellmeister hatte die Briefe in seiner charakteristischen umständlichen Syntax einem Helfer diktieren müssen. Ein Vergleich der lateinischen Schriftzeichen in diesen Briefen mit den Satzüberschriften in den Notenmanuskripten zeigt, daß es sich bei Graupners Helfer um unseren gesuchten Schreiber handelt.[35] Angesichts der fortgeschrittenen Hinfälligkeit des Hofkapellmeisters kommt wohl nur ein Freund oder – noch wahrscheinlicher – ein Verwandter in Frage.

Eine der oben kurz charakterisierten Handschriften (Ms. 477) trägt auf dem Umschlag den Namenszug *Christoph | Graupner*. Dessen Erscheinungsbild – das unangestrengte Ineinanderfließen der Buchstaben und der Schlußschnörkel nach dem letzten r – weist weniger auf einen nachträglich angebrachten Besitzvermerk als auf eine Unterschrift.



---

seres Schreibers weisen unten einen deutlich vorspringenden und sehr stabilen Haken auf, wie er in Endlers signierten Hss. nur ausnahmsweise vorkommt. Endlers Textschrift unterscheidet sich ebenfalls deutlich von derjenigen unseres Schreibers.

[33] D-DS *Mus.ms. 1042/35*.

[34] Beide Briefe abgebildet in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760*, hrsg. von O. Bill, Mainz etc. 1987 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 28.), S. 167 und 171. Ein auf S. 172 erwähntes, am 3. September 1755 vorgelegtes drittes Schreiben (möglicherweise von derselben Hand) konnte ich nicht überprüfen.

[35] Leider liegen keine umfangreicheren Schriftstücke aus den 1730er Jahren vor, doch

Obwohl hier der Name des Darmstädter Hofkapellmeisters erscheint, läßt sich doch keinerlei Ähnlichkeit mit dessen anderweitig überlieferten Unterschriften feststellen. Als nächstliegende Erklärung bietet sich die Vermutung an, daß es sich um den Namenszug von dessen ältestem Sohn Christoph Graupner d. J. (1715–1760) handelt. Zu fragen ist daher, ob dieser auch der Schreiber der Quelle Ms. 477 und damit der obenerwähnten Bach-Abschriften sein könnte.

Was über den Lebensweg dieses Graupner-Sohnes zu ermitteln ist, scheint die Richtigkeit der Zuweisung zu stützen. Geboren wurde er am 19. Mai 1715 und einen Tag später getauft. Pate war sein Großvater, ebenfalls namens Christoph Graupner, der sich jedoch durch den mit der Familie befreundeten Gottfried Grünewald vertreten ließ.[36] Musikunterricht erhielt der Junior wohl von Johann Samuel Endler (wie die bereits beschriebene Assimilation der Handschrift annehmen läßt), also irgendwann nach dessen für 1723 belegtem Eintreffen in Darmstadt.[37] 1727 bis 1732 besuchte Christoph Graupner d. J. das Darmstädter Pädagogium, dessen Schülerlisten ihn 1727 unter *Post examen auctomnale 1727 accesserunt novitii ... ad 2.* und 1732 unter *In examine vernali 1732 exempti* aufführen.[38] Am 17. April 1736 schrieben sich Christoph Graupner d. J. und sein jüngerer Bruder Johann Christoph (1719–1771) als Jurastudenten an der Universität Straßburg ein.[39] Nach seiner Rückkehr nach Darmstadt wurde Christoph d. J. „Fürstl. Kanzlei-Akzessist" und übernahm damit eine Stelle, die ihm sein Vater bereits 1723 hatte reservieren lassen.[40] Christoph d. J. blieb unverheiratet und wohnte wohl auch als Erwachsener bei seinem Vater und der übrigen Familie in der Luisenstraße. Daß er in den 1750er Jahren seinem Vater bei dessen Schriftverkehr mit dem Hof zur Hand ging, erscheint nur natürlich, zumal die Mutter Sophie Elisabeth bereits 1742 gestorben war und der 1754 erblindete Kapellmeister vielerlei Unterstützung benötigte. Christoph d. J. starb am 16. Mai 1760, kaum eine Woche nach

---

auch die relativ schlichten Buchstabenformen in den Satztiteln der Musikhss. sowie die lateinischen Buchstaben in den Briefen von 1755 weisen eine unverkennbare Ähnlichkeit auf.

36 Noack, a.a.O. (wie Fußnote 31), S. 302.

37 Anscheinend waren Endlers Verpflichtungen am Hofe in den 1720er Jahren relativ bescheiden. Dies erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß er über genügend Zeit für die Ausbildung des Graupner-Sohnes verfügte. Vgl. Noack, S. 209.

38 Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, *Personengeschichtliche und heraldische Quellen, Ludwig-Georgs-Gymnasium Matrikel (C 1 D Sig: 9)*, S. 110 und 116. Es handelt sich um eine etwa 1930 von Ernst Eduard Becker angefertigte maschinenschriftliche Kopie nach dem hs. Original.

39 G. Knod, *Die alten Matrikeln der Universität Strassburg 1621 bis 1793*, Straßburg 1897–1902, Bd. 2, S. 373. Der jüngere Bruder Johann Christoph wechselte am 9. Mai 1737 an die Universität Jena.

40 Noack, a.a.O. (wie Fußnote 31), S. 210.

seinem Vater. In einem im „Hamburger Relations-Courier" vom 29. Mai abgedruckten Nachruf auf den Hofkapellmeister würdigt der Darmstädter Korrespondent nicht nur dessen Verdienste, sondern erwähnt auch kurz das Hinscheiden des Sohnes:

„Sein ältester Sohn folgte ihm den 16ten darauf in die Ewigkeit nach, in dem man, ausser vielen andern Geschicklichkeiten, auch einen unvergleichlichen und reitzenden Meister auf dem Clavier zu früh bedauert."[41]

Die Zuweisung der Bach-Abschriften an Christoph Graupner d. J. wird durch bestimmte Begleitumstände weiter erhärtet. Wie bereits festgestellt, ist es nicht vorstellbar, daß Handschriften wie Ms. 477 und 479 für eine „offizielle" Nutzung am Hofe bestimmt gewesen sein könnten.[42] Eine weitere, von einem Zeitgenossen unseres Schreibers angelegte Handschrift aus der Darmstädter Hofbibliothek, (*Ms. 476/1–4*) mit einer „Clavierbüchlein"-Auswahl von Spielstücken, enthält ein *Menuet de Ms. Weizmann a Strasburg*, das auf eine Verbindung zur Familie Graupner und speziell zu den beiden ältesten Söhnen deutet.[43] Höchstwahrscheinlich sind die vorstehend diskutierten, von unserem Schreiber gefertigten und heute in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek aufbewahrten Materialien – einschließlich der Bach-Abschriften – größtenteils im Graupnerschen Hause entstanden und in den Besitz des Landgrafen erst als Folge eines Rechtsstreits nach dem Tode des Kapellmeisters Graupner gelangt.[44] Der Kapellmeister hatte gebeten, daß nach seinem Tode

---

[41] *Hamburger Relations-Courier*, Nr. 86, vom 29. Mai 1760 (zit. nach J. Neubacher, *Eine bislang unbeachtete Quelle zum Todesdatum des Hessen-Darmstädtischen Hofkapellmeisters Christoph Graupner*, in: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte 72, 2001, hier S. 4). Bei dem von E. Pasque in *Die Muse*, [Jg. II], Nr. 85, 24.10.1854, mitgeteilten Sterbedatum Christoph Graupners d. J. (19. Mai 1760) dürfte es sich um den Tag des Begräbnisses handeln, die Angabe bei E. Noack, a. a. O. (vgl. Fußnote 31), S. 302 (19. März 1760) ist falsch.

[42] Zwar wäre theoretisch denkbar, daß die Sammelbände für den Unterricht jüngerer Familienmitglieder des Landgrafen gedacht waren, doch lassen sie keinerlei Beziehung zu der großen Zahl der tatsächlich hierfür bestimmten Hss. in der Sammlung Pretlack (SBB) erkennen. Die dort vorliegenden, eigens für die Töchter aus Landgraf Ernst Ludwigs zweiter Ehe – Luise Charlotte Gräfin von Epstein (1727–1753) und Friederike Sophie Gräfin zu Epstein (1730–1770) – angelegten Clavier-Hss. weisen alle das gleiche Format auf und sind sorgfältig nach Tonarten geordnet. Vgl. J. Jaenecke, *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack 1716–1781*, Wiesbaden 1973, S. 274 ff.

[43] Vgl. Christoph Graupner. Hofkapellmeister (wie Fußnote 34), S. 306 f. (L. Hoffmann-Erbrecht).

[44] Zum Konflikt zwischen Graupners Erben und dem Landgrafen vgl. W. Nagel, *Das*

alle seine Handschriften verbrannt werden sollten, aber weder seine Erben noch auch der Hof scheinen dies in Erwägung gezogen zu haben. Nach Graupners Begräbnis behauptete Landgraf Ludwig VIII., daß er selbst und sein Vater, Landgraf Ernst Ludwig (1667–1739), dem Kapellmeister 54 Jahre lang Gehaltszahlungen hätten zukommen lassen und insofern dessen Kompositionen rechtlich dem Hof zustünden. Graupners Nachkommen hielten dem entgegen, daß das international angesehene Œuvre ihres Vaters über die Anforderungen von Amt und Auftrag weit hinausgegangen sei und die Handschriften daher von Rechts wegen ihnen gehörten. Als Ludwig klar wurde, daß die Eigentumsfragen umstritten bleiben würden, ordnete er am 28. Mai 1760 an, die Musikalien des Hofes unter festen Verschluß zu nehmen, damit „nichts nicht jemahls" davon entwendet werden könne. Am 12. Februar 1761 entschied das Ratskollegium in Darmstadt zugunsten des Landgrafen, und am 28. März forderte dieser, das Oberhofmarschallamt solle von den Erben die Herausgabe der noch verbliebenen Handschriften des Kapellmeisters erbitten. Durch diesen Erlaß wird offengelegt, daß zur fraglichen Zeit noch immer ein nennenswerter Teil von Graupners Sammlung sich im Besitz der Familie befand. Etwa im Sommer 1761 scheint ein Großteil auch dieser Materialien an den Hof übergegangen zu sein. Gegenüber Ludwig machten die Erben geltend, daß das beschlagnahmte Repertoire nicht etwa für den Hof bestimmte Musikalien umfasse, sondern „Tafel- und andere Musiquen", die von Graupner „ausser seiner Obliegenheit, mit sehr schweren und grossen Kosten aus allen Orten der Welt mit Anwendung seines eigenen Vermögens, wären angeschafft worden".[45] Sehr wahrscheinlich gehörten die oben als Niederschriften Christoph Graupners d. J. bezeichneten Quellen (Ms. 476, 477 und 479) wie auch die Abschriften von Werken Grünewalds, Graupners, Telemanns, Bachs und weiterer Komponisten mit zu diesen „Tafel- und anderen Musiquen", die als Folge des Rechtsstreits in den Besitz des Landgrafen Ludwig gelangten.[46] Eine Vermengung der Musikalien könnte stattgefunden haben, als Christoph Graupner d. J. nur sechs Tage nach seinem Vater verstorben war, doch ist es wahrscheinlicher, daß die Sammlungen von Vater und Sohn schon viel früher vereinigt worden waren.

Obgleich es an einem eigenhändig geschriebenen und signierten Schriftstück als endgültigem Beweismittel mangelt, lassen es die sämtlich auf Christoph Graupner d. J. zielenden Begleitumstände doch als kaum möglich erscheinen,

---

Leben Christoph Graupner's, SIMG 10, 1908/09, S. 568–610. Nagel stützt sich teilweise auf Unterlagen, die seither verlorengegangen sind.

[45] Ebenda, S. 610.

[46] Auf einer der bereits erwähnten Grünewald-Hss. (Ms. 489) findet sich eine Eintragung des 18. Jahrhunderts (*Nemini Officium*), die anscheinend die geschilderten Begleitumstände widerspiegelt.

jemand anderen als ihn selbst für die Darmstädter Bach-Handschriften in Betracht zu ziehen. Wir suchen einen Schreiber, der von Johann Samuel Endler ausgebildet wurde, in den 1730er Jahren und auch 1755 in Darmstadt tätig war, ein bedeutendes Interesse an virtuoser Claviermusik an den Tag legte, in überaus engem Kontakt mit dem Kapellmeister stand, und dessen Handschriften mit Claviermusik ihren Weg in die Hofbibliothek fanden, höchstwahrscheinlich als Folge der Rechtsstreitigkeiten nach dem Tode des Kapellmeisters Graupner im Jahre 1760. Kein anderer Bediensteter des Darmstädter Hofes und kein anderer Sohn des Kapellmeisters – außer eben Christoph Graupner d. J. – erfüllt alle diese Kriterien.[47] Fügen wir dieser Erkenntnis den Namenszug auf dem Umschlag der Quelle Ms. 477 hinzu, so ergibt sich mit größter Wahrscheinlichkeit, daß er tatsächlich der von uns Gesuchte ist.
Wenn der junge Graupner der Claviermusik Johann Sebastian Bachs in den frühen 1730er Jahren eine mehr als gewöhnliche Beachtung schenkte, so wirft dies nicht nur ein Licht auf die Bach-Rezeption in Darmstadt im allgemeinen, sondern bereichert auch unsere spärlichen Kenntnisse über die Beziehungen zwischen Bach und seinem vormaligen Mitbewerber um das Leipziger Thomaskantorat. Letzteres beschränkte sich bis jetzt auf die Bemerkung des Darmstädter Kapellmeisters in seinem (leider verschollenen) Schreiben vom 4. Mai 1723, Bach sei „ein Musicus, ebenso starck auf der Orgel wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken, der honeste und gebührlich die zugeeignete Function versehen" werde.[48] Weiter zu untersuchen bleiben die Rolle, die der junge Graupner im Musikleben Darmstadts spielte, und seine Möglichkeiten zur Darbietung Bachscher Clavierwerke.

III. Anonymus 5[49]

Von all den namenlosen Personen des 18. Jahrhunderts, deren Bach-Abschriften die Zeiten überdauert haben, erfreut sich der in der einschlägigen Literatur als Anonymus 5 gekennzeichnete Schreiber seit längerem des besonderen

---

[47] Zwar wäre noch an Johann Christoph Graupner zu denken, der in Darmstadt als Kammerrat tätig war. Sein Tod im Jahre 1771 – erst nach den Auseinandersetzungen mit dem Hof um den Nachlaß seines Vaters – und die Zahl seiner möglichen Erben (er hatte sechs Kinder) lassen es als undenkbar erscheinen, daß seine Handschriftensammlung (wenn es denn eine solche gab) in den Besitz des Hofes gelangt sein könnte. Vgl. Christoph Graupner. Hofkapellmeister (wie Fußnote 34), S. 98 (O. Bill).

[48] Dok II, Nr. 132.

[49] Für wertvolle Hinweise zu einer früheren Fassung dieses Kapitels danke ich Hans-Joachim Schulze. Außerdem möchte ich Albrecht Webel (Bernburg) und Jürgen Samuel (Halle) für ihre Unterstützung während meiner Nachforschungen danken.

Interesses der Forschung. Bekannt sind zehn Abschriften von seiner Hand, die zumeist eine überaus wichtige Rolle in der Überlieferung von Bachs Claviermusik und von mehreren Vokalwerken gespielt haben und von denen manche sogar zeitweilig als Autographe galten. Dem Schreiber Anonymus 5 verdanken wir eine frühe mit Auszierungen versehene Fassung der Inventionen und Sinfonien (BWV 772–801) und eine Folge von vier Inventionen von Bonporti, beides Belege für Bachs Unterrichtspraxis. Seine Abschrift der Französischen Suiten folgt direkt Anna Magdalena Bachs Clavierbüchlein von 1722, wurde anschließend hinsichtlich der von Bach inzwischen vorgenommenen Veränderungen mehrfach auf den aktuellen Stand gebracht und überliefert die frühesten erreichbaren Fassungen der peripheren französischen Suiten in a-Moll (BWV 818) und Es-Dur (BWV 819/819a). In Bachs Auftrag kopierte Anonymus 5 auch Figuralmusik, und zwar Partituren zu den Kantaten „Mein liebster Jesus ist verloren" (BWV 154) und – als einzig erhaltene Quelle dieses Werkes – „Ärgre dich, o Seele, nicht" (BWV 186). Die größte Bedeutung kommt vielleicht seinen Abschriften der Englischen Suiten (BWV 806–811) und des Wohltemperierten Claviers I (BWV 846–869) zu. Die Abschrift der Englischen Suiten wurde mit Bachs Unterstützung angelegt und erweist sich als früheste bekannte Quelle für diese Werke, besonders wertvoll auch deshalb, weil Bachs Autograph nicht erhalten ist. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert galten zwei Handschriften als Autographe des Wohltemperierten Claviers I: das echte „Volkmannsche Autograph" (*P 415*, einst im Besitz von Robert Volkmann) und das „Fischhofsche Autograph" (*P 401*, einst im Besitz von Josef Fischhof), letzteres angeblich ebenfalls auf Bach zurückgehend, in Wirklichkeit jedoch von Anonymus 5 geschrieben. Hier überliefert die Abschrift eine gegenüber P 415 ältere Fassung und ist deshalb von besonderem Wert für unsere Kenntnis der Werkgeschichte.

In der bislang wichtigsten Arbeit über Anonymus 5 konnte Marianne Helms diesem Schreiber zehn Abschriften zuweisen und nach Wasserzeichen und Schriftmerkmalen chronologisch ordnen. Ich gebe hier eine Zusammenfassung ihrer Ergebnisse, ergänzt durch Feststellungen Alfred Dürrs in den Kritischen Berichten seiner Editionen der Englischen und Französischen Suiten:[50]

Datierung	Quelle	BWV	Bemerkungen
1717–1720	*P 1072*	806/1–4	Englische Suite I (Prelude bis Courante 2)
1719–1722	*P 1072*	BWV 806/4a, 4b, 5	Englische Suite I (Doubles zu Courante 2, Sarabande)
um 1722	*P 418*	812, 813, 814/1–4, 818	Französische Suiten I, II, III (Anfang), Suite in a-Moll

[50] Nach NBA V/7 Krit. Bericht, S. 16–21 (A. Dürr, 1981), sowie Anhang, S. 183–195 (M. Helms), und NBA V/8 Krit. Bericht (A. Dürr, 1982), S. 16–21 und 27–33.

Datierung	Quelle	BWV	Bemerkungen
Ende 1722	*P 1092*	572	Pièce d'Orgue
1722/23	*P 401*	846–869	Wohltemperiertes Clavier I (größtenteils)
1722/23	*P 418*	813/1-2	Französische Suite II (Allemande, Courante: Korrekturen)
1723	*P 270*	Anh. 173–176	F. A. Bonporti, Vier Inventionen
1723	*P 53*	186	Kantate „Ärgre dich, o Seele, nicht" Partitur, datiert 1723 (Aufführung 11. Juli 1723 in Leipzig)
1723/24	*P 1072*	806/6–8	Englische Suite I (Bourrée I und II und Gigue)
1723/24	*P 130*	154	Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren" Partitur, datiert 1724 (Aufführung 9. Januar 1724 in Leipzig)
1724	*P 219*	772–801	Inventionen und Sinfonien
1724/25	*P 1072*	807–811	Englische Suiten II-VI
um 1725	*P 418*	814/5-6, 815/1-5, 819	Französische Suiten III (Schluß), IV (Anfang), Suite Es-Dur
um 1730[51]	Wien, Priv.[52]	548, 830, unbekanntes Werk	Präludium und Fuge e-Moll, Partita VI, Skizze einer Komposition in F-Dur (Autor: Anonymus 5?)
um 1730	*P 418*	819a/1, 815/6	Suite Es-Dur (Allemande: Neufassung); Französische Suite IV (zusätzliches Menuet)
um 1736[53]	*P 809*	831	Französische Ouvertüre

Helms und Dürr konnten feststellen, daß die Englische Suite I als früheste bekannte Abschrift unseres Kopisten eine zwischen 1717 und 1720 in Köthen üblicherweise verwendete Papiersorte benutzt, was einen Unterrichtsbeginn bei Bach in dessen Köthener Jahren vermuten ließ, und daß – entsprechend der Datierung der Kantatenabschriften – diese Ausbildung in Leipzig offenbar fortgesetzt wurde.[54] Alfred Dürr wies nach, daß Heinrich Nikolaus Gerbers Abschrift von vier Englischen Suiten (BWV 806, 808, 810, 811) auf eine Vorlage des Anonymus 5 zurückgeht und dieser sich demnach bis wenig-

[51] Helms gibt fälschlicherweise 1731 an. Es ist durchaus möglich, daß unser Schreiber nicht nach der Ausgabe von 1731 kopierte, sondern nach dem 1730/31 erschienenen Einzeldruck der Partita VI.

[52] Privatsammlung von Walter Laichmann.

[53] Hier folgt Anonymus 5 der 1736 erschienenen zweiten Auflage der Clavier-Übung II, nicht der Erstausgabe von 1735.

[54] NBA V/7 Krit. Bericht (A. Dürr, 1981), S. 186.

stens Ende 1724 in Leipzig aufgehalten haben muß.[55] Über dessen weiteren Verbleib war nichts bekannt, abgesehen von einem Lebenszeichen 1736 (oder später), der Abschrift der Französischen Ouvertüre h-Moll (BWV 831) nach einem Exemplar der zweiten Auflage von Bachs Clavier-Übung II.[56]

Ein wichtiger Empfänger von Handschriften aus dem Besitz des Anonymus 5 war Johann Christoph Oley (1738–1789), der zwischen Mitte der 1750er Jahre und Anfang 1762 Organist in Bernburg und anschließend bis zu seinem Tode im nahegelegenen Aschersleben tätig war.[57] Erwerben konnte Oley mindestens vier Handschriften, und zwar die Englischen Suiten, die Pièce d'Orgue, die Französischen Suiten und das Wohltemperierte Clavier I. Mit Ausnahme der Englischen Suiten erhielten sie alle den Besitzvermerk *Joh: Chr: Oley* | *Bernburg*., was auf einen Besitzwechsel vor 1762 schließen läßt. Sehr wahrscheinlich erwarb er auch die Handschrift mit Präludium und Fuge e-Moll (BWV 548) sowie der Partita VI (BWV 830), denn diese trägt den für fast alle aus Oleys Sammlung stammenden Quellen typischen, mit roter Tinte eingetragenen Besitzvermerk *v. W.*[58] Mehr als alles andere läßt die Erwerbung der Handschriften durch Oley an der Richtigkeit der von Helms und Dürr vertretenen Ansicht zweifeln, Anonymus 5 sei identisch mit dem 1729–1788 an der Leipziger Nikolaikirche tätigen Organisten Johann Schneider (1702–1788). Belegt ist weder eine Bekanntschaft von Schneider und Oley noch eine Anwesenheit Oleys in Leipzig. Merkwürdig wäre auch, wenn Schneider sich mit noch nicht einmal 60 Jahren von einem so wichtigen Teil seiner Musikaliensammlung getrennt hätte.

Von der Annahme ausgehend, daß Oley in den 1750er Jahren mit Anonymus 5 in Verbindung stand, wurde nach Namen und Schriftproben maßgeblicher Musiker in der unmittelbaren Nachbarschaft von Bernburg gesucht. Der Weg führte nach Bachs einstiger Wirkungsstätte Köthen, dies auch im Blick auf das für die Abschrift der ersten Englischen Suite benutzte Papier. Im Dienst des Fürsten August Ludwig von Anhalt-Köthen (1697–1755, als Regent

---

[55] Zu Gerbers Abschrift nach Anonymus 5 vgl. NBA V/7 Krit. Bericht, S. 54f., 196–201. Nach E. L. Gerbers Bericht begann der Unterricht seines Vaters bei Bach ein halbes Jahr nach seiner Inskription an der Universität Leipzig (8. Mai 1724), also etwa November/Dezember 1724 und endete nach zwei Jahren. Demnach verließ H. N. Gerber Leipzig zwischen Anfang und Mitte 1727. Vgl. auch A. Dürr, *Heinrich Nikolaus Gerber als Schüler Bachs*, BJ 1978, S. 7–18.

[56] NBA V/2 Krit. Bericht (W. Emery und C. Wolff, 1981), S. 38–40.

[57] Trotz Oleys Eintragung *Joh: Chr: Oley.* | *Aschersleben* auf der von Anonymus 5 angefertigten Abschrift der Englischen Suiten ist anzunehmen, daß Oley die Hs. vor 1762 erwarb und lediglich den Besitzvermerk nachträglich anbrachte.

[58] Die einzige Hs. aus Oley Besitz ohne den Besitzvermerk *v. W.* ist die Abschrift der Orgeltriosonaten BWV 525–530 (A-Wn, *Cod. 15528*). Vgl. Kobayashi H, S. 143f.

Nachfolger seines 1728 verstorbenen Bruders Leopold) stand in den 1750er Jahren ein Organist namens Bernhard Christian Kayser, dessen Schaffen durch eine Handschrift mit leichten Clavierstücken in der Staatsbibliothek zu Berlin belegt ist.[59] Die Schriftzüge dieses Manuskripts bestätigen fernab aller Zweifel, daß es sich bei Kayser um den langgesuchten Anonymus 5 handelt.
Geboren wurde Bernhard Christian Kayser am 16. August 1705 in Köthen als Sohn des „Juris Practicus und Notarius Publius Caes."[60] Christian Bernhard Kayser und seiner Frau Elisabeth geb. Geiseler, die am 23. Februar 1699 in der St.-Jakobs-Kirche getraut worden waren.[61] Wenn die Datierung seiner Abschrift der Englischen Suite I auf 1717/20 zutrifft, dürfte er zu Beginn seines Unterrichts bei Bach nicht älter als 15 gewesen sein, zählte vielleicht sogar erst 12 Jahre. Daß er in diesem besonders aufnahmebereiten Alter seinen überhaupt ersten Unterricht von Bach erhielt, läßt sich an seiner Handschrift ablesen, die eine weitgehende Ähnlichkeit mit der seines Lehrers aufweist. Am 7. Juli 1724 schrieb Kayser sich an der Universität Leipzig ein.[62] Seine Partiturabschrift der Kantate 186 ist allerdings 1723 datiert, und die erste Aufführung erfolgte am 11. Juli dieses Jahres, sieben Wochen nach Bachs Ankunft in Leipzig,[63] aber ein volles Jahr vor Kaysers Immatrikulation. Auch von Kantate 154 fertigte Kayser eine Partiturabschrift an; zwischen dem Datum der Aufführung (9. Januar 1724) und dem der Immatrikulation liegen immer noch sechs Monate. Dies alles deutet darauf hin, daß Kayser seinem Lehrer nach Leipzig gefolgt war, sich hier für ein Jahr zunächst auf die musikalische Ausbildung konzentrierte und erst dann die Universität bezog. Die bereits erwähnte Verbindung zu Heinrich Nikolaus Gerber läßt vermuten, daß er bis mindestens Ende 1724 in Leipzig blieb.
Kaysers Anwesenheit in Köthen läßt sich erst wieder durch einen Traueintrag vom 20. September 1733 belegen; an diesem Tag heiratete er Henrietta Charlotta Baudis, die Tochter „Herrn Doctor Johann Gottlob Baudissens weÿland Hoch-fürstl. Anhält[ischen] Hof-Medici, wie auch Practici Medicinæ alhier."

---

[59] SBB, *Mus. ms. 11440*.

[60] Evang. Pfarramt St. Agnus in Köthen, Geburtsregister, Jg. 1705, Nr. 44. Der Eintrag lautet: „den 18. *Augusti* ist getauffet worden Bernhard Christian Kaÿser, *Advocat* alhir Ehel. Sohn. (*nat.* d. 16 Aug.) die Pathen sind. (1) Hr. Georg Andreas Fiedeler, Regierungs Secretarius alhir (2) Hr. Dienstmann Schumacher von Garmbsdorff [Gramsdorf]. (3) Fr. Johanna Sophia Bonsin, Hr. N. Bonsen, Pacht-Inhaber zu Glützig [Glauzig] Eheliebste." Kayser erhielt die Vornamen seines Großvaters, „Fürstl. Sächsischen Ambts-Schößers" in Dornburg/Saale. Den mütterlichen Großvater bezeichnet der Traueintrag der Eltern als „bürger und bötticher" in Köthen.

[61] Evang. Pfarramt St. Jakob in Köthen, „Getraute", Jg. 1699, S. 403, Nr. 4.

[62] Erler, S. 191.

[63] Dok II, Nr. 138.

Das Traubuch bezeichnet ihn nicht als Musiker, sondern als „fürstl. Anhält[ischen] Commissarius, wie auch Hof- und Regierungs Advocat alhier."[64]
Fünf Kinder kamen in den folgenden Jahren zur Welt: Friederica Charlotta (12. Juli 1734), Johann Leopold (5. Oktober 1735), Regina Elisabetha Charlotta (20. Dezember 1736), Christian Ludewig Friedrich (6. Dezember 1738) und Carl Georg Leberecht (1. Oktober 1740). Infolge von Komplikationen nach der Geburt ihres sechsten Kindes, eines Jungen, der nur ein Alter von zwölf Wochen erreichen sollte, starb Kaysers Frau am 8. Mai 1742 im Alter von 27 Jahren.[65]
In den Taufeintragungen erscheint Kayser stets als „[Fürstl.] Commissarius alhier", ohne Bezug zu irgendwelcher musikalischen Betätigung. Auch unter den 25 Paten deutet sich keine Beziehung zur Hofkapelle an, obwohl zahlreiche Hofbediente mit ihren Titeln – „Cammerherr", „Geheimrath", „Cammer Jüncker", „Hofrath" – hier vertreten sind, hin und wieder sogar Mitglieder der Herrscherfamilie einschließlich des Fürsten August Ludwig.[66]
Ungeachtet des Fehlens nachweisbarer Verbindungen zur Hofkapelle in den Jahren vor 1747 läßt die von Kayser schon in jungen Jahren an den Tag gelegte Musikbegeisterung vermuten, daß sie auch auf seine Anstellung in Köthen – vor dem 19. November 1728 durch Fürst Leopold oder später durch Fürst August Ludwig – nicht ohne Einfluß geblieben ist. Kaysers Einsatz für Bachs Tastenmusik scheint bis in die 1730er Jahre angehalten zu haben, wie sich an den nach 1730 anzusetzenden Abschriften von Präludium und Fuge e-Moll (BWV 548) und der Partita VI (BWV 830) ebenso ablesen läßt, wie an der nach 1736 entstandenen Abschrift der Französischen Ouvertüre (BWV 831).[67] Spätestens 1747 war Kayser am Hof als Organist und Kammermusiker tätig und stand so in regelmäßigem Kontakt zu Musikern, die noch unter Bach gedient hatten: Johann Freytag, Johann Christoph Torlee, Christian Ferdinand Abel (1682–1761) und Christian Bernhard Linigke (gest. 1751). Auch mag er 1747 Bachs Schüler Rudolph Straube (geb. 1717) bei der Be-

---

[64] St. Jakob (wie Fußnote 61), „Getraute", Jg. 1733, S. 129, Nr. 14.

[65] St. Jakob (wie Fußnote 61), „Verstorbene", Jg. 1742, S. 355, Nr. 30, und S. 361, Nr. 50.

[66] Über zwei der Paten führen Verbindungsfäden zu Bach: Regina von Schnurbein (Patin am 20. Dezember 1736) zählte wie J. S. Bach zu den Paten von Leopold, dem Sohn des „Cammer Musicus" Joseph Spieß (11. August 1728; Dok II, Nr. 243); Christoph Ludwig Bramigke (Pate am 6. Dezember 1738) war der Ehemann von Magdalena Bramigke, die wie J. S. Bach zu den Paten von Sophia Charlotta Abel, der Tochter des „Cammer Musicus" Christian Ferdinand Abel zählte (10. Januar 1720; Dok II, Nr. 99).

[67] Nach Helms, a. a. O. (vgl. Fußnote 50), S. 194, hätte Anonymus 5 die letzte Revision seiner Abschrift der Französischen Suiten nach 1730 vorgenommen.

werbung als Kammermusiker an August Ludwigs Hof unterstützt haben.[68] Möglicherweise auf Betreiben Kaysers wurde der Leipziger Orgelbauer Johann Scheibe 1746/47 mit der Reparatur der Orgel in der Köthener Stadtkirche St. Jakob beauftragt.[69] Scheibes 15 Punkte umfassender Mängelbericht wurde von Kayser mit Ergänzungen versehen, hauptsächlich um Fachbegriffe für Laien verständlich zu machen, in einem Falle jedoch über Scheibe hinausgehend: hier heißt es, daß die Ventile verrottet seien („von *Galmei* angefreßen") und erneuert werden müßten.[70]

Anläßlich von August Ludwigs fünfzigstem Geburtstag dedizierte Bernhard Christian Kayser dem Fürsten eine Sammlung mit Clavier-*Galanterien*, zweistimmig gesetzten Menuetten, Polonaisen und Charakterstücken, unter folgendem Titel:

*Musicali*sches
Blumen-Büschlein,
oder
Neu eingerichtetes
Galanterie-Wercklein
bestehend
In Ein und funfzig *Piecen*: als *Revellie*, *Menuets*,
Marches, *Polonois*en *Allegros* etc.
der *Music* zugethanen hohen Lieb-
habers zur Ergötzlichkeit *componir*et
und verfertiget durch
Bernhard Christian Käyser.

Das Exemplar weist einen schönen braunen Ledereinband mit Vergoldung auf und enthält einen von einem Künstler namens „Reduzzi" sorgfältig ausgeführten Porträtstich August Ludwigs, umrahmt von einer Hirtenszene mit singenden oder Instrumente wie Cembalo, Flöte und Violine spielenden Engeln. Der Titelseite gegenüber findet sich folgende handschriftliche Dedikation:

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Fürst und Herr.

Ew: HochFürstl: Durchl: werffe zu höchst Deroselben Hochgeheiligten Füßen ein geringes *Musicali*sches Werckgen, wie beÿgehend zu sehen ist. Und wie die Sonne mit ihren klaren Scheine alle finstere und dunckele Oerter hellgläntzend machet; Also bitte

[68] Schulze Bach-Überlieferung, S. 121.

[69] Vgl. H. Henkel, *Die Orgeln der Köthener Kirchen zur Zeit Johann Sebastian Bachs und ihre Geschichte* (*Teil 1*), in: Cöthener Bach-Hefte 3, 1985, hier S. 10.

[70] Stadtarchiv Köthen *3/402/C20 „Acta ...", 1765–1852*. Für die Beschaffung von Fotokopien danke ich Frau Monika Knof, Stadtarchiv Köthen.

unterthänigst Ew: Hochfürstl: Durchl: wollen mich unwürdigen Diener mit höchst Deroselben Hohen Gnade bestralen und solches geringe Wercklein von meiner *Composition* allergnädigst aufnehmen auch als ein großer *Apollo* und hoher Schutz-Gott der *Musen*, mich unwürdigen Diener solcher hohen Gnade beleuchten, damit zu fernerer *Musicali*schen Arbeit ich ein hohes *Asylum* erhalten möge. Ew: HochFürstl: Durchl: bitte darneben in tiefster Unterthänigkeit mein kühnes Unterfangen in hohen Gnaden zu *pardoniren*, und diese geringe *Musicali*sche *Composition* allergnädigst anzuhören. Gott der Allerhöchste erhalte Ew: HochFürstl: Durchl: als ältesten regierenden Fürsten zu Anhalt samt Dero gantzen HochFürstl: Hause in beständigen *Flor* und hohen unverrückten Wohlseÿn, damit noch viele und lange Jahre die *Musicali*schen Gemüther einen hohen Schutz und allerhöchste Gnade erlangen mögen. Zu Ew: Hoch: Fürstl: Durchl: werffe ich mich nochmahls an Dero hohen Geburts Tage zu Dero geheiligten Füßen nieder und beharre in unterthänigster *Devotion*,

Ew: HochFürstl: Durchl: unterthänigster Knecht
Cöthen den 20ten *Junÿ* Bernhard Christian Käyser.[71]
1747.

Kaysers Schmeichelei scheint sich ausgezahlt zu haben. 1754 entließ der „Schutz-Gott der Musen" ohne jede Vorwarnung alle Mitglieder seiner Hofkapelle, ließ jedoch dem „Cammer *Musico* und Hof *Organist*" Kayser für die Hälfte des Gehalts (50 Taler) seine Organistenstelle.[72] Kayser lebte nur noch vier Jahre. Eine kurze Eintragung im Sterberegister der St. Agnuskirche besagt: „den. 20. April [1758] ist Hr. Bernh. Christian Käyser fürstl. Commissarius und Cammer-Musicus beygesetzt. Gratis."[73] Der Verzicht auf die üblichen Begräbnisgebühren läßt vermuten, daß er in der Köthener Agnuskirche als Organist tätig gewesen war.

Eine genauere Untersuchung erfordert Kaysers Verbindung zu Johann Christoph Oley. Neben den fünf von Kayser selbst angefertigten Bach-Abschriften konnte Oley aus Kaysers Nachlaß weitere sechs Handschriften erwerben, für die jedoch ein anderer Schreiber verantwortlich zeichnet. Kobayashi folgend, nenne ich ihn „Anonymus O":[74]

---

[71] Kaysers Widmung ähnelt in manchen Wendungen derjenigen Augustin Reinhard Strickers an Fürst Leopold in seinem Druck *Opera Prima. Erster Theil: Bestehend in 6 Italienischen CANTATEN* (Cöthen: Anton Löffler, 1715).

[72] R. Bunge, *Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen*, BJ 1905, hier S. 36. Bunge verwechselt Bernhard Christian Kayser, den er nur als „Kayser" kennt, mit dem 1717 als Notenschreiber nachweisbaren Johann Kreyser (ebenda, S. 25 und 37).

[73] St. Agnus (wie Fußnote 60), Sterberegister, Jg. 1758, Nr. 42.

[74] Kobayashi H, S. 191. Kilian nahm irrtümlich an (NBA IV/7 Krit. Bericht, 1988, S. 157f.), daß Anonymus O mit Johann Gabriel Meng identisch sei. Die einzig bekannte Handschrift Mengs (D-Bhk, olim SBB, *Mus. ms. 30449*) zeigt wenig Ähnlichkeit mit den Schriftzügen des Anonymus O.

Quelle	BWV	Werk	NBA Krit. Berichte, Quellensigel
P 1104	562/1, 546/2	Fantasie und Fuge	IV/5–6: B 85
Poel.35,1[75]	826	Partita II	V/1: H 47, H 47a
P 1069	827	Partita III	V/1: H 23
P 1070	829	Partita V	V/1: H 24
P 1106	589	Allabreve D-Dur	IV/7, S. 156f.
Ms. 525a[76]	733	Fuga sopra il Magnificat	IV/3: R

Daß diese Handschriften ebenfalls von Kayser herrühren, lassen Zusätze von seiner Hand erkennen. Von ihm stammen auf der ersten Seite der Abschrift von BWV 733 der Titel *Fuga Sopra il Magnificat. pro Organo pleno con Pedale*, desgleichen auf der ersten Seite von BWV 562/1 + 546/2 die Bezeichnung *Fantasia pro organo cum pedali obligato*, und bei der Partita V (BWV 829)[77] nahezu die gesamte Titelseite *Clavier Übung* | *bestehend in* | *Prælud: Allemande, Corrente,* | *Tempo di Menuet,* | *Passepied,* | *Gique* || *composta* | *di Joh. Sebast* | *Bach*. Hier setzte Anonymus O nachträglich *PARTIE. V.* hinzu, sowie die falsche Jahreszahl *1726*.[78] Die von Kayser eigenhändig ergänzte Titelseite sowie die nachträglichen Verbesserungen des Anonymus O lassen darauf schließen, daß jener ein Schüler, Helfer oder Sohn Kaysers war.

1986 stellte Alfred Dürr fest, daß drei Sätze in der von Anonymus 5 angefertigten Abschrift des Wohltemperierten Claviers I (BWV 847/2, 851/1 und 869/1) einer Analyse des 18. Jahrhunderts unterzogen worden sind, bei der nahezu jeder Ton mit der zugehörigen Stufenbezeichnung versehen wurde. Einige dieser Angaben schienen Bachs Handschrift aufzuweisen, und so vermutete Dürr, daß es sich um Material aus Bachs Unterricht handeln

[75] D-LEm; das fehlende Schlußblatt in SBB (oder D-Bim); vgl. NBA V/1 Krit. Bericht (R.D. Jones, 1978), S. 40 (Quelle H 47a).

[76] D-DS.

[77] Besonders bemerkt zu werden verdient die unbezweifelbare Ähnlichkeit der Schriftzüge von *Passepied*, *Gique* und *Sebast*[ian] und deren Entsprechungen in *P 809* (BWV 831). Dieser auf Kayser weisende Schriftbefund wird gestützt durch die unübliche Wortwahl. Während Bachs Originaldrucke eine Standardformulierung verwenden (vgl. Dok I, Nr. 156, 159, 160, 162, 164), bezieht sich die vorliegende Titelseite speziell auf die Satzfolge der Partita V: *Prælud: Allemande, Corrente,* | *Tempo di Menuet. Passepied,* | *Gigue*. Der einzig nachweisbare Parallelfall im Bereich der Partiten betrifft Kaysers Abschrift der Partita VI (vgl. Fußnote 52) mit dem Titel ... *Toccata Alemande* | *Corrente Sarabande Tempo di Gavotta* | *et Gicque*.

[78] Bei der Übernahme der Hs. ergänzte Oley eigenhändig „Erster Theil | der" über „Clavier Übung" und brachte rechts unten seinen Besitzvermerk „Joh: Chr. Oley. | Bernburg" an.

könnte.[79] Identische Eintragungen enthält allerdings auch die von Anonymus O kopierte Fantasia c-Moll (BWV 562/1). In diesem Fall lassen sie unzweifelhaft Kaysers Hand erkennen, zumal sie auch mit der gleichen (abweichenden) Tinte eingetragen wurden wie der von Kayser hinzugesetzte Werktitel. Ein Vergleich dieser Eintragungen mit denen in der Abschrift des Wohltemperierten Claviers zeigt, daß sie allesamt von Kayser stammen. Dürrs Annahme, die analytische Methode könnte auf Bachs Unterricht zurückgehen, verliert dadurch an Wahrscheinlichkeit, wiewohl immerhin denkbar wäre, daß Kayser die Methode in jungen Jahren durch seinen ersten Musiklehrer Bach kennengelernt haben könnte. Kaysers Eintragungen in die von Anonymus O angefertigte Abschrift der Fantasia stützen jedenfalls die Annahme, daß beide im Lehrer-Schüler-Verhältnis standen.

Dietrich Kilians Vermutung, daß Oley seine Ausbildung durch Anonymus 5 erhalten habe, läßt sich weder bestätigen noch widerlegen, hat aber wenig für sich.[80] Ernst Ludwig Gerber versicherte 1792, Oley sei hauptsächlich Autodidakt gewesen: „Seine Stärke und Festigkeit soll er fast durchaus seinem eigenen Fleiß zu danken haben."[81] Oleys früheste Handschrift, eine Abschrift der Französischen Suite h-Moll (BWV 814), geht sichtlich auf eine andere Quelle als die Abschrift Kaysers zurück.[82] Aber auch wenn Oley nicht den Unterricht Kaysers genossen hat, muß er doch von dem Köthener Hoforganisten und dessen bemerkenswerter Musiksammlung gehört haben. Demzufolge wird er sich nicht allzulange nach Kaysers Tod nach Köthen aufgemacht haben, in der Hoffnung, einen Teil dieser Sammlung erwerben zu können. Der nennenswerte Erfolg dieser Bemühungen läßt vermuten, daß beide sich schon länger gekannt haben. Der Hof von Anhalt-Bernburg war in jener Zeit alles andere als ein Stern am Musikhimmel,[83] und ein ehrgeiziger junger Mann wie

---

[79] A. Dürr, *Ein Dokument aus dem Unterricht Bachs?*, in: Musiktheorie 2, 1986, S. 163–170.

[80] Kilian, a.a.O. (wie Fußnote 74), S. 94f.

[81] Gerber ATL, Bd. 2, Sp. 43.

[82] *P 1073*.

[83] In seiner Autobiographie berichtet Johann Joachim Quantz, daß Fürst Karl Friedrich von Anhalt-Bernburg (1688–1721) ihn 1715 zu sehr vorteilhaften Bedingungen als Violinisten gewinnen wollte, „weil ich aber meine Absicht, in der Musik etwas mehrers zu erlernen, an einem Orte nicht erreichen zu können glaubte, wo ich unter Schlechten der beste seyn sollte; so lehnte ich dieses Anerbieten von mir ab, um eine vortheilhaftere Gelegenheit abzuwarten." (F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Teil 5, Berlin 1755, S. 205f.). Unter Karl Friedrichs Sohn und Nachfolger Victor Friedrich (1700–1765) scheint keine Besserung eingetreten zu sein. *Rang-Ordnungen* aus den Jahren 1741, 1743 und 1754 führen vom *Geheimbten Rath* bis zum *Wagen-Meister* alle Bediensteten auf, doch abgesehen von einem 1754 erwähnten Tanzmeister befinden sich keine ausdrücklich

Oley könnte durchaus Gelegenheit gefunden haben, Köthen zu besuchen, um – gerade noch vor deren 1754 vollzogener Auflösung – die Hofkapelle zu hören oder später zumindest den wichtigeren in Köthen verbliebenen Musikern zu begegnen.

Für den 19jährigen Oley waren die Bach-Abschriften aus Kaysers Nachlaß offenkundig eine Quelle steter Anregung. Resolut ging er an die Eintragung seiner Besitzvermerke, schrieb neue Titelseiten für die Kopien der Englischen Suiten und des Wohltemperierten Claviers I und fertigte eine Neuschrift für zwei schlecht lesbare Seiten der Französischen Ouvertüre (BWV 831) an.[84] Für Oley dürfte Kaysers Sammlung sich als Fundgrube erwiesen haben, aus der er in seiner Bernburger Zeit noch weitere Bach-Quellen an sich ziehen konnte. Die Vorlage für seine Abschrift der Frühfassung der Italienischen Konzerts (BWV 971) könnte er schon geraume Zeit vor 1758 durch Kayser erhalten haben. Während seiner Bernburger Zeit erwarb er auch ein Exemplar der – etwa 1748 gedruckten – Schübler-Choräle (BWV 645–650), das gelegentlich entsprechend den Verbesserungen in Bachs Handexemplar durchkorrigiert worden war.[85] Auch hier wäre an eine Herkunft aus der Sammlung Kaysers zu denken, wenngleich die betreffenden Korrekturen weder die Handschrift Kaysers noch diejenige Oleys zeigen.[86] Gleichfalls in seiner Bernburger Zeit erwarb Oley (von Kayser?) eine Quelle zu Bachs Musikalischem Opfer (BWV 1079) und ging an die Auflösung der Kanons.[87]

---

mit Musik befaßten Personen darunter (vgl. Landeshauptarchiv Dessau, *Abt. Bernburg, A 12 Nr. 12*). Erinnert sei daran, daß Victor Friedrichs Schwester Friederika Henriette (1702–1723), die von Bach nachmals als *Amusa* titulierte Gattin des Köthener Fürsten Leopold (vgl. Dok I, Nr. 29), in diesem Milieu aufgewachsen war.

[84] Ursprünglich muß zu Kaysers Abschrift der Französischen Ouvertüre auch das Italienische Konzert BWV 971 gehört haben. Als Oley Kaysers Hs. erwarb, hatte er gerade eine Frühfassung des Italienischen Konzerts abgeschrieben und mit dem einfachen Titel *CONCERTO ex F.dur | für einem | Clavicymbel mit 2 Manualen* versehen, ergänzte nunmehr diesen Titel anhand der neuerworbenen Quelle zu *Zweyter Theil | der | Clavierübung | bestehend aus einem CONCERTO und | OUVERTURE | für einem | Clavicymbel mit 2 Manualen* und revidierte seinen Notentext nach Kaysers auf die zweite Auflage von 1736 zurückgehender Abschrift. Aus Kaysers Hs. trennte er die Seiten mit dem Italienischen Konzert heraus und bewahrte nur den Rest mit der Französischen Ouvertüre auf. Vgl. NBA V/2 Krit. Bericht (wie Fußnote 56), S. 38–40.

[85] A-Wn, *S. H. J. S. Bach 40*. Vgl. NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 134f. (Quelle A 2).

[86] Löhleins Annahme (a.a.O., S. 135), die Korrekturen stammten „anscheinend von Oleys Hand", ist wahrscheinlich unzutreffend. Vermutlich erwarben Kayser bzw. Oley das Exemplar mit bereits eingetragenen Korrekturen.

[87] Oleys Teilabschriften des Musikalischen Opfers – *P 947* (BWV 1079/2) sowie *P 1064* (BWV 1079/1 + 4g; 2 + 4i und 4k; 4h, 4a–e) – sind *Joh: Chr: Oley | Bern-*

Ein weiterer Empfänger von Bach-Quellen aus dem Nachlaß Kaysers war Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796), nachmals Musikdirektor in Dessau. Kaysers Abschrift der Französischen Suiten trägt einen Besitzvermerk Rusts und wurde 1881 von Hans Bischoff als „ein Autograph, welches von Friedemann Bach an F. W. Rust kam, von diesem an Hrn. D.r Wilhelm Rust." bezeichnet.[88] Tatsächlich genoß Rust während seines Aufenthalts in Halle zwischen 1758 und 1763 den Unterricht Wilhelm Friedemann Bachs, was ungeachtet der Fehldeutung der Abschrift als Autograph der Mitteilung Bischoffs Glaubwürdigkeit verleihen könnte. Andererseits ist schwer zu erklären, wie oder warum Wilhelm Friedemann Bach Kaysers Abschrift der Französischen Suiten erworben haben sollte. Eine plausiblere Erklärung für die Provenienz ergibt sich dagegen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Rust von Martini 1755 an das Lutherische Gymnasium in Köthen besuchte und daß er am 30. September 1758 die Universität Halle bezog. 1758 dedizierte er seinen Köthener Mitschülern eine Ode, was bedeutet, daß er zum Zeitpunkt von Kaysers Tod noch hier weilte.[89] Höchstwahrscheinlich erwarb er die Handschrift direkt aus Kaysers Nachlaß. Die Behauptung, er habe sie von Wilhelm Friedemann Bach erhalten, ist wohl eher den Herausgebern des 19. Jahrhunderts anzulasten und dem Versuch geschuldet, den vermuteten autographen Charakter des Manuskripts zu untersetzen.[90]

---

burg bezeichnet. Seine weiteren Hss. in Berlin – *St 326* (BWV 1079/4f) – und in der Sammlung Fuchs (Göttweig, Benediktinerstift, *Bachiana Nr 7*, BWV 1079/2) waren ursprünglich Bestandteile der Quelle *P 947*. Das Vorhaben, die Rätselkanons aufzulösen, gehört an den Beginn seiner Ascherslebener Zeit, wie entsprechende Beischriften belegen: *J. C. O. 1763* und *vorherstehende verschiedene* Canones *über das Königliche* Thema *ganz aufgelöst* | *J. C. O. 1763*. Entgegen Kilians Vermutung, es handele sich um bemerkenswert saubere Abschriften nach einer Vorlage, die die Auflösungen bereits enthielt, scheinen die Chronologie sowie die selbstbewußte Formulierung der Beischrift dafür zu sprechen, daß Oley selbst für die Auflösungen verantwortlich zeichnete.

88 *Joh. Seb. Bach's Clavierwerke*, Bd. 2 (Leipzig: Steingräber [1881]). Vgl. auch NBA V/8 Krit. Bericht (A. Dürr, 1982), S. 16.

89 Vgl. L. Buchmann, *Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) – Untersuchungen zu seinem Liedschaffen und seinem Beitrag zur Überlieferung der Werke Johann Sebastian Bachs*, Dissertation (masch.-schr.), Halle-Wittenberg 1987, Bd. II, S. 6–13.

90 Eine ähnliche Erzählung tischte Friedrich Conrad Griepenkerl (1782–1849) in bezug auf Kaysers Abschrift der Inventionen und Sinfonien auf. Nach seiner Notiz auf der Einbandinnenseite habe Wilhelm Friedemann Bach dieses „Autograph" an den Braunschweiger Domorganisten Carl Heinrich Ernst Müller (1753–1835) verkauft (dies müßte zwischen Oktober 1770 und April 1774 erfolgt sein), der er seinerseits an einen „*Vicarius* Franke" veräußerte, von dem Griepenkerl es erwarb. Hier erhebt sich der Verdacht, daß dieser Provenienzgang auf die nachmalige Quelle P 219 übertragen wurde, um den anfechtbaren Status als Autograph zu stützen.

Wahrscheinlich war Kayser in Köthen Rusts Lehrer und vielleicht war er es auch, der den Grund für Rusts lebenslanges Interesse an Bachs Werk gelegt hat. Auf Kayser könnte zudem die – heute verschollene – Abschrift einer seltenen Frühfassung der Chromatischen Fantasie (BWV 903a) zurückgehen, auf deren Umschlag Friedrich Wilhelms älterer Bruder, der Bernburger „Kanzellist" Johann Anton Ludwig Rust (1721–1785), seinen Namenszug nebst der Datierung „Bernburg 1757" eingetragen hatte.[91] In seiner Autobiographie versicherte Friedrich Wilhelm Rust, er habe mit 13 Jahren „die ersten 24 Präludien und Fugen aus allen Tönen vom alten Sebastian Bach vom Anfang bis zum Ende auswendig" spielen können. Im gleichen Alter von 13 Jahren wollte er die Stadtschule in Köthen besucht haben, während er zum Zeitpunkt der Aufnahme in Wirklichkeit bereits 16 Jahre zählte. Seine rückblickend vollzogene Verknüpfung des Köthener Schulbesuchs mit der Aneignung des Wohltemperierten Claviers I läßt sich mit einem hohen Maß an Plausibilität dahingehend deuten, daß er die Präludien und Fugen zwischen 1755 und 1758 erarbeitete, und zwar nicht nur unter Kaysers Anleitung, sondern wohl auch anhand von dessen bis heute erhaltener Abschrift *P 401*.

Die Identifizierung des Anonymus 5 als Bernhard Christian Kayser beleuchtet zugleich Beziehungen Bachs zu einem seiner Schüler, die keinesfalls als in jeder Hinsicht typisch gelten können. Die begrenzte Ausdehnung von Stadt und Fürstentum Köthen, die relativ kleine Zahl von Schülern, die Bach hier unterrichtete, die Tatsache, daß Kayser direkten Zugang zu familiärem Besitz wie dem 1722 angelegten *Clavier-Büchlein* für Anna Magdalena Bach hatte, auch daß er Bach schließlich nach Leipzig gefolgt war – und hier anscheinend über ein Jahr zubrachte, bevor er sich an der Universität inskribierte –, dies alles deutet auf ein ungewöhnliches Maß an Vertraulichkeit zwischen Lehrer und Schüler. Höchstwahrscheinlich hat Heinrich Nikolaus Gerber, als er mit Bach Fühlung aufnahm, auch Kayser getroffen, und wenn er dessen Abschrift der Englischen Suiten als Vorlage nutzen konnte, so erweckt es den Eindruck, als habe jener, bildlich gesprochen, geradezu zwischen Gerber und Bach gestanden, vielleicht sogar als eine Art Sekretär des Thomaskantors. Auch über seine enge Verbindung mit Bach hinausgehend ist die Identifizierung Kaysers von Wert, denn sie zeigt, daß Bachs Beziehungen zu Köthens Musikleben nicht mit dem Tod des Fürsten Leopold im Jahre 1728 endeten, sondern über die gesamte Lebenszeit des Thomaskantors fortdauerten. Zusätzlich liefert die Erwerbung der Bachiana aus Kaysers Nachlaß durch Johann Christoph Oley und Friedrich Wilhelm Rust einen willkommenen Beweis für den regen Austausch Bachscher Claviermusik im Sachsen-Anhalt der Jahrhundertmitte.

Übersetzung: *Hans-Joachim Schulze* (Leipzig)

---

[91] NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf, 2000), S. 119 f. (Quelle A 2).

Nachtrag zu S. 144, 147: Die mit „Nürnberg, Privatsammlung“ bezeichneten Quellen konnten Ende 2003 über das Antiquariat Hans Schneider für das Bach-Archiv Leipzig erworben werden.

Abb. 1. Bernhard Christian Kayser, Musikalisches Blumen-Büschlein, 1747, Titelseite (SBB, *Mus. ms. 11440*, fol 3r)

Abb. 2. Bernhard Christian Kayser, Musikalisches Blumen-Büschlein, 1747, *Polonoise* (SBB, *Mus. ms. 11440*, fol. 5r)

Abb. 3. Joh. Seb. Bach, Französische Ouvertüre h-Moll BWV 831, Passepied 1 und 2. Abschrift von der Hand Bernhard Christian Kaysers (SBB, *P 809*, fol. 6v)

Abb. 4. Joh. Seb. Bach, Partita V G-Dur BWV 829, Titelseite. Abschrift von der Hand Bernhard Christian Kaysers mit Ergänzungen von Anonymus O und Johann Christoph Oley (SBB, *P 1070*, fol 1r)

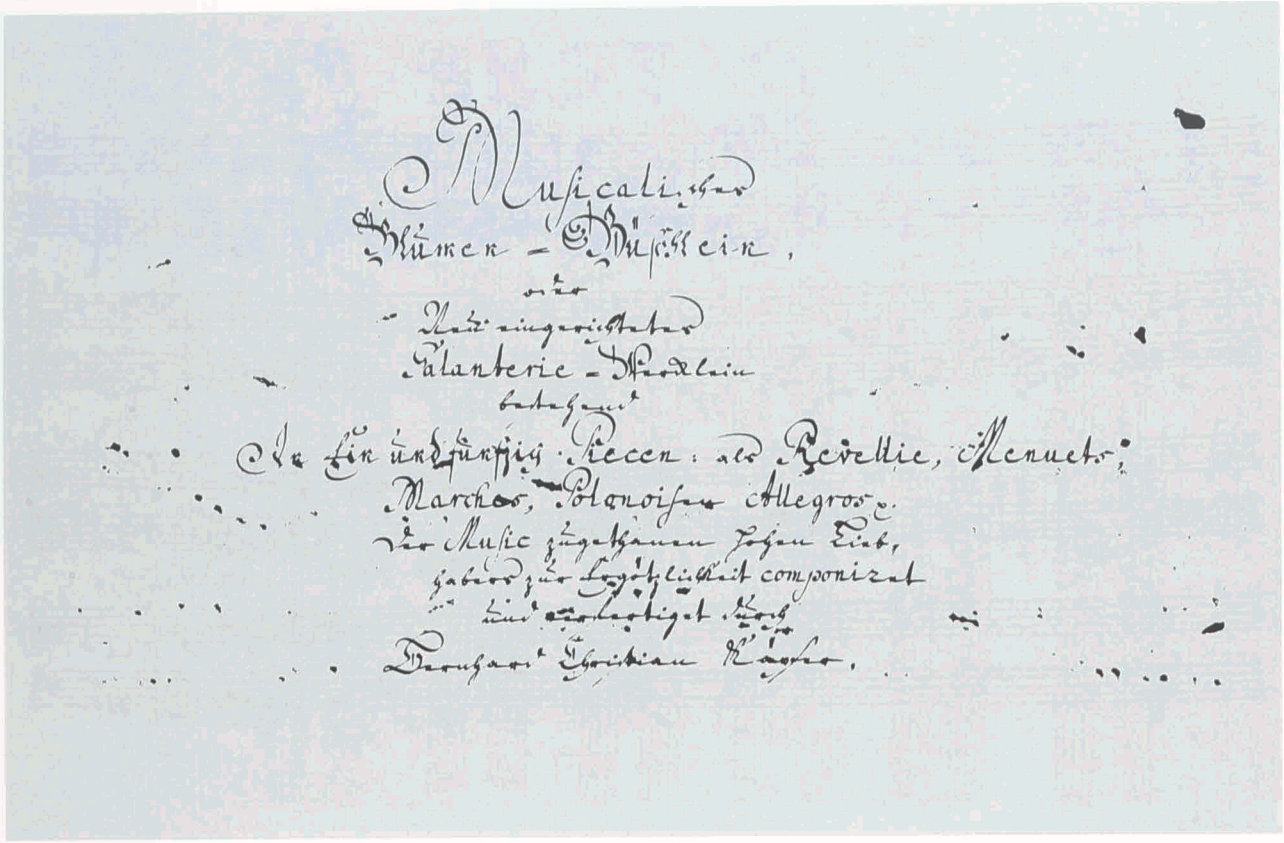

Musicalisches
Blumen-Büschlein,
oder
Neu eingerichtetes
Galanterie-Pärdlein
bestehend
In fünfzehen Piecen: als Revellie, Menuet,
Marches, Polonoisen Allegros,
der Music zugethanen Jahen Lust,
gleichwohl zur Ergötzlichkeit componiret
und verfertiget durch
Georgium Christian Krohne.

Abb. 1.

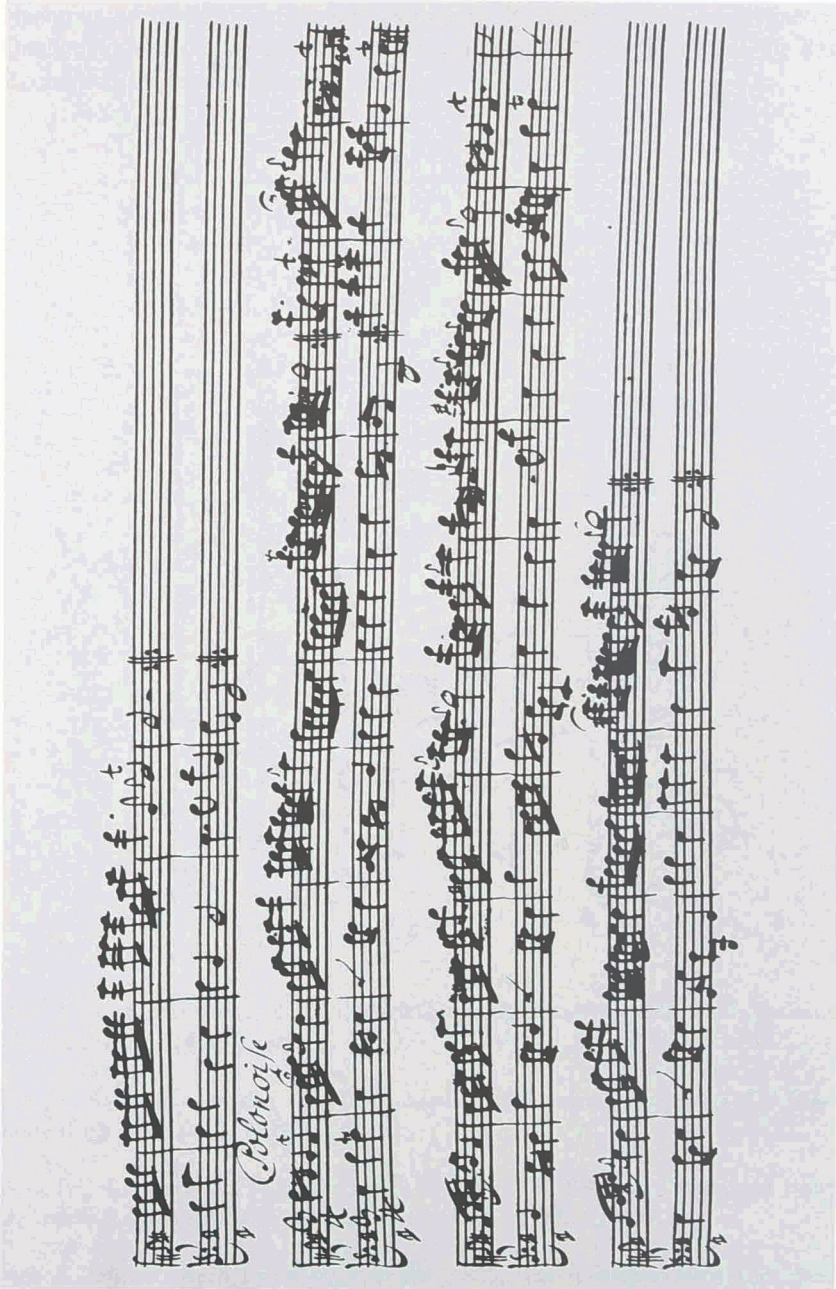


Abb. 2.

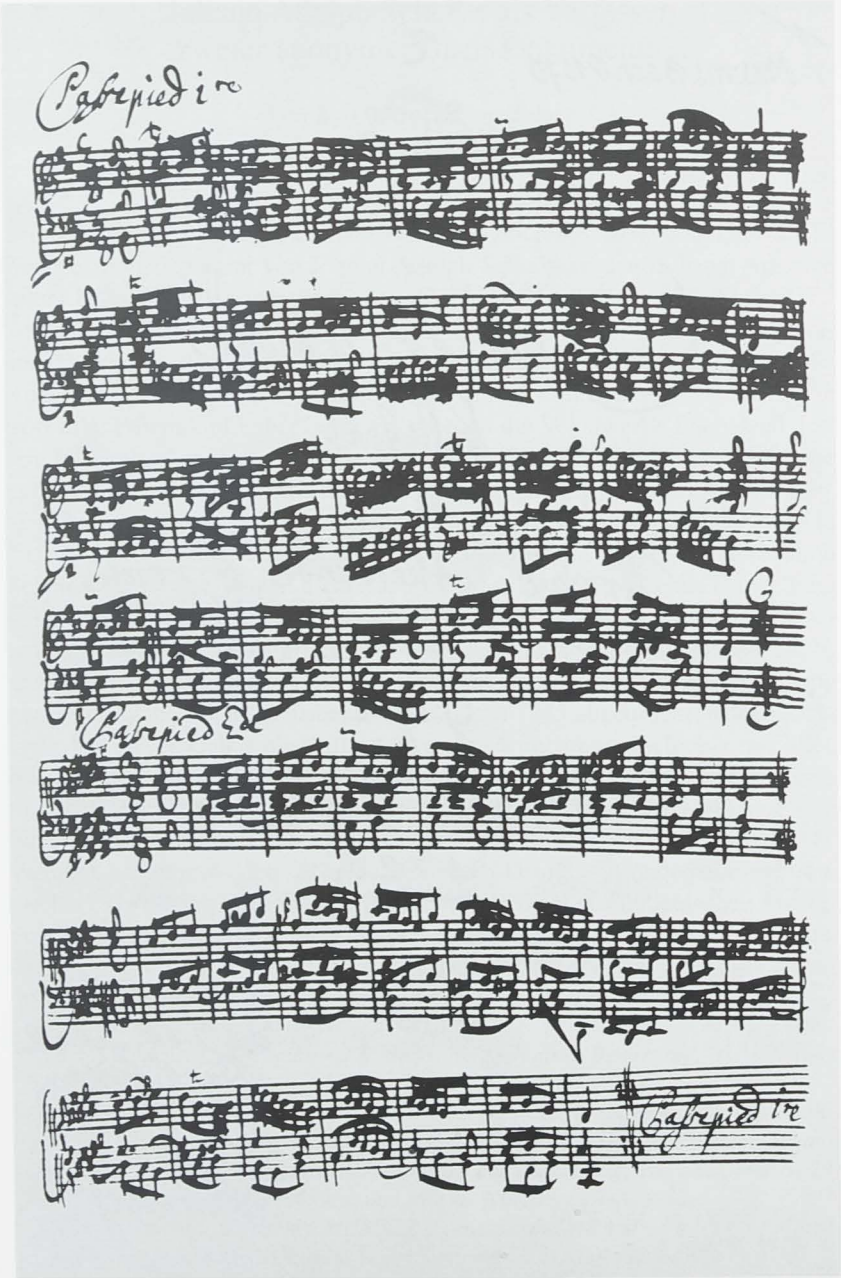


Abb. 3.

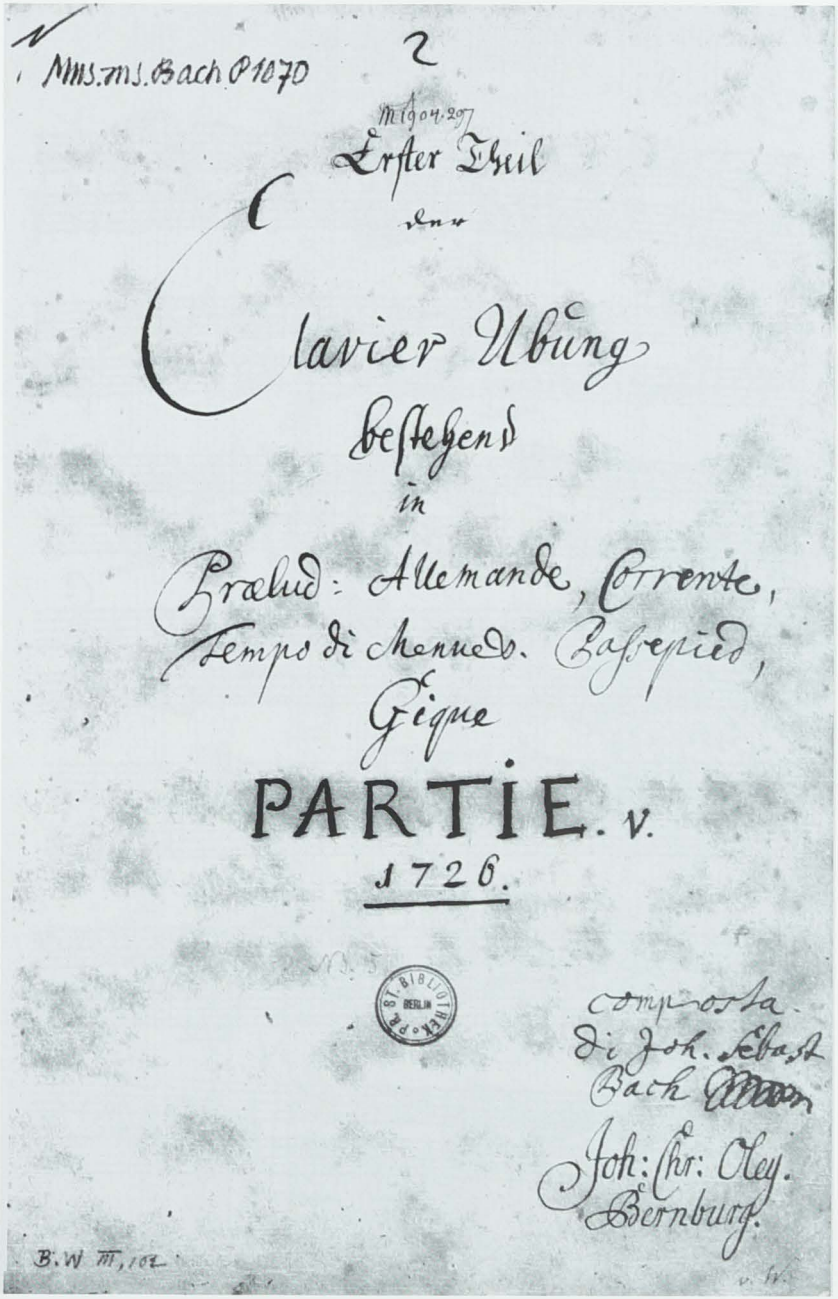

Mus.ms.Bach P 1070
Erster Theil
der
Clavier Übung
bestehend
in
Prelud: Allemande, Corrente,
Tempo di Menuet. Sarabande,
Gigue
PARTIE. V.
1726.
PR. ST. BIBLIOTHEK BERLIN
composta
di Joh. Sebast
Bach
Joh: Chr: Oley.
Bernburg.
B.W III, 102

Abb. 4.

Johann Adolph Scheibe als Verfasser zweier anonymer Bach-Dokumente

Von Kai Köpp (Karlsruhe)

Die bekannteste und zugleich interessanteste zeitgenössische Kritik an Bachs Kompositionen stammt von Johann Adolph Scheibe in der sechsten Ausgabe seiner Hamburger Wochenschrift *Der Critische Musikus* vom 14. Mai 1737.[1] Scheibes zunächst unter dem Deckmantel einer anonymen Zuschrift vorgetragene Kritik an der „Schwülstigkeit" von Bachs Musik, deren „allzugroße Kunst" und penible Notation gegen das Ideal der Natürlichkeit verstoße, zielte trotz aller Polemik offenbar in erster Linie auf die Vokalwerke Bachs und dessen musikalischen Umgang mit Text und Sprache.[2] Möglicherweise hatte Scheibe gehofft, Bach werde sich persönlich gegen die Vorwürfe verteidigen, und eine schriftliche Auseinandersetzung hätte sicher wertvolle Einblicke in das Selbstverständnis Bachs als Komponist erlaubt. Auf die Provokation Scheibes antwortete jedoch nicht Bach, der über die herabsetzende Darstellung des Neunundzwanzigjährigen verständlicherweise verärgert war, sondern der redegewandte Leipziger Jurist Johann Abraham Birnbaum.[3] Die wechselseitigen Streitschriften, die bis 1740 veröffentlicht wurden, hat Scheibe im Anhang zur Neuausgabe seines *Critischen Musikus* von 1745 abgedruckt, jedoch nicht ohne bei dieser Gelegenheit die Argumente Birnbaums nochmals mit allen Mitteln der damals florierenden akademischen „Disputirkunst" zu zerpflücken.[4] In der Vorrede zu dieser Neuausgabe allerdings entschuldigte sich Scheibe öffentlich bei Bach für seinen Affront.[5]

Weniger bekannt als der „Scheibe-Birnbaum-Disput" ist dagegen der Streit, der kurz vor Bachs Tod um die Vorzüge und Mängel des italienischen Musikgeschmacks entbrannte und in dessen Verlauf gerade die Werke Bachs aus-

---

[1] Vgl. Dok II, Nr. 400.

[2] Vgl. G. Wagner, *J.A. Scheibe – J.S. Bach: Versuch einer Bewertung*, BJ 1982, hier S. 38ff. und 47.

[3] Birnbaum war nicht eigentlich Rhetorik-Dozent, sondern trat außerhalb des akademischen Kontextes häufig in Rednergesellschaften auf, vgl. H. J. Kreutzer, *Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung*, BJ 1991, hier S. 29, auch in: ders., Obertöne. Literatur und Musik, Würzburg 1994, S. 37.

[4] Vgl. J. A. Scheibe, *Critischer MUSIKUS. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 833–1036, und Dok II, Nr. 409. Zur „Disputirkunst" vgl. Dok II, Nr. 533, S. 417.

[5] Vgl. Dok II, Nr. 530.

ländischen Komponisten als Vorbild präsentiert worden sind. Eine erneute Untersuchung der Quellen, die auch den Briefwechsel Telemanns berücksichtigt, ergab, daß Scheibe auch in dieser Auseinandersetzung eine bislang unbekannte Rolle spielte, indem er nicht nur als entschiedener Verteidiger Bachs auftrat, sondern auch die überzeitliche Bedeutung Bachs klar erkannte.

Alle Schriften, die mit diesem zweiten Disput im Zusammenhang stehen, wurden ohne Angabe eines Verfassers veröffentlicht. Auf die fortgesetzten Angriffe gegen neuere italienische Kompositionen, die seit dem 4. März 1749 in der anonymen Berliner Wochenschrift *Der Critische Musicus an der Spree* erschienen waren,[6] meldete sich ein gewisser „Flavio Anicio Olibrio", der in seinem *Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber* den am Berliner Hof herrschenden italienischen Geschmack verteidigte. Die mit einer zweiten Streitschrift „Olibrios" fortgesetzte Kontroverse soll hier jedoch nicht Gegenstand der Untersuchung sein, weil Bach mit keinem Wort darin erwähnt wird.[7] Auf Bach bezieht sich dagegen ein weiterer anonymer Schreiber, der in der Hamburger Zeitschrift *Freye Urtheile u. Nachrichten* eine mit „Neustadt, den 23. April 1750." datierte Replik auf den Critischen Musicus an der Spree veröffentlichen ließ.[8] Diese Angriffe aus Hamburg wurden wiederum durch zwei anonyme Streitschriften zurückgewiesen, deren Druckorte mit „Berlin 1750" beziehungsweise „Halberstadt 1751" angegeben sind.

Die Identität der Autoren, die sich an diesem Disput beteiligten, ist nicht in allen Fällen gesichert. Zwar ist allgemein bekannt, daß der Critische Musicus an der Spree von Friedrich Wilhelm Marpurg herausgegeben wurde, und daß sich hinter dem Pseudonym „Olibrio" der ehemalige Bach-Schüler und Berliner Hofmusiker Johann Friedrich Agricola verbarg. Auch der Urheber der Hamburger Kritik von 1750 konnte dank eines Hinweises in Telemanns Briefwechsel mit dem italienischen Kastraten Filippo Finazzi identifiziert werden, während die darauf reagierenden Streitschriften aus Berlin und Halberstadt noch nicht zweifelsfrei zugeordnet worden sind.[9] Beide Streitschriften sind bislang vor allem wegen ihres großen Lobes auf Bach, dessen Kompositionen Finazzi wegen ihrer „schweren Harmonie" kritisiert hatte, bekannt geworden.

---

[6] F. W. Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree*, Bd. I, Berlin 1750, passim. Zu Bach vgl. Dok II, Nr. 581 und 591.

[7] Entgegen der Angabe in Dok II, Nr. 581, werden im *Critischen Musicus an der Spree* nur einzelne Sätze aus den Schriften „Olibrios", nicht aber der ganze Text abgedruckt, vgl. Marpurg (wie Fußnote 6), S. 28, 36f. und 62.

[8] Vgl. Dok II, Nr. 604.

[9] Vgl. Dok II, Nr. 620, und Dok III, Nr. 642.

I

Das Erscheinen des Critischen Musicus an der Spree stieß sofort auf großes Interesse, nicht nur bei Johann Adolph Scheibe, auf dessen Wochenschrift Critischer Musikus der Titel der neuen Zeitschrift zurückgriff, sondern auch bei denjenigen Musikern, die im Text genannt werden. So finden sich gerade in der Korrespondenz Telemanns einige aufschlußreiche Briefe, die sich zwischen 1749 und 1751 mit der durch den Critischen Musicus an der Spree ausgelösten Kontroverse um den „Geschmack der Italiäner" auseinandersetzen. Welche Briefe gewechselt wurden, um die Verfasser der jeweiligen Streitschriften identifizieren und beurteilen zu können, wird in der folgenden chronologischen Übersicht dargestellt:

Chronologie der anonymen Schriften und ihrer Erwähnung in Telemanns Briefwechsel[10]

4.3.1749	[Marpurg]: Erste Ausgabe von *Der Critische Musicus an der Spree* (CrMuS), (Dok II, Nr. 581)
16.4.1749	Pisendel an Telemann: fragt nach der Identität des CrMuS (349)
30.12.1749	[Marpurg]: „Fortsetzung der Anmerckungen über den Geschmack der Italiäner" (Dok II, Nr. 591)
6.1.1750	Scheibe an Telemann: bezeichnet Marpurg als „Hauptverfaßer" des CrMuS (329)
23.4.1750	[Finazzi]: Erwiderung auf [Marpurg] in *Hamburgische freye Urtheile und Nachrichten* (Dok II, Nr. 604)
16.6.1750	Sorge an Telemann: „kritischer Musikus" nur aus Erwiderungen Agricolas bekannt (337)
28.8.1750	Erste Streitschrift gegen Finazzi: *Sendschreiben an die Herren Verfasser* ... (Dok II, Nr. 620)
11/1750	Pisendel an Telemann: bezeichnet Finazzi und Scheibe als Verfasser von Dok II, Nr. 604 und 620 (354)
26.3.1751	Pisendel an Telemann: bedankt sich für Nachrichten über CrMuS und Scheibe (359)
vor 1.5.1751	Zweite Streitschrift gegen [Finazzi]: *Gedanken über die Welschen Tonkünstler* (Dok III, Nr. 642)
1.5.1751	Graun an Telemann: sendet Telemann eine von Quantz erhaltene Streitschrift Finazzi betreffend (274)
9.11.1751	Graun an Telemann: Verfasser des CrMuS ist Sekretär bei Graf „Rothenburg" in Berlin (279)

[10] Die Ziffern am Ende der Briefzeilen beziehen sich auf Seitenzahlen in: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Ausgabe sämtlicher erreichbarer Briefe von und an Telemann*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972.

Besonders aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die drei Briefe des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel an Telemann, denn diese enthalten eine direkte, auch inhaltliche Auseinandersetzung mit den anonym veröffentlichten Streitschriften, zumal einige der dort genannten Musiker Pisendels Schüler waren. Kurz nachdem die erste Nummer des Critischen Musicus an der Spree erschienen war, erkundigte Pisendel sich in einem Brief an Telemann vom 16. April 1749 nach der Identität des Verfassers:

„Es ist ohnlängst ein *pièce* herauskommen, das nennt sich den *Criti*schen *Musicum* an der Spree [...]: ich halte davor das obiger Herr *Secr.* Krause dabey die Feder führe, ob man gleich Herrn Mitzlern oder Herrn Scheibe im Verdacht haben will: die Sach ist im höchsten Grad Marckschreyerisch: ich hab zwar noch nichts davon geleßen, u *judicire* nur daraus, was davon geredet worden, u in der Zeitung davon gestanden: darinnen die Herren *Graun* die Herren *Benda* u die Herren *Bach* erschröcklich erhoben sind [...]. ich weiß Gottlob wer die Herren Graun, u daß sie große *Meriten* haben, ich weiß aber auch daß sie lang (doch *sub rosa*) unter meinen Händen geweßen. ich weiß was der Herr *Benda* ist, aber auch daß seine Brüder nur *Scholaren* und der eine noch *in fieri* der andere aber von schlechter Hoffnung: ich weiß wer der alte Herr *Bach*, daß er allerdings große *Meriten* hat, ich weiß aber auch wer sein Sohn in Halle ist etc. worzu dienen nun solche Marckschreyereien, *qui bene distinguit, bene docet*."[11]

Um die Frage Pisendels nach dem Verfasser der Beiträge im Critischen Musicus an der Spree beantworten zu können, schrieb Telemann an Georg Andreas Sorge und Johann Adolph Scheibe. Während Sorge in seiner Antwort vom 16. Juni 1750 lediglich auf die beiden Repliken des „Musikus von der Tyber" verwies, ohne die Zeitschrift Marpurgs oder die Identität des Verfassers zu kennen,[12] antwortete ihm Scheibe, der von 1737 bis 1740 in Hamburg selbst eine Musikzeitschrift mit dem Titel Critischer Musikus herausgegeben hatte, am 6. Januar 1750:

„Herr Graun und Qvanz sind nicht unter diejenigen zu zählen, die Antheil daran nehmen. Ersterer hat mir diesfalls selbst geschrieben, und überdieß einen ganz anderen Hauptverfaßer angegeben, als den Herrn Krause. Er nennte ihn Marburg, mit dem Zusatze: er habe in Jena studiert, und sey hernach einige Jahre in Frankreich gewesen."[13]

Telemann hat seine Erkundigungen offenbar an Pisendel weitergeleitet, denn dieser bedankt sich in seinem Brief von November 1750 „vor die mir gütigst

---

[11] Ebenda, S. 349f. Anmerkung 144 bezieht die Bemerkung Pisendels vom 16.4.1749 irrtümlich auf einen Abschnitt aus dem *Critischen Musicus an der Spree*, der jedoch erst am 26.8.1749 veröffentlicht wurde.

[12] „Den Critischen Musik. an der Spree kenne nicht weiter, als was die beyden Schreiben des Musikus von der Tyber [gemeint ist „Olibrio", Agricolas Pseudonym] von ihm melden." Ebenda, S. 337.

[13] Ebenda, S. 329.

übermachte 2 Briefe den Kritischen *Musicum* betreffend".[14] Aus diesen Angaben geht jedoch hervor, daß Marpurg nicht der alleinige Autor der anonymen Beiträge im Critischen Musicus an der Spree war, denn er wird hier lediglich als deren „Hauptverfaßer" bezeichnet.

Die Vermutung Pisendels, daß auch Christian Gottfried Krause an der Wochenschrift beteiligt sei, wird von Carl Heinrich Graun indirekt bestätigt. In einem Brief an Telemann vom 9. November 1751 bezeichnet er den Verfasser nämlich als den „Herrn *Criticum* an der Spree, welcher bey dem Graff Rothenburg *Secretair* ist".[15] Dennoch ist dieser Hinweis auf den Grafen Rothenburg, der als Widmungsträger des Critischen Musicus an der Spree auch seine schützende Hand über die Zeitschrift hielt, bislang regelmäßig mit Marpurg in Verbindung gebracht worden. Begründet wurde dies durch die Annahme, daß der Name des Generals „Bodenberg", bei dem Marpurg 1746 in Paris angestellt war, als eine Beugung des Namens „Rothenburg" zu interpretieren sei.[16] Die Bemerkung Grauns bezieht sich hier jedoch eindeutig auf Krause, denn dieser war seit 1746 bei dem preußischen Generalleutnant Friedrich Rudolf Graf von Rothenburg als juristischer Sekretär beschäftigt und wohnte sogar in dessen Haus in Berlin.[17] Aus diesen Hinweisen in der Korrespondenz Telemanns läßt sich also entnehmen, daß Krause in größerem Umfang am Critischen Musicus an der Spree beteiligt gewesen sein könnte als bisher angenommen wird.

II

Wie erwähnt, rief die von Marpurg begründete Musikzeitschrift nicht nur den Widerspruch Agricolas hervor, sondern führte auch zu jenem „Schreiben an den Herrn Verfasser des kritischen Musicus an der Spree" in der Hamburger Zeitschrift Freye Urtheile und Nachrichten vom 12. Mai 1750, in dem ein

---

[14] Ebenda, S. 353. Anmerkung 170 (S. 388) entnimmt dieser Passage irrtümlich, daß Telemann zwei Nummern des *Critischen Musicus an der Spree* nach Dresden gesandt habe.

[15] „Den Herrn *Criticum* an der Spree, welcher bey dem Graff Rothenburg *Secretair* ist, habe gar nicht die Ehre zu kennen, sonst würde *Dero Commißion* ausgerichtet haben." Ebenda, S. 279.

[16] Vgl. beispielsweise die Marpurg-Artikel in MGG und New Grove 2001.

[17] Vgl. MGG VII, Sp.1718. Daß Grauns Brief vom 9.11.1751 sich nicht auf Marpurg bezieht, läßt sich auch dadurch belegen, daß Graun an jenen „Herrn *Criticum* an der Spree" eine „*Commißion*" Telemanns ausrichten sollte, denn damit kann eigentlich nur Krauses Abhandlung *Von der Musicalischen Poesie* gemeint sein, die 1752 erschien. Marpurg dagegen hatte zwischen 1750 und 1753 außer einem „Vorbericht" zu Bachs *Kunst der Fuge* keine musikalischen Schriften veröffentlicht.

anonymer Verfasser aus „Neustadt" die Position der italienischen Musik entschieden verteidigte.[18] Telemann hatte Pisendel offenbar diesen Artikel zugesandt und in Erfahrung gebracht, daß er von dem italienischen Kastraten Filippo Finazzi stammte, der seit 1746 in Hamburg wohnte und 1748 in der Nähe ein Landgut erworben hatte.[19] Anscheinend hatte er Pisendel auch mitgeteilt, daß Finazzi nicht nur Kapellmeister in Modena, sondern auch Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft in Bologna gewesen sein soll, und ihn gebeten, diese Angaben von den italienischen Musikern in Dresden bestätigen zu lassen. In seinem Brief von November 1750 antwortet Pisendel:

„Ob Finazzi der arme *Goliath* darzu aufgelegt, denen Teutschen Hohn zu sprechen, oder die Ital: *Nation* zu verfechten, sehe noch nicht, und um desto weniger, da seine eigenen Landsleute nicht viel aus ihm machen: Daß er soll *Capellmeister* in *Modena* gewesen seyn, davon will hier kein *Italiäner*, ob sie ihn gleich kennen, nichts wüßen, sie sagen ein LehrMeister kan er wol geweßen seyn, aber: ein CapellM.r niemals; [...] daß er aber ein Mitglied der *Filharmonischen* Gesellschaft seyn kann, thut nichts zur Sach, weiln die Welschen mir geantwortet, daß viele *habile* Männer, die keine Mitglieder, hingegen viele nicht *habile*, die gleichwol Mitglieder wären [...], nach allen Umständen muß er sehr *mediocre* in seiner Wüßenschafft geweßen seyn, weil kein einziger von seinen Landsleuten die doch überhaupt Brahler sind, nichts Besonders von ihm machen."[20]

Zusammen mit dem kritischen Artikel Finazzis hatte Telemann offenbar auch gleich jene polemische Entgegnung mit dem Titel *Sendschreiben an die Herren Verfasser der freyen Urtheile in Hamburg, das Schreiben an den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree betreffend* an Pisendel gesandt. Diese Streitschrift, die mit „A." unterzeichnet und mit „Berlin, den 28ten August 1750" datiert ist, wurde bislang Agricola zugeschrieben.[21] Diese Zuschreibung erscheint jedoch nicht unproblematisch, denn Agricola hatte ja bereits zweimal unter dem Pseudonym „Olibrio" in den Disput um die Vorzüge des italienischen und französischen Geschmacks eingegriffen und dabei – wie Finazzi – einen italienfreundlichen Standpunkt vertreten. Das mit „A." unterzeichnete Sendschreiben richtet sich aber entschieden gegen diese Position und stellt der zeitgenössischen italienischen Musik die Werke deutscher Komponisten als unerreichte Vorbilder gegenüber.

Der Verdacht, daß jenes Sendschreiben nicht von Agricola verfaßt wurde, wird durch Angaben Pisendels bestätigt, die bisher in diesem Zusammenhang über-

---

[18] Vgl. Dok II, Nr. 604.

[19] Vgl. Dok II, Nr. 604. Zu Finazzi vgl. auch Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 388, und MGG XVI, Sp. 280.

[20] Telemann Briefwechsel, S. 353f. Unterstreichungen nach dem Original.

[21] Vgl. Anonym, *Sendschreiben* [...], Berlin 1750, S. 16. Zur Zuschreibung an Agricola vgl. Dok II, Nr. 620.

sehen worden sind. In seinem Brief vom November 1750, der sich auf den Artikel Finazzis und die zugehörige Verteidigungsschrift bezieht, bezeichnet Pisendel nämlich Johann Adolph Scheibe als Autor des Sendschreibens und schreibt im Anschluß an seine Beurteilung Finazzis:

„Die Antwort des Herrn Scheibe hat meines Bedunckens mehr Gutes [...]. indeßen bleibt es bey den weisen Ausspruch meines Hertzlieben Herrn Bruders, daß beyde nicht aus einer gerechten Absicht geschrieben, wenigstens aus keinen solchen Gründen, die die Leser von einer Wahrheit überzeugen könte [...]."[22]

Aus der Formulierung Pisendels geht hervor, daß Telemann ihm in seinem vorausgegangenen Brief selbst die Urheber der beiden übersandten Streitschriften, Finazzi und Scheibe, genannt hat. Da diese Angaben bereits bei der Zuweisung des Bach-Dokuments Nr. 604 an Finazzi als hinreichend glaubwürdig akzeptiert worden sind, soll untersucht werden, ob dies auch auf eine Zuweisung des Dokuments Nr. 620 an Scheibe übertragen werden kann.
Der naheliegende Einwand, Pisendel könne mit der „Antwort des Herrn Scheibe" ein anderes Schriftstück als das Sendschreiben gemeint haben, läßt sich unschwer entkräften. In seinem Brief beanstandet Pisendel nämlich eine Passage aus jener „Antwort des Herrn Scheibe":

„mich wundert, daß alles so *en general* gesprochen wird als: die Bache, die Bendas *etc*. Wer der alte Bach geweßen weiß ich wol, aber auch daß seine Söhne außer dem in *Berlin*, der auch sehr gut, ihm nicht das Waßer reichen; wenn er den alten *Benda* wegen seiner guten *Violin* auch niedlichen gusto *Solos* zu setzen lobet, so ists billich, in der *Composition* aber mit vielen hat er außer sehr wenigen *Sinfonien* etwann 3–4 nicht gemacht, und ich weiß gar wol, wie es damit zugegangen: seine Brüder aber sind nur *Scholaren*. er nennt den Pfeiffer davon habe wenig extra gutes gesehen. Mit denen Herren Grauens wird gemeiniglich eine *Confusion*, die schönsten u feurigsten mit *Douceur* melierten *Sinfonien* sind nicht von dem berühmten Herrn Capellm.r Graun sondern von seinem Herrn Bruder dem *ConcertM.r* [...]."[23]

Entgegen der bisherigen Annahme[24] bezieht sich die Anspielung Pisendels auf die „*en general*" erwähnten „Bache" und „Bendas *etc*." nicht auf die erste Ausgabe des Critischen Musicus an der Spree, denn Marpurg verwendet dort den Namen „Benda" als Pluralform anstelle der Schreibweise „die Bendas".[25] In

---

[22] Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 354.

[23] Ebenda, S. 354. Unterstreichungen nach dem Original.

[24] Vgl. Dok II, Nr. 629.

[25] Die Aufzählung vom 4.3.1749 umfaßt der Reihenfolge nach folgende Komponisten: Händel, „die gelehrten Bachen", Graupner, Walther, Nichelmann, Hertel, Wolf, Stölzel, Bokemeyer, Telemann, Hasse, „die Graunen", Quantz und schließlich die „durch die männlichen Züge ihres lieblichen Bogens die Scheelsucht selber fesselnden [Brüder] Benda", vgl. Marpurg (wie Fußnote 6), S. 3.

seine Richtigstellung schließt Pisendel außerdem ein Werturteil über die Kompositionen von Johann Pfeiffer mit ein, der in der umfangreichen Aufzählung Marpurgs gar nicht erwähnt wird. Gerade der Hinweis auf Pfeiffer belegt daher, daß Pisendel die folgende Passage des Sendschreibens vor Augen gehabt haben muß, aus der er auch die Formulierung „Bache" und „Bendas" zitierte:

„Graune, Hassen, Telemanns, Händels, Bache, Pfeiffer, Bendas, Quanze u.s.f. haben wir nur unter denen Deutschen. Italien wird nur vergeblich darauf denken, uns solche Männer, die diesen an die Seite zu setzen sind, aufzuweisen."[26]

Die Richtigstellung Pisendels im Zusammenhang mit den Brüdern Graun bezieht sich noch auf eine weitere Passage des Sendschreibens, in der es heißt:

„Herr Graun ist zwar zweymal in Italien gewesen; allein das erste mal war er schon in der Musik weiter, als die meisten Italiener, und das andere mal reisete er in den Diensten seines Monarchen dahin, um Sänger und Sängerinnen auszusuchen."[27]

Pisendel bemerkt dazu:

„so heißts auch der Graun wäre 2 mal in Welschland geweßen, nein, jeder nur einmal u zwar der *ConcertM.*r hat etliche Monath |: länger aber nicht :| von M.r *Tartini profiti*rt, der *CapellM.*r ist nur hineingeschickt worden, Sänger zu hohlen [...]."[28]

Damit steht also fest, daß es tatsächlich jenes Sendschreiben war, das Telemann Pisendel zugesandt und in seinem nicht erhaltenen Brief als Streitschrift Scheibes bezeichnet hatte. Könnte Telemann sich aber mit seiner Zuschreibung geirrt und eine falsche Information an Pisendel weitergeleitet haben? Diese Möglichkeit ist als nicht sehr wahrscheinlich einzustufen, denn Scheibe, dem Telemann 1741 seine Odensammlung gewidmet hatte, stand auch zu dieser Zeit mit Telemann in Briefkontakt, und der bereits zitierte Brief vom 1. Juni 1750 deutet darauf hin, daß Scheibe dem älteren Freund regelmäßig von seinen schriftstellerischen Aktivitäten berichtete.[29] Sogar die Signatur „A." des Sendschreibens, die zunächst auf Agricola als Autor hinzuweisen schien, bekräftigt im Gegenteil Telemanns Angaben, denn Scheibe

---

[26] Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 16. Vgl. auch Dok II, Nr. 620.

[27] Ebenda, S. 13.

[28] Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 354.

[29] Am 1.6.1750 schreibt Scheibe an Telemann, daß seine deutsche Übersetzung von Holbergs satirischem Epos *Peter Paars* zur Ostermesse 1750 gedruckt werde und daß er derzeit „eine andere kleine critische Streitschrift unter den Händen" habe, die jedoch nur in der Vorrede „neben bey etwas musikalisches" enthalte, vgl. ebenda, S. 329. Um welche „kleine critische Streitschrift" es sich handelt, bleibt noch zu untersuchen.

verwendete seit 1739 das Pseudonym „Alfonso".[30] Zudem verweist Scheibe die Leser des Sendschreibens zweimal auf die 1745 erschienene Neuauflage seiner eigenen Wochenschrift Critischer Musikus und gibt damit einen deutlichen Fingerzeig hinsichtlich seiner Identität.[31]

Hier erhebt sich die Frage, warum Scheibe anstelle des angegriffenen Marpurg auf den offenen Brief Finazzis geantwortet hat. Dies hängt möglicherweise damit zusammen, daß die Schriften Scheibes auch in der vorausgegangenen Auseinandersetzung zwischen Marpurg und „Olibrio" alias Agricola eine Rolle spielten und Marpurg diese wortreich verteidigt hatte.[32] Zum Dank dafür könnte Scheibe die Verteidigung Marpurgs gegen Finazzi übernommen haben. Hinzu kommt, daß Scheibe auch persönliche Gründe hatte, gegen die von Finazzi vertretene Position vorzugehen. Der Kastrat Finazzi gehörte der Mingottischen Operntruppe an, deren Komponist Paolo Scalabrini Scheibe 1748, nach einigen Auftritten der Truppe in Kopenhagen, aus seinem Amt als königlich dänischer Hofkapellmeister verdrängt hatte, in das er erst 1740 berufen worden war. An einer Stelle des Sendschreibens bezieht Scheibe seine Kritik denn auch ausdrücklich auf die „Deutschland und Norden mit denen Opernbanden durchstreifenden welschen Componisten":

---

[30] Vgl. Scheibe (wie Fußnote 4), S. 445: „Vor einigen Jahren lebte in einer gewissen berühmten Stadt ein gewisser Mensch, den ich desto besser abschildern kann, weil ich von Jugend auf mit ihm umgegangen bin, und den ich so genau, als mich selbst, gekannt habe. Ich will ihn voritzo Alfonso nennen." Vgl. auch Fußnote 59.

[31] „Die Ursachen, daß man alle schöne Musik, die nach dem guten Geschmacke eingerichtet u. ausgearbeitet worden, für italienische hält [...], imgleichen welche Väter diese sogenan[n]te italienische Musik eigentlich hat, kan[n] man im 2 Stücke des ehemaligen krit. Musikus, und zwar in der schon angeführten neuen Auflage vom 1745 Jahre [...] ohne großes Nachdenken erfahren, dahin ich dann, und wegen der übrigen Streitigkeiten wegen der Musik der Italiener, meine Leser verweise." Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 16.

[32] „Denn wer kennet nicht die Schriften [eines Heinichens, Spießens, Sorgens, Matthesons] eines um die Herstellung des gesitteten und reinen Ausdrucks in der Sprache der Thonkünstler ungemein verdienten gründlichen Scheibens, [Fuxens, Mizlers]? vieler andern zu geschweigen." Vgl. Marpurg (wie Fußnote 6), S. 6. Auf dieses Lob Marpurgs reagierte Agricola, der während der Auseinandersetzung zwischen Scheibe und Birnbaum Bachs Schüler in Leipzig war, mit der Frage: „Haben denn die Thonkünstler in ihrem Lande eine eigene Sprache, um die sich Scheibe so ungemein verdient gemacht hat?" Zitiert ebenda, S. 62. Marpurg verteidigt Scheibe in einem seitenlangen Absatz: „[...] War hier der Herr Scheibe nicht einer von den ersten, der die Wahrheiten der Musick in einer deutlichen, ordentlichen und gesitteten Schreibart vorzutragen, sich unterfieng? Brachte er nicht dadurch vielen Gelehrten, die aus mehr als pedantischem Schulstoltz die Thonkunst bishero so gering geschätzet hatten, gantz andere Begriffe bey? [...]"; ebenda, S. 63.

„Da ich gefunden habe, daß dem Verfasser des krit. Musikus an der Spree vorgeworfen wird: er kenne die italienischen Componisten nicht, er müsse vielmehr nur die Arien der Pfuscher, die aus Italien zu uns kommen, gesehen haben: so finde ich für nötig zu erinnern, daß fast alle Musik, sowol Symphonien als Arien, die man gegenwärtig aus Italien erhält, nebst denen Deutschland u. Norden mit denen Opernbanden durchstreifenden welschen Componisten nichts taugen."[33]

Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, daß Scheibe die Streitschrift gegen den Mingottischen Kastraten Finazzi auch dazu nutzte, seiner tiefsitzenden Enttäuschung Luft zu machen. Lediglich der Umstand, daß das Sendschreiben mit „Berlin, den 18ten August 1750" datiert ist und auch einen entsprechenden Druckort aufweist, scheint einer Zuweisung an Scheibe entgegenzustehen. Da der knapp vierzigjährige Hofkapellmeister Scheibe aber nach seiner Ablösung 1748 eine beachtliche Pension von 400 Talern jährlich bezog, liegt die Vermutung nahe, daß er die folgenden Jahre für Reisen und Studienaufenthalte nutzte. Wenn man nicht annehmen will, Scheibe habe die Angabe des Druck- und Aufenthaltsortes fingiert, muß der logische Schluß lauten, daß sich der pensionierte Hofkapellmeister im August 1750 tatsächlich in Berlin aufgehalten und dort seine Antwort auf Finazzis Angriffe in den Druck gegeben hat.

III

Die These, daß der anonyme Verfasser des Sendschreibens mit Scheibe zu identifizieren ist, wird auch noch von anderer Seite bestätigt, denn Carl Heinrich Graun legt seinem Brief an Telemann vom 1. Mai 1751 offenbar ein Schriftstück bei, das mit der Polemik gegen Finazzi im Zusammenhang steht:

„Herr Qvantz hat mir gegenwärtiges übersendet. Ich glaube Ew: HochEdelgeb. hätten an 2 Zeilen zur Gnüge gehabt. Wenn die offentlichen und empfindlichen *musical*ischen Zänkereyen des Herrn Finazzi und Herrn C.[apell]M.[eister] Scheibens nach Möglichkeit unterdrücket würden, würde meines Erachtens die *Music* nichts darunter leiden."[34]

Auch Graun hält also die erste Erwiderung auf Finazzis offenen Brief für ein Werk Scheibes. Da er aber von mehreren „offentlichen [...] Zänkereyen" zwischen Finazzi und Scheibe sowie von „2 Zeilen" einer offenbar neuen polemischen Veröffentlichung spricht, die seinem Brief beilag, könnte die zitierte Passage so verstanden werden, daß es sich hier um eine weitere Streitschrift zu diesem Thema gehandelt hat, die Graun ebenfalls Scheibe zuschreibt. In diesem Fall käme nur das oben erwähnte Pamphlet Gedanken über

---

[33] Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 15.

[34] Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 274.

die welschen Tonkünstler von 1751 in Frage, denn es ist das einzige bekannte Dokument, das sich neben dem Sendschreiben aus dem Vorjahr direkt auf die Angriffe Finazzis bezieht. Allerdings sind die Andeutungen Grauns zu unbestimmt, um daraus eine Hypothese abzuleiten, denn es kann nicht völlig ausgeschlossen werden, daß es sich bei der Beilage um das Sendschreiben aus dem Vorjahr handelte, obgleich Telemann und Pisendel das Schriftstück schon im November 1750 kannten. Immerhin geben die Andeutungen Grauns aber den Anstoß, die Frage nach der Identität des anonymen Verfassers der „Gedanken ..." näher zu untersuchen.

Bislang wird dieser anonyme Druck Marpurg, dem „Hauptverfaßer" des Critischen Musicus an der Spree, und neuerdings auch Agricola zugeschrieben.[35] Agricola kommt jedoch schon aus inhaltlichen Gründen nicht als Verfasser in Frage, denn dieser hatte bereits mehrfach, wie oben bemerkt, zum gleichen Thema einen italienfreundlichen Standpunkt vertreten, der mit seiner Arbeit an einer kommentierten Übersetzung von Tosis Gesangsschule in engem Zusammenhang steht. Auch die Tatsache, daß ein bekannter Kritiker des italienischen Operngesanges, Charles de Saint-Evremont, in einer Fußnote als Beleg angeführt wird, widerspricht einer Zuweisung der Gedanken über die welschen Tonkünstler an Agricola.[36]

Aus dieser Fußnote geht außerdem hervor, daß sich ihr Verfasser selbst in Paris aufgehalten haben muß, denn er bewertet die Fähigkeiten zweier französischer Sänger, „die sich itzo auf der parisischen Singebühne besonders unterscheiden", höher als diejenigen der italienischen Opernsänger.[37] Eine Reise Agricolas nach Paris um 1751 ist jedoch nicht nur unbekannt, sondern auch aus stilistischen und biographischen Gründen wenig wahrscheinlich. Dagegen kann ein Paris-Aufenthalt des pensionierten Hofkapellmeisters Scheibe nicht ausgeschlossen werden. Am plausibelsten erscheint es jedoch, eine solche Information Marpurg zuzuschreiben, der um 1746 als Privatsekretär in Paris lebte.

Dieser Umstand trug wohl auch dazu bei, in ihm den Autor der zweiten Streitschrift gegen Finazzi zu vermuten. Dennoch erscheint auch diese Zuschrei-

---

[35] Vgl. Dok III, Nr. 642, und D. Berg, Artikel *Johann Friedrich Agricola* in New Grove 2001.

[36] Vgl. Anonym, *Gedanken über die welschen Tonkünstler*, Halberstadt 1751, S. 15 (Fußnote).

[37] „Von dem unvergleichlichen Jeliotte, einem Altisten, und der liebenswürdigen Mademoiselle Fel, einer vortreflichen Sängerinn, die sich itzo auf der parisischen Singebühne besonders unterscheiden, kann man mit Recht sagen, daß sie die Vollkommenheiten der welschen Sänger in sich vereinen, ohne ihre Fehler zu haben." Vgl. Gedanken (wie Fußnote 36), S. 15 (Fußnote). Ab 1738 traten Pierre de Jelyotte (1713–1797) und Marie Fel (1713–1794) vor allem in Opern Rameaus auf.

bung nicht zwingend, denn der anonyme Verfasser der Gedanken ... bezieht sich insgesamt zwanzigmal auf den „kritischen Musikus zu Berlin" als dritte Person und tut dies in so unterschiedlicher Weise, daß eine Verstellung wenig glaubhaft erscheint.[38] Gleich zu Beginn der Schrift heißt es:

„Ich verdenke es [...] dem Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree im geringsten nicht, daß er den neustädtischen Musikus nicht einmahl einer Antwort gewürdigt hat. Seine Gedanken über den Geschmack der Italiener liegen aller Welt vor Augen, und da er die Wahrheit derselben mit genungsamen Gründen bevestigt hat, so braucht er sie nicht gegen die Anfechtungen eines unmächtigen Italieners zu vertheidigen."[39]

Diese Passage scheint sich auf eine Stelle in der ersten Streitschrift gegen Finazzi, in der Scheibe die Verteidigung Marpurgs übernommen hatte, zu beziehen:

„Was hierauf in Ansehung der Kritik dem Herrn Marburg vorgeworfen wird, und wessen man ihm aufs neue wegen geringer Kenntniß der italienischen Musik beschuldiget, braucht keiner Beantwortung; überdieses wird Herr Marburg, wenn er es für nötig befindet, sich gar leicht dagegen vertheidigen können."[40]

Offenbar hielt es Marpurg aber bis zum Erscheinen der Gedanken über die welschen Tonkünstler nicht für nötig, sich gegen die Anwürfe Finazzis zu verteidigen. Darum wird die oben zitierte Passage nur verständlich, wenn man annimmt, daß diese zweite Erwiderung auf Finazzi vom gleichen Verfasser stammt wie die erste. Dieser Zusammenhang wird dadurch bekräftigt, daß im Anschluß an diese Passage ausdrücklich auf das Sendschreiben von 1750 hingewiesen wird:

„Es wäre dieses [die Verteidigung] zwar nicht nöthig, nachdem ein ungenannter Verfasser bereits in seinem Sendschreiben an die Herren Verfasser der hamburgischen freyen Urtheile etc. diesen unter einer deutschen Kappe versteckten unbesonnenen Italiener genungsam zu Paaren getrieben hat. Da ich aber von gewisser Hand versichert bin, daß, ob er gleich schriftlich wider die Deutschen zu schimpfen aufgehöret hat, er dennoch fortfähret, es mündlich zu thun: So kann es nicht schaden, wenn man sein Schreiben noch einmahl beleuchtet, und der so hochmüthigen welschen Nation bey dieser Gelegenheit ihr vollkommnes Recht wiederfahren lässet. Ich ersuche dabey den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree, mir nicht die geringste Verbindlichkeit hiefür zu haben."[41]

---

[38] Zu den Hinweisen auf den „kritischen Musikus zu Berlin" vgl. Gedanken, S. 4–7, 10, 16 und 18f.

[39] Ebenda, S. 4.

[40] Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 12.

[41] Gedanken (wie Fußnote 36), S. 4.

Nachdem oben gezeigt werden konnte, daß die erste Verteidigung Marpurgs gegen Finazzi von Scheibe stammt, erscheint es wenig glaubhaft, daß der „kritische Musikus an der Spree" ein Jahr später den Schutz der Anonymität sucht, um sich schließlich doch noch selbst zu verteidigen. Zudem deutet die Formulierung, daß wegen der mündlich fortgesetzten Anwürfe Finazzis dessen „Schreiben noch einmahl beleuchtet" werden solle, auf eine Parallelität der beiden Streitschriften gegen Finazzi. Dabei bezeichnet es der anonyme Verfasser als Zweck der neuerlichen Streitschrift, „der so hochmüthigen welschen Nation bey dieser Gelegenheit ihr vollkommnes Recht widerfahren" zu lassen. Dennoch sind diese Indizien zu schwach, um daraus eine stimmige These zu konstruieren. Eine Untersuchung, ob Scheibe tatsächlich der Verfasser der Gedanken über die welschen Tonkünstler war, kann nur an der Streitschrift selbst ansetzen. Der zu diesem Zweck unternommene stilkritische Vergleich mit dem Sendschreiben aus dem Vorjahr und den 1745 veröffentlichten kommentierten Streitschriften Scheibes im Critischen Musikus war jedoch wenig ergiebig. Zwar konnte festgestellt werden, daß Scheibe in seinen Streitschriften häufiger als etwa Birnbaum, Agricola und Marpurg kurze Aus- und Zwischenrufe verwendet[42] und sich wie Telemann zuweilen eingestreuter Verse bedient, aber verläßliche Kriterien im Bereich der Grammatik oder der Orthographie konnten nicht aufgestellt werden.[43]

Wesentlich ergiebiger war dagegen ein direkter Vergleich der beiden gegen Finazzi gerichteten Streitschriften untereinander. Äußerliche Unterschiede, etwa das Fehlen von literarischen Zitaten und ausgedehnten Fußnoten im Sendschreiben, konnten auf den drucktechnischen Rahmen zurückgeführt werden, denn das Sendschreiben mußte mit einem Bogen Papier (16 Seiten)

---

[42] Als Beispiel für eine häufig wiederkehrende einzelne Formulierung ist das zusammenfassende „kurz!" am Ende eines Gedankengangs zu nennen, vgl. Sendschreiben, S. 14 (zweimal), und Gedanken, S. 5 und 9.

[43] Hinsichtlich der Grammatik wurde beispielsweise die Genitivform des Namens „Bach" untersucht: 1745 formuliert Scheibe „insbesondere aber eines Baches" (vgl. Dok II, Nr. 532) und im Sendschreiben von 1750 „des vor wenig Tagen [...] verstorbenen Bachens" (vgl. Dok II, Nr. 620), während Marpurg 1749 „eines unsterblichen Leipziger Bachs" schreibt (vgl. Dok II, Nr. 591) und in den Gedanken 1751 erneut „des seeligen Herrn Baches" zu lesen ist (vgl. Dok III, Nr. 642). Untersucht wurden außerdem orthographische Auffälligkeiten etwa bei den Worten „bevestigen", „thörigt" und „Prahlerey", ohne daß Gesetzmäßigkeiten festgestellt werden konnten. Im Sendschreiben beispielsweise stehen die Schreibweisen „thörigt/thöricht" sowie „Prahlerey/Pralerey" nebeneinander. Dagegen ist beiden Streitschriften gegen Finazzi gemeinsam, daß Marpurg als „kritischer Musikus" mit k bezeichnet wird, während Scheibe noch 1745 im Titel *Der Critische Musikus* an der Schreibweise mit c festhält und Marpurg selbst beide Worte mit c schreibt: *Der Critische Musicus an der Spree*.

auskommen, während sich die Gedanken über die welschen Tonkünstler auf eineinhalb Bogen (23 Seiten) ausbreiten konnten.[44] Inhaltlich gleichen sich die beiden Streitschriften dagegen bis in die Wortwahl hinein, wie aus den folgenden Beispielen hervorgeht (einander entsprechende Formulierungen sind durch Unterstreichung hervorgehoben):

[Zu Marpurgs Repertoirekenntnis:]
Sendschreiben 1750, S. 6: „Ueberdieses zeigen viele Stellen in seinen [Marpurgs] Blättern, daß er die Arbeiten der vorzüglichsten italienischen Componisten sehr wohl kenne, und zwar nach allen ihren Schönheiten und Fehlern."
Gedanken 1751, S. 5: „Daß der kritische Musikus an der Spree hieran [an italienischen Musikalien aller Zeitperioden] keinen Mangel gehabt haben müsse, bezeuget er in unterschiedenen Blättern, da er sehr vieler guten und schlimmen Italiener gedenket."

[Zu den Klavier- und Orgelkompositionen der Italiener:]
Sendschreiben 1750, S. 8: „Welche Pralerey! Zur Zeit wissen wir gar wohl, daß Klavier= und Orgelarbeiten eigentlich in Deutschland zu Hause gehören, und diejenigen, welche es hiernächst am weitesten darinnen gebracht haben, sind am wenigsten die Italiener, sondern vielmehr die Franzosen und Engelländer."
Gedanken 1751, S. 9: „Kurz das Clavier und die Orgel gehören nicht in Italien zu Hause. Die vernünftigen Welschen, die bey ihrem Auffenthalt in fremden Ländern ihre ehemaligen Vorurtheile fahren lassen, gestehen es selber. ... Ein Tonkünstler von der Gattung des Neustädters ist nicht vermögend, mit allen seinen Prahlereyen das Gegentheil darzuthun."

[Zum Ursprungsland von Geschmack und Erfindung:]
Sendschreiben 1750, S. 14: „Erstlich läugnet er [Finazzi] nicht, ein Deutscher könne die Musik und die Gründe der Composition erlernen, ja er könne sie besser als ein Italiener lernen; aber Geschmack und Erfindung sey nur in Italien zu Hause."
Gedanken 1751, S. 21: „Der letzte Absatz des Sendschreibens aus Neustadt saget endlich ausdrücklich, daß ein Deutscher weder Erfindung noch Geschmack haben kann, woferne er nicht in Welschland in die Schule gehet."

Obwohl sich die zitierten Passagen inhaltlich gleichen, unterscheidet sich die zweite Streitschrift dadurch von den entsprechenden Stellen der ersten, daß die Argumente schärfer ausgearbeitet und rhetorisch geschickter formuliert sind. Noch deutlicher wird dies an den folgenden Beispielen, in denen sich die Wortwahl von der ersten Version etwas weiter entfernt:

[Zur Fugenkomposition der neueren Italiener:]
Sendschreiben 1750, S. 8: „Alle diese [deutschen] Componisten bleiben in den Fugenarbeiten bey der Stange, sie sind nicht so leichtsinnig, wie die Italiener, die nur Schein-

[44] Um Platz zu sparen, sind die zwei letzten Seiten des Sendschreibens sogar in kleinen Lettern gedruckt, und Doppelkonsonanten wie „mm" oder „nn" werden häufig zusammengezogen, vgl. etwa Sendschreiben (wie Fußnote 21), S. 9, 13 und auf der letzten Seite 16 (dreimal).

fugen zu machen pflegen. Diese fangen nämlich einen Hauptsatz an, aber sie lassen ihn gar bald wieder fahren, ohne sich um seine regelmäßige Ausführung oder Ausarbeitung viel zu bekümmern."
Gedanken 1751, S. 5f.: „Was heißt eine in dem neuern italienischen Gusto ausgearbeitete Fuge? Eine solche Fuge, die auf einem läppischen Hauptsatze beruhet, der seiner krausen Melodie wegen zu keiner ähnlichen Wiederholung geschickt ist, wo die Melodie keine männliche Harmonie zum Grunde hat, wo die Ausarbeitung so seichte als die Harmonie, und so buntscheckigt als der Gesang ist, wo die Ausfüllung durch ungeschickte Passagen, die niemahls auf den Hauptsatz passen, gemacht wird, wo man nach den erstern gewöhnlichen Wiederhohlungen den Hauptsatz fahren lässet, denselben zerstümmelt und ihn kaum am Ende noch einmahl hören läßt, wo man insgemein statt vier Stimmen drey findet, kurz wo man nicht fugenmäßig gearbeitet hat."

[Zu Fehlern der neueren italienischen Komponisten:]
Sendschreiben 1750, S. 14: „Wie? die Deutschen sollen den Geschmack von den Italienern entlehnen? Elende Lehrmeister! Leute, die gar keinen Geschmack haben, keine Leidenschaften ausdrücken können, keine Regeln der Composition verstehen, ohne Erfindung sind, sich mit den Erfindungen anderer Componisten ausschmücken, kurz, die nicht denken können, und die in der Theorie der Musik eben so wenig erfahren sind, als sie die moralischen Absichten musikalischer Stücke verstehen, solche Leute machen einen Lärmen vom Geschmacke, als wenn sie ihn allein gepachtet hätten."
Gedanken 1751, S. 11: „Um das Regelmäßige bekümmern sie sich nicht, (die Beobachtung der strengen Regeln ist für diese freyen Geister zu verächtlich, die wenigsten wissen ja die Composition [...]) denken ist ihr Werk nicht; (ist ihnen etwann ein guter Gedanke von ungefähr beygefallen, so wird derselbe so lange wiederhohlet, bis den Ohren schlimm darüber wird;) der Natur folgen sie niemahls im Ausdrucke (man kann es ja von ihnen nicht verlangen, in was für einer Schule haben sie denn die Leidenschaften kennen gelernet? Das Wort Moral hat ein Pedant erdacht;) aber was bleibet denn nun für ein grosser Ruhm für die so gerühmten Welschen übrig? Der Herr aus Neustadt hat seine Landsleute allhier auf der schwächsten Seite vertheidigt. Ein Componist, der nicht mehr als drey oder vier Gedanken im Vorrathe hat, die er vielleicht noch öfters von andern erborget, muß ein armseeliger Kopf seyn."

Die inhaltliche Übereinstimmung der beiden Streitschriften geht sogar so weit, daß sich der Verfasser der Gedanken... bei der Frage, ob Hasse sich länger in Deutschland oder Italien aufgehalten habe, ausdrücklich auf die entsprechende Passage des Sendschreibens bezieht:

[Zum Aufenthalt Hasses in Italien]
Sendschreiben 1750, S. 13: „Herr Haße ist mehr in Deutschland als in Italien gewesen; dieses wissen alle, die ihn ehemals in der Oper in Leipzig, in Hamburg, und hernach in Wolfenbüttel, wo er Vicecapellmeister gewesen, gekannt haben. Gegenwärtig ist er auch schon 20 Jahre in Dresden Capellmeister. Der angegebene Grund, ihn einen Italiener zu nennen, fällt nun dadurch auf einmal übern Haufen."
Gedanken 1751, S. 19: „In Ansehung Herrn Hassens ist er [Finazzi] in dem obgedachten Schreiben an die Herren Verfasser der hamburgischen freyen Urtheile bereits genungsam widerleget worden."

Die Aufzählung solcher Beispiele, aus denen die inhaltliche Übereinstimmung der beiden Streitschriften hervorgeht, ließe sich noch weiter fortsetzen,[45] aber die bereits zitierten Passagen machen hinreichend deutlich, daß die zweite Streitschrift kein anderes Ziel verfolgt als die erste. Auch der in den Gedanken... angegebene Beweggrund, „der so hochmüthigen welschen Nation bey dieser Gelegenheit ihr vollkommnes Recht widerfahren" zu lassen, ist bereits im Sendschreiben vom Vorjahr voll ausgeprägt, so daß sich daraus keine neue Motivation herleiten läßt. Vor diesem Hintergrund wird auch nachvollziehbar, warum Graun auf diese zweite Streitschrift mit Unmut reagierte:

„Ich glaube Ew: HochEdelgeb. hätten an 2 Zeilen zur Gnüge gehabt. Wenn die offentlichen und empfindlichen *musical*ischen Zänkereyen des Herrn Finazzi und Herrn C.[apell]M.[eister] Scheibens nach Möglichkeit unterdrücket würden, würde meines Erachtens die *Music* nichts darunter leiden."

Die auffällige Übereinstimmung beider Streitschriften hinsichtlich des Inhalts und der Argumentation läßt den Schluß zu, daß beide tatsächlich vom selben Verfasser stammen. Da der anonyme Autor des Sendschreibens zweifelsfrei mit Johann Adolph Scheibe identifiziert werden konnte, folgt daraus, daß auch die zweite Streitschrift, Gedanken über die welschen Tonkünstler, von Scheibe verfaßt sein könnte.[45a]
Damit erhebt sich aber die Frage, welche Veranlassung Scheibe gehabt haben mag, gleich zwei Streitschriften gegen die Replik Finazzis zu verfassen, zumal dieser doch, wie Pisendel bereits in seinem eingangs zitierten Brief an Telemann festgestellt hatte, kein ernstzunehmender Verteidiger seines eigenen Anliegens war. Hinweise auf eine Antwort ergeben sich aus der einzigen Passage der Gedanken über die welschen Tonkünstler, die auch inhaltlich über das Sendschreiben aus dem Vorjahr hinausgeht. Diese aus drei aufeinanderfolgenden Punkten bestehende Passage betrifft Richtigstellungen und Ergänzungen zum Italienaufenthalt führender Berliner Hofmusiker:

---

[45] Weitere derartige Beispiele betreffen Aussagen zur Beteiligung Marpurgs an einem minderwertigen Musiklexikon (vgl. Sendschreiben, S. 6, und Gedanken, S. 6), zum Aufenthalt deutscher Komponisten in Italien (vgl. Sendschreiben, S. 12, und Gedanken, S. 19), zum Wert neuerer italienischer Kompositionen (vgl. Sendschreiben, S. 15, und Gedanken, S. 21), oder zur Verbreitung des „wahren guten Geschmacks" in Deutschland (vgl. Sendschreiben, S. 16, und Gedanken, S. 22). Vgl. auch Fußnote 53.

[45a] Theoretisch kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Ausarbeitung des Sendschreibens von einem unbekannten Parteigänger Scheibes stammt, wie Hans-Joachim Schulze mit Recht zu bedenken gibt. In diesem Fall stünde der Mangel an neuen, eigenen Argumenten jedoch in auffälligem Gegensatz zur Wortgewandtheit bei der Umformulierung der Vorlage.

[Zum Aufenthalt der Brüder Graun in Italien:]
Sendschreiben 1750, S. 13: „Herr Graun ist zwar zweymal in Italien gewesen; allein das erste mal war er schon in der Musik weiter, als die meisten Italiener, und das andere mal reisete er in den Diensten seines Monarchen dahin, um Sänger und Sängerinnen auszusuchen."
Gedanken 1751, S. 19: „Wegen des Herrn Kapellmeisters Graun ist zu erinnern, daß derselbe nur einmahl in Italien gewesen, und zwar auf Befehl seines Königes, um einige Sänger und Sängerinnen für die berlinische Bühne anzuwerben. [...] Von dem Herrn Concertmeister Graun ist es wahr, daß derselbe bey seinem Auffenthalt in Italien den Tartini ein halbes Jahr besuchet hat. Er gesteht aber aufrichtig, daß er bey seiner Rückkunft nacher Dresden weniger als vorher gefallen, und, um wiederum Beyfall zu erlangen, zum Geschmacke des berühmten Pisendels, seines ehemahligen Lehrers, zurückkehren müssen."

[Zu italienischen Einflüssen in der Ausbildung Bendas:]
Sendschreiben 1750, S. 13: „Und warum soll Herr Benda aus einer italienischen Schule seyn? Warum hat denn der Verfasser sich nicht erkläret, welche italienische Schule er eigentlich allhier meyne? Und was das Lächerlichste ist, Tartini soll durch seine ehemalige Anwesenheit in Praag ganz Böhmen musikalisch gemacht haben."
Gedanken 1751, S. 20: „Was den Herrn Benda betrift, so hat sich derselbe, und zwar nicht länger als zehn Wochen der Unterweisung eines gewissen Meisters in Prage, Nahmens Konyscheck bedienet. Dieser Konyscheck ist ein Schüler von einem Nahmens Presel, und dieser wiederum ein Schüler von Forstmeyern gewesen, der bey Friedrich dem ersten, Könige von Preussen, in Diensten gestanden hat. Von allen diesen ist keiner in Italien gewesen, und Herr Benda hat seines Orts weder den Tartini gesehen noch gehöret. Gegentheils schätzt er sich glücklich, niemahls in Italien gewesen zu seyn [...]."

[Zum Aufenthalt von Quantz in Italien:]
Sendschreiben 1750, S. 13: „Daß Herr Quanz auch daselbst gewesen, läugne ich gar nicht. Aber sind denn nun alle diese großen Männer Italiener, weil sie ein- oder zweymal Italien durchgereiset haben?"
Gedanken 1751, S. 20: „Herr Quanz kann so wenig ein Italiener, als Franzose oder Engelländer heissen, indem er in allen dreyen Ländern gewesen, von denen er aber so wenig seinen Geschmack entlehnet hat, daß er ihnen vielmehr den seinigen gegeben. [...] Sonsten pfleget Herr Quanz öfters zu sagen: daß, wer nach Italien gehet, um die dasige Musik zu hören, eine feine Beurtheilungskraft mit sich bringen muß, um nicht verdorben zu werden."

Aus den Formulierungen zu Johann Gottlieb Graun („er gesteht aber aufrichtig"), zu Benda („gegentheils schätzt er sich glücklich") und zu Quantz („sonsten pfleget Herr Quanz öfters zu sagen") kann geschlossen werden, daß sie auf Informationen aus erster Hand beruhen, die aus dem engsten Kreis der Berliner Hofmusiker stammen müssen. Obwohl eine persönliche Bekanntschaft Scheibes mit diesem Personenkreis bislang nicht nachweisbar ist, spricht diese Beobachtung nicht gegen die These, daß Scheibe der Autor

beider Streitschriften war, denn dem Datum und Druckort des Sendschreibens war zu entnehmen, daß Scheibe sich möglicherweise im Sommer 1750 selbst in Berlin aufgehalten hat. Eine Passage der Gedanken aus dem Folgejahr, in der der Verfasser den Aufenthalt eines französischen „Traversisten" in Berlin beschreibt, bezieht sich sogar ausdrücklich auf diesen Zeitraum.[46]
Da Scheibe 1750 noch nicht über diese Informationen verfügte, ist anzunehmen, daß er erst im Anschluß an die Veröffentlichung seines Sendschreibens Zugang zum engeren Kreis der Berliner Hofmusiker erhielt. Aus dem Inhalt seiner Ergänzungen kann sogar geschlossen werden, daß er mit Quantz selbst in Kontakt stand, denn in dessen *Versuch über die wahre Art die Flöte traversiere zu spielen* von 1752 werden die Angaben zum Aufenthalt Grauns bei Tartini indirekt bestätigt,[47] und die zitierte Redensart über Studienreisen nach Italien findet dort sogar ihre direkte Entsprechung.[48] Schließlich werden auch Scheibes Vorwürfe gegen die neueren italienischen Komponisten bei Quantz wiederholt,[49] so daß eine enge Übereinstimmung zwischen Quantz und

---

[46] „Ein geschickter Traversist und Schüler des berühmten Blavette, der sich vor einem Jahre eine Zeitlang in Berlin aufhielte, fand daselbst so vielen Beyfall, als er den dasigen Geschmack bewunderte und hochschätzte. Er war ein vollkommnes Gegenbild von einem gewissen welschen Violinisten, der ebendaselbst vor gar nicht langer Zeit, jedoch mit einer sehr hochmüthigen Miene, anlangte." Gedanken, S. 16.

[47] „Und weil er [Tartini] vielerley Arten und Schwierigkeiten des Bogenstriches erfunden, wodurch sein Vortrag sich von allen andern unterscheidet: so ist es denn auch geschehen, daß verschiedene deutsche Violinisten, aus Neugierigkeit, aber nicht eben zu ihrem Vortheile, unter seine Information gerathen sind. Viele haben seine Art zu spielen angenommen und beybehalten: einige hingegen haben dieselbe, weil sie nachhero durch die gute Singart eines bessern überzeuget worden, wieder verlassen." J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, S. 310f.

[48] „Es ist deswegen einem jeden jungen Musikus anzurathen, nicht eher nach Italien zu gehen, als bis er das Gute vom Bösen in der Musik zu unterscheiden weis; denn wer nicht von musikalischer Wissenschaft etwas mit hinein bringt; der bringt auch, zumal itziger Zeit, schwerlich was mit heraus." Ebenda, S. 311.

[49] „62.§. In der Composition der itzigen italiänischen Instrumentisten, wenige davon ausgenommen, findet man mehr Frechheit und verworrene Gedanken, als Bescheidenheit, Vernunft, und Ordnung. Sie suchen zwar viel Neues zu erfinden; sie verfallen aber dadurch in viele niederträchtige und gemeine Gänge, die mit dem, was sie noch Gutes untermischen, wenig Gemeinschaft haben. [...] In ihren Mittelstimmen findet man weder Arbeit, noch etwas gewagtes, sondern nur eine trockene Harmonie. Auch in ihren Solo können sie einen Baß, der zuweilen einige melodische Bewegungen machet, nicht ausstehen. [...] Sie schämen sich aber vielleicht zu sagen, daß sie den Baß deswegen auf solche Art setzen, oder setzen lassen, damit der, der Harmonie und ihrer Regeln ganz unkundige Virtuose, nicht so oft Gefahr laufe, seine Unwissenheit zu verrathen. [...]

Scheibe festgestellt werden kann. Aus den parallelen Angaben von Quantz geht außerdem hervor, daß sich der Vorwurf des Plagiats, den Scheibe wiederholt erhebt, auf die Nachahmung von Hasses Musik bezieht.[50] Die Vermutung, daß es eine Verbindung zwischen Scheibe und Quantz gab, wird auch durch den bereits zitierten Brief Grauns gestützt, in dem er schreibt, er habe das an Telemann übersandte Exemplar der Gedanken über die welschen Tonkünstler von Quantz erhalten.

Diese Verbindung mit Quantz könnte den Anstoß zu einer neuerlichen Auseinandersetzung mit Finazzi gegeben haben. Denkbar ist, daß Scheibe auf das Berliner Interesse an seinem Sendschreiben mit einer Neuauflage reagierte und den Text bei dieser Gelegenheit überarbeitet hat. Wahrscheinlich spielte aber auch die anhaltende Kränkung Scheibes, daß er im Amt des dänischen Hofkapellmeisters durch einen mittelmäßigen italienischen Opernkomponisten abgelöst worden war, eine Rolle bei der Veröffentlichung dieser zweiten Streitschrift. Noch 1757 wirft Scheibe seinen Amtsnachfolgern nämlich in einem Brief an Telemann vor, daß sie keine Regeln zur Komposition wüßten:

„Junge Dänen fangen daselbst [in Kopenhagen] an, zu componiren, und niemand ist daselbst, der ihnen eine einzige Regel vorsagen kann, oder eine weiß. *Sarti*, mein zweyter *Successor*, ist nicht viel besser als *Scalabrini* u.s.w.".[51]

Die gleichen Vorwürfe finden sich bereits in den Gedanken über die welschen Tonkünstler:

63.§. In der Vocalcomposition der heutigen Nationalitaliäner ist die Rolle der Singstimme das Beste. [...] Oefters aber verfallen sie auch dabey in das Niederträchtige und Gemeine. [...] Das Ritornell ist meistentheils sehr schlecht, und scheint manchmal gar nicht zu dieser Arie zu gehören. Das richtige Metrum fehlt auch sehr öfters. Es ist zu bedauern, daß die meisten der itzigen italiänischen Operncomponisten [...] nicht mehr, wie ihre Vorfahren thaten, die Zeit nehmen, die Setzkunst aus dem Grunde zu studiren; daß sie dabey nachläßig sind, und mehrentheils zu geschwind arbeiten." Ebenda, S. 313f. Vgl. dazu Scheibe (wie Fußnote 4), S. 766f.

50 „Ich getrauete mir eben nicht das Gegentheil zu erweisen, wenn jemand behaupten wollte, daß sie vielleicht noch schlechter seyn würden, wofern nicht ein und der andere große Componist unter ihren nordischen Nachbarn, absonderlich ein berühmter Mann, dem sie den wahren guten und vernünftigen Geschmack in der Singmusik fast abgetreten zu haben scheinen, ihnen noch, durch seine häufig in Italien aufgeführten Singspiele, mit guten Exempeln vorgienge, und dadurch öfters Gelegenheit gäbe, sich mit seinen Federn auszuschmücken." Quantz (wie Fußnote 47), S. 314.

51 Telemann Briefwechsel (wie Fußnote 10), S. 333. Giuseppe Sarti war ebenfalls Kapellmeister der Mingottischen Operntruppe, bevor er 1755 zum dänischen Hofkapellmeister berufen wurde, vgl. MGG II, Sp. 1848f.

„Um das Regelmäßige bekümmern sie sich nicht, (die Beobachtung der strengen Regeln ist für diese freyen Geister zu verächtlich, die wenigsten wissen ja die Composition; ein gewisser bekannter grosser Geiger in Ansehung der Execution war nicht einmahl im Stande, zu seinen Solos die Baßstimme zu entwerfen;) [...]."[52]

Jedenfalls nahm Scheibe die neuerliche Streitschrift zum Anlaß, den Mingottischen Kastraten Finazzi auch persönlich bloßzustellen. So wiederholte er nicht nur die Angriffe auf Finazzis Argumentation aus der ersten Streitschrift,[53] sondern versuchte ihn auch als Komponisten herabzusetzen.[54] Dabei waren ihm offenbar auch die Erkundigungen Telemanns und Pisendels über Finazzi bekannt, wie die zahlreichen Anspielungen auf Finazzi als „Bockspfeifer unter einem italienischen Regimente", als unwürdiges Mitglied der „filarmonischen Academie", als geldgierigen Kastraten oder als Komponisten „lahmer" und „seichter" Arien zeigen.[55]

IV

Verständlicherweise gehört es nicht zu den erfreulichsten Übungen eines Wissenschaftlers, die „empfindlichen *musical*ischen Zänkereyen" historischer Personen nachzuvollziehen, aber in diesem Fall erscheint dadurch eine vermeintlich bekannte Figur, der als Vertreter des „neumodischen Geschmacks"[56]

---

[52] Gedanken (wie Fußnote 36), S. 11. Aus früheren Bemerkungen Scheibes im Critischen Musikus geht hervor, welche Geiger hier gemeint sind: „Wenn ein [Pietro] Locatelli, ein [Giovanni] Piantanita, und einige andere nicht ihre Freunde gehabt hätten, die ihnen ihre Einfälle ausgearbeitet, und ins Reine gebracht hätten: so würde man vielleicht diejenigen Arbeiten nicht erblicken, die man von ihnen sieht. Insonderheit wenn ein Piantanita den Vortheil nicht gewußt hätte, seinen Namen auf entlehnte Sachen setzen zu lassen; wer weis, ob man jemals erfahren hätte, daß er ein Componist seyn wollte." Scheibe (wie Fußnote 4), S. 638.

[53] Diese Passagen betreffen Anmerkungen zur handwerksmäßigen Arbeit Finazzis (vgl. Sendschreiben, S. 14, und Gedanken, S. 16), zu Finazzis Aussagen über italienische „Pfuscher" [Musiker ohne Ausbildung] (vgl. Sendschreiben, S. 6, und Gedanken, S. 18) und zu Finazzis niederen Beweggründen (vgl. Sendschreiben, S. 15, und Gedanken, S. 22).

[54] „Ich glaube, daß er vor Freuden eine lahme Arie von denen neuesten eines keinem seiner Landsleute weichenden Finazzi mit einem artigen Schafstriller daher gekreißet hat." Oder: „Es hat es solche Männer unter ihnen [den Italienern] gegeben, in deren glücklichen Ausarbeitungen man Kunst, Regel und Geist bewundern muß. In den seichten Geburten eines Finazzi muß man dergleichen nicht suchen." Gedanken, S. 6f. und 12.

[55] Vgl. ebenda, S. 1–4, 12f. und 22.

[56] Zum Vorwurf des „neumodischen Geschmacks" vgl. Birnbaum, in: Scheibe (wie Fußnote 4), S. 847 und 886.

bekannte Bach-Kritiker Scheibe, in neuem Licht. Beide anonyme Streitschriften enthalten umfangreiche Passagen, in denen Scheibe die Kompositionen Bachs gegen die Angriffe Finazzi verteidigt. Dieser hatte über Bach geurteilt, „daß zum Vergnügen allein desselben Musik nicht diene, und ein Liebhaber, der aber die Musik nicht verstehet, [...] niemals an einer so schweren Harmonie Geschmack bekommen" werde.[57] In beiden Streitschriften läßt Scheibe sich jedoch nicht auf eine Auseinandersetzung ein. Er argumentiert, daß Bachs Werke über alle Kritik erhaben seien, auch wenn sie – ebenso wie Schriften Isaac Newtons – sogar von manchen Kennern nicht verstanden werden:

„Der Briefsteller will nun auch dem berühmten und nun verstorbenen Hn. Bach noch zu guter Letzt seinen Ruhm abschneiden. Es stellet sich, als wenn er ihn für einen großen Mann so aus Gnaden mitlaufen liesse, aber auch dieses ist sein Ernst nicht. Er entziehet seiner Musik die Wirkungen des Vergnügens bey den Zuhörern, die an einer so schweren Harmonie keinen Geschmack bekämen. Doch gesetzt, die Harmonien dieses großen Mannes wären so schwer, daß sie nicht allezeit die gehoffte Wirkung thäten: so dienen sie doch den Kenne[r]n der Musik zu einem wahren Ergetzen. Nicht alle Gelehrte sind vermögend, einen Neuton [Isaac Newton] zu verstehen; aber diejenigen, die es in den tiefsinnigen Wissenschaften so weit gebracht haben, daß sie ihn verstehen können, finden hingegen ein desto größeres Vergnügen und einen wahren Nutzen, wenn sie seine Schriften lesen. Kurz! Bach ist eine wahre Zierde der Deutschen gewesen, und sein Andenken, das seine Werke unsterblich machen, wird bey den Kennern der Musik unserm Vaterlande zum beständigen Ruhme gereichen; ein italienischer Kastrate mag auch dagegen sagen, was er wolle."[58]

Die argumentative Stoßrichtung der Passage, der Ausschluß Finazzis aus dem Kreis der verständigen „Kenner der Musik", bleibt in der zweiten Streitschrift von 1751 bestehen, wie dies die oben zitierten Beispiele zeigen. Durch den Einschub von Versen,[59] die Aufzählung der italienischen Konkurrenz, vor allem aber durch den Vergleich mit antiken Schriftstellern ist sie rhetorisch jedoch wesentlich schärfer ausgearbeitet:

---

[57] Vgl. Dok II, Nr. 604.

[58] *Sendschreiben* (wie Fußnote 21), S. 13f.; Dok II, Nr. 620.

[59] Passagen in Versform, die für Telemanns Schriften charakteristisch sind, kommen in der Auseinandersetzung zwischen Scheibe und Birnbaum nicht vor. Dennoch verwendet Scheibe eingestreute Verse dieser Art auch in einem polemischen Brief an Mattheson über Lorenz Christoph Mizlers Oden, der mit „Alphonso" unterzeichnet und bei Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 422, abgedruckt ist. Wegen der Eingriffe Matthesons in die abgedruckte Fassung distanzierte sich Scheibe jedoch später von diesem Brief, vgl. Scheibe (wie Fußnote 4), S. 499f. (Fußnote).

„Die Einwendungen, die der Herr Neustädter wider die Schriften [Kompositionen] des seeligen Herrn Baches macht, befremden mich im geringsten nicht. Solche Sachen sind über den Bezirk eines Italieners. Es wäre schimpflich, sich dieserwegen in einen Streit einzulassen.

Uns gilt das kleinste Werk, darinn man Bachen schmeckt,
Mehr, als was Welschlands Kiel noch jemahls ausgeheckt.

Es ist nicht so leichte, durch Vorurtheile verhärteten Ohren Vergnügen zu erwecken. Gesellet sich noch eine eifersüchtige Unwissenheit hiezu, so haben wir sofort die beyden Ursachen, die selbiges gänzlich verhindern. Doch wie Griechenland nur einen Homer, und Rom nur einen Virgil gehabt: So wird Deutschland nur wohl einen Bach gehabt haben, dem in der vorigen Zeit, es sey in der Setz= oder Spielkunst auf der Orgel und dem Flügel in ganz Europa keiner gleich gekommen ist, und den in der Folgewelt keiner übertreffen wird. Die so gerühmte Harmonie und Kunst des Paters Martini, der Geist und die Erfindung des Marcello, der Gesang und Geschmack eines Geminiani, und die Hand eines Aleßandro [Scarlatti] zusammengebracht, machen noch lange keinen Bachen aus."[60]

Die weitsichtige Feststellung, daß Bach in der deutschen Musik die gleiche Stellung einnehme wie Homer oder Virgil in der klassischen Literatur, scheint zu der eingangs erwähnten Bach-Kritik Scheibes von 1737 im Widerspruch zu stehen. Bei näherer Untersuchung stellt sich aber heraus, daß sie in erster Linie zu dem vorherrschenden Bild Scheibes im Widerspruch steht, nicht aber zu seinen tatsächlichen Äußerungen. Wenn man nämlich differenziert, daß sich diese Kritik an Bachs Behandlung von Text und Sprache offenbar an seinen kirchenmusikalischen Vokalwerken entzündete,[61] entschärft sich der scheinbare Widerspruch, denn bereits im Critischen Musikus von 1745 bezeugt Scheibe wiederholt seine Bewunderung für Bachs „Setz- oder Spielkunst auf der Orgel und dem Flügel",[62] so daß sich die oben zitierte Passage von 1751 bruchlos in die oft unterbewertete Reihe seiner früheren positiven Aussagen zu Bach einfügt.[63]

---

[60] Gedanken (wie Fußnote 36), S. 20f.; Dok III, Nr. 642.

[61] Vgl. Wagner (wie Fußnote 2), S. 38ff.

[62] In der Regel ist das Lob auf Bach mit einem nationalistischen Unterton verbunden, vgl. die kommentierten Beispiele bei Wagner (wie Fußnote 2), S. 36ff, sowie ders., *Die Bach-Rezeption im 18. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen strengem und freiem Stil*, Jahrbuch SIM 1985/86, S. 223 und 273. Die Einschätzung Scheibes teilen auch Gottsched, Fuhrmann und Mattheson, wenn es darum geht, den deutschen Musikstil gegen den Geschmack der Franzosen und Italiener zu verteidigen, vgl. F. Krummacher, *Bach als Zeitgenosse. Zum historischen und aktuellen Verständnis von Bachs Musik*, AfMw 48, 1991, hier S. 69.

[63] Der Unterschied im Tonfall zwischen der Kritik von 1737 und den folgenden Äußerungen zu Bach ist jedoch unverkennbar und entspricht der Beobachtung, daß bei Scheibe selbst in der Zeit zwischen 1737 und 1745 ein Wandel in seinem Konzept

Aus diesem Zusammenhang geht außerdem hervor, daß die Passage aus dem Sendschreiben von 1750, in der Isaac Newton erwähnt wird, ebenfalls auf die Werke Bachs für Tasteninstrumente bezogen werden muß, obwohl dies nicht ausdrücklich betont wird. Die Parallele zwischen Bach und Newton, die von Scheibe hier erstmals formuliert und die später wiederholt aufgegriffen worden ist, diente unter anderem dazu, den Begriff der „musicalischen Wissenschaft" als Leitgedanken für die große Bach-Monographie von Christoph Wolff zu begründen.[64] Somit werden die beiden entgegengesetzten Positionen Scheibes zu Bach, die frühe Kritik an der „Schwülstigkeit" und die spätere Bewunderung für die „tiefsinnigen Wissenschaften", in dieser Darstellung einander gegenübergestellt. Die Erkenntnis, daß Scheibe der Verfasser dieser Newton-Parallele war, zeigt aber, daß der gebürtige Leipziger als Zeuge von Bachs Aufführungspraxis, als Kenner von Bachs Kompositionen sowie als weitsichtiger Musiktheoretiker ernstgenommen werden muß.

In Fragen der Bach-Rezeption hat eine Neubewertung von Scheibes Positionen längst begonnen.[65] Eine Untersuchung seiner theoretischen Schriften führte zu der Erkenntnis, daß Scheibe wesentlich stärker auf die traditionellen Elemente des Kontrapunkts und des strengen Satzes zurückgriff, als es das herkömmliche Scheibe-Bild vom kompromißlosen Verfechter eines „neumodischen Geschmacks" vermuten ließ.[66] Dennoch ist die Forderung von Hans-Joachim Schulze, die musikalisch-praktische Seite verstärkt in den Blick zu nehmen,[67]

---

des „deutschen" Kompositionsstils festgestellt werden kann. In der ursprünglichen Ausgabe seines Critischen Musikus vom 17.9.1737 bezeichnete er die „Schreibart der Deutschen" noch, wie in seiner Bach-Kritik vier Monate zuvor, als „gründlich", aber „dunkel und schwülstig", während er in der Neuausgabe von 1745 zu einer fast entgegengesetzten Bewertung kommt, indem er die „vollkommene Einrichtung", „Auszierung" und „Ausarbeitung" darin lobt (vgl. zu beiden Fassungen Dok II, Nr. 531). Obwohl auch dieses Lob zunächst auf Bachs Musik für Tasteninstrumente bezogen ist, dehnt Scheibe diese Charakteristik anschließend auf die „deutsche Musikart" allgemein aus und nimmt damit vorweg, was Quantz sieben Jahre später als den „deutschen" oder „vermischten Geschmack" definieren wird, vgl. Scheibe (wie Fußnote 4), S. 148, und Quantz (wie Fußnote 47), S. 332.

64 Vgl. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000, S. 6ff. und 504.

65 Vgl. H.-J. Schulze, *‚Unbequemes Geräusche' und ‚gelehrtes Chaos'. Bemerkungen zur Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985, Kassel 1987, Bd. I, S. 137–143; Wagner, Bach-Rezeption (wie Fußnote 62), S. 221–238; Krummacher (wie Fußnote 62), S. 64–83, besonders S. 70–75.

66 Vgl. Wagner (wie Fußnote 2), S. 43ff., und ders., Bach-Rezeption (wie Fußnote 62), S. 222f.

67 Schulze (wie Fußnote 65), S. 137.

noch nicht erfüllt, denn diese Frage ist allenfalls aus der Perspektive Bachs untersucht worden. Die Werke Scheibes sind dagegen unberücksichtigt geblieben, obwohl dies etwa im Hinblick auf eine gesangs- und instrumentengerechte Stimmführung oder die nicht notierten „Manieren" und „Auszierungen", deren Fixierung Scheibe bei Bach beanstandet hatte, aufschlußreich wäre. Dies liegt nicht etwa daran, daß Scheibes Kompositionen, die Gerber als das Gegenteil einer „lustigen und tändelnden Musik [mit] süßen und angenehmen Melodien" charakterisiert,[68] samt und sonders verloren wären. Obwohl der größte Teil von ihnen beim Brand von Schloß Christiansborg in Kopenhagen 1794 in Flammen aufging, sind noch mehr als 60 Werke Scheibes erhalten, die einen ersten Überblick über seine Arbeiten im Kammer-, Kirchen- und Opernstil erlauben.[69] Der größte Teil von ihnen ist jedoch weithin unbekannt, wie ein Blick in die einschlägige Literatur zeigt.

---

[68] Vgl. Gerber ATL, Sp. 414. In einer Auswahl seiner Sinfonien, die auf dem Schallplattenmarkt erhältlich ist, zeigt sich Scheibe durch seine nachahmenden, „gearbeiteten" Mittelstimmen und die vergleichsweise aufwendige Harmonik als ein konservativer, „deutscher" Komponist (eingespielt wurden auch die einleitenden Sinfonien zu zwei Trauerkantaten von 1752 und 1766).

[69] Zum Verzeichnis der Kompositionen Scheibes, die 18 Werke für Tasteninstrument, 3 Kammermusikwerke, 8 Konzerte für Blasinstrumente, 7 Sinfonien, 3 weltliche und 6 geistliche Kantaten, 4 lateinische Kirchenwerke, 5 Passionsmusiken sowie zahlreiche Lieder umfassen, vgl. die Arbeiten der dänischen Bibliothekarin Inge Kristiane Brander (Edition Brander, Veijby).

Neumeister versus Dedekind
Das deutsche Rezitativ und die Entstehung der madrigalischen Kantate

Von Irmgard Scheitler (Würzburg)

Seit Erdmann Neumeister und Johann Philipp Krieger im Jahr 1702 Kantaten erklingen ließen, die aus Arien und madrigalischen Rezitativen bestanden, sind diese musikalischen Grundelemente aus der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken. Auch wenn die meisten Kirchenkantaten traditionelle Formen wie Choral und Bibelwort, Chöre und Fugen beibehielten, so bedeutete doch die Einführung des sogenannten „theatralischen Stils" eine bahnbrechende Neuerung und bestimmte die Erscheinungsform der Kirchenmusik in der Bachzeit.

Bislang war die Wissenschaft mit großer Überzeugung davon ausgegangen, Erdmann Neumeister sei der Mann, dem die sogenannte madrigalische Kantate zu danken sei,[1] eine Ansicht, die schon sehr früh akzeptiert gewesen zu sein scheint. Als Neumeister 1706 als Superintendent in Sorau eingeführt wurde, erwähnte der Chronist bei der Aufzählung seiner poetischen Schriften vornehmlich „die geistlichen Cantaten, welche Arth der Gedichte er zu erst/ als eine bequeme Kirchen-Music, auf die Bahn bracht/ und so viel Liebhaber erwecket/ daß sie in verschiedenen Kirchen mehr als ein Jahr musiciret worden".[2]

Der Ausdruck „bequeme Kirchen-Music" meint nichts anderes als die Verbindung der in der Oper schon seit einer Weile geläufigen Arie[3] mit dem

---

[1] Pars pro toto sei erwähnt: H. K. Krausse, *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, S. 7–31.

[2] Johann Samuel Magnus, *Historische Beschreibung der Hoch-Reichsgräfflichen Promnitzschen Resident-Stadt Sorau*, Leipzig 1710, S. 414, zit. bei H. K. Krausse, *„Die unverbotne Lust": Erdmann Neumeister und die galante Poesie*, in: Daphnis 9, 1980, S. 133–161, hier S. 135.

[3] Der Wandel von der Strophenarie hin zur Da capo-Arie vollzog sich in der theatralischen Musik und in der Kirchenmusik (vgl. etwa die Hamburger Passionen und die „extraordinären" Abendmusiken Dietrich Buxtehudes) etwa um 1700. Vorläufer der Da capo-Arie sind die sogenannten Ringelstrophen, wie sie sich schon in einer Rudolstädter Passion von 1688 finden: *Die hochtröstliche Geschicht/ des bittern/ Leidens und Sterbens/ unsers Herrn und Heilandes/ Jesu Christi/ aus denen 4. Evangelisten zusammengetragen/ in VI. Actus abgetheilet/ und mit füglichen Arien und Liedern/ hie und da untermenget/ Wie solche in der Hochgräfl. Schwartzb. HofCapelle/ zu Rudolstadt/ die H. MarterWoche durch von Tag zu Tage pflegt musiciert zu werden*, Rudolstadt: J. R. Löwe 1688. Wiedergabe des Textes in:

Rezitativ, einer Singart und Strophenform, die gern als „bequem" oder „ungezwungen" bezeichnet wurde.[4] Für die Verwendung zur kirchlichen Hauptmusik war diese Verbindung neu, und neu war auch der Rezitativvers.

Erfunden hat Neumeister den deutschen Rezitativvers nicht. Ebensowenig kann man ihn dafür rühmen, daß er als erster die Bausteine Arie und Rezitativ und mit ihnen den sogenannten theatralischen Stil auf geistliche Stoffe angewandt habe. Schließlich gab es schon viele frühdeutsche Opern und Singspiele über biblische Sujets. Neumeister aber, davon ging man bisher mit Selbstverständlichkeit aus, schuf mit der madrigalischen Kantate eine poetische Form der Kirchenmusik, die geistliche Inhalte unter weitgehendem Verzicht auf vorgeprägte Muster (Kirchenlied, Bibelwort) ganz poetisch und in zeitgemäßer Weise zugleich elegant und affektgeladen ausdrücken konnte. Ein der deutschen Prosodie angepaßter madrigalischer Rezitativvers ist für diese madrigalische Form der Kantate erste Voraussetzung. Durch seine Verbindungen mit führenden deutschen Literaten und Musikern war der Theologe und Literaturwissenschaftler Erdmann Neumeister für die Durchsetzung der neuen Form der Kirchenmusik gleichsam prädestiniert.

Nun erlebte allerdings in den letzten Jahren die Wissenschaft eine Art Denkmalsturz. Wolfram Steude vertrat in dem verdienstvollen Sammelband *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter* die These, daß nicht Erdmann Neumeister, sondern Constantin Christian Dedekind der „Erfinder" der madrigalischen Kantate sei.[5] Diese Meinung hat er inzwischen im Dedekind-Artikel der neuen MGG[6] wie auch im Schütz-

---

B. Baselt, *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach*, Dissertation, Halle/S. 1963, S. 652–672. Für die Kopie aus Baselts maschinenschriftlicher Dissertation danke ich der Bibliothek der Ostfriesischen Landschaft. Vor 1700 dürfte auch Erlebachs Kantate zum Christfest „Siehe, ich verkündige euch große Freude" entstanden sein (Neuausgabe von Otfried von Steuber, Neuhausen-Stuttgart 1962). Auch in ihr gibt es eine Ringelode mit Da capo-Effekt („O schöne, o liebe, o freudige Stunden").

[4] Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, Nürnberg: Endter 1648 (Neudruck Darmstadt 1969), S. 85.

[5] Hrsg. von R. Jacobson, Amsterdam 1994 (Chloe. 18.), hier S. 45–61: *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate*; Nachdruck in: W. Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, Altenburg 2001, S. 211–220. Dort faßt Steude seine Ansicht S. 60 in dem Satz zusammen, wir hätten „in diesen geistlichen Kantatentexten Dedekinds nicht nur Vorläufer, sondern geradezu Modelle für Neumeisters >Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusic< vor uns."

[6] Personenteil, Bd. 5, 2001, Artikel *Dedekind*, Sp. 651–656. Sp. 653: „daß Erdmann Neumeisters epochemachende Neuentwicklung der >Madrigalischen Kantate< [...]

Jahrbuch[7] weiter ausgebaut und unterstrichen. Sie wurde auch in der aktuellen Auflage des *New Grove* (2001) und anderwärts rezipiert und zustimmend zitiert.[8] Sie entthront nicht nur Neumeister, sondern beabsichtigt offenbar eine späte Rehabilitierung des in der Musik- wie der Literaturgeschichte wenig ernstgenommenen Dedekind. Steudes These beruht auf einem Mißverständnis, wie im folgenden zu zeigen sein wird. Sie gibt aber willkommenen Anstoß zu ein paar grundsätzlichen Überlegungen. Diese betreffen die Entwicklung jener Kantatenform, der sich auch der Weimarer Bach bereitwillig anschloß. Sie betreffen zunächst aber deren Voraussetzung, die Entstehung der Versform, die zu den wichtigsten für die Tonkunst des 17. und 18. Jahrhunderts gehörte, des Rezitativs. Beide Male läßt sich exemplarisch zeigen, wieviel die deutsche Literatur dem Einfluß der Musik verdankt.

1. Der Rezitativvers und seine Entwicklung. Dedekind und Neumeister

Der deutsche Rezitativvers ist aus der Übersetzung italienischer Opern entstanden. Bis er sich in der Form präsentierte, wie ihn Bach in den Texten Neumeisters und Francks vorfand, brauchte es an die acht Jahrzehnte. Die ersten, für den Rezitativvers der frühdeutschen Oper wegweisenden Übersetzungen entstammen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; allen voran steht Martin Opitz' Übertragung der *Dafne* von Rinuccini 1627.[9] Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus zu ihrer Zeit sehr bekannte Übertragung

---

an Kantatentexte von Dedekind anschließt, die dieser im Anhang seines Werkes Neue geistliche Schauspiel bekwemet zur Music (Dresden 1670) veröffentlicht hatte. Ähnliche Kantatentexte publizierte Dedekind im Anhang seiner Heiligen Arbeit über Freud und Leid ebd. 1676."

[7] *Zur Vorgeschichte der „Madrigalischen Kantate" Erdmann Neumeisters*, in: Schütz-Jahrbuch 23, 2001, S. 43–53.

[8] K. S. Snyder, Artikel *Neumeister* (Bd. 17 [2001], S. 792). – H.-J. Schulze, *Texte und Textdichter*, in: Die Welt der Bachkantaten, hrsg. von C. Wolff, Bd. I, Stuttgart/Kassel 1996, S. 111–117, hier S. 112.

[9] Opitz verwendet in seiner Übertragung für die Rezitative ein zwischen zwei und sechs Hebungen sich frei bewegendes jambisches Maß, in das sich an einzelnen Stellen trochäische Zeilen einschieben. Zu den metrischen Problemen des Dichters vgl. E. Rothmund, *„Dafne" und kein Ende. Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlte erste deutsche Oper*, in: Schütz-Jahrbuch 29, 1998, S. 123–147. Eine Übersicht bietet J. P. Aikin, *Creating a Language for German Opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in the Seventeenth-Century German Libretti*, Wiesbaden 2002 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. 37).

des *Pastor Fido* von Guarini lag 1652 vor.[10] Die deutsche Poetologie hat die ihr bislang fremde Form früh vermerkt, sie eindeutig als von den Welschen übernommene Schreibart gekennzeichnet und die in ihr liegenden Chancen und Probleme erkannt. Harsdörffer[11] und Birken[12] rühmen an der Versform mit freiem Reimstand und unterschiedlicher Zeilenlänge, sie ermögliche dem Schauspieltext eine der Prosa sich annähernde Freiheit. Doch zeigte sich schon früh das Problem, daß aus der Übertragung der silbenzählenden italienischen Vorbilder kein nach Hebung und Senkung geregelter deutscher Vers zu gewinnen war. Zwar verwendete man meist den Jambus; bis zur Jahrhundert-

---

[10] Guarini, der mit seinem „Pastor Fido" 1589 für die Entstehung der italienischen Oper wegweisend ist, verwendet weitgehend ungereimte 7- und 11-Silbler. Diese Verse steigern sich an besonders lyrischen, sanglichen Stellen zu Madrigalen mit entsprechendem Reimstand. Das Madrigal ist also nicht der Rezitativvers, sondern der Arienvers. Vgl. A. Schwarz, *„Der teutsch-redende treue Schäfer". Guarinis „Pastor Fido" und die Übersetzungen von Eilger Mannlich 1619, Statius Ackermann 1636, Hofmann von Hofmannswaldau 1652, Assmann von Abschatz 1672*, Frankfurt am Main 1972 (Europäische Hochschulschriften. I, 49.), S. 39–41. Hoffmannswaldau ergänzt überall die Reime, ahmt aber die Prosaähnlichkeit des Italienischen durch Vermischung der Metren nach.

[11] *Poetischer Trichter. Erster Theil. Zum zweitenmal aufgelegt*, Nürnberg: Endter 1650, S. 85: „Wenn man den Griechen und Römern folgen sollte/ so müßten alle Trauerspiele/ als der Poeten höchste Meisterstücke/ in Versen verfasset werden [...] doch scheinet der Italiäner neueste Reimart am thunlichsten / in welcher die Reimwort gleichsam ungezwungen in die Rede eingeflochten/ und die Verszeile nicht mit gewisser Zahl verbunden werden." S. 99 rühmt Harsdörffer die pastoralen Opern wegen ihrer der Prosa ähnlichen „gar leichtflüssigen Reimart". Harsdörffer empfiehlt die Versart seinem Freund Johann Klaj 1645 in seinem Essay zum *Leidenden Christus*. J. Klaj, *Redeoratorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey"*, hrsg. von C. Wiedemann, Tübingen 1965, S. 33 [241]: „wie man nun in den Erzehlungen lange/ in den freudigen Händeln mittelmäßige/ in den traurigen kurtze/ oder ja mit kurtzen untermengte Reimarten führen sol/ haben die Italiener in ihren jüngsten Gedichten meisterliche Proben gethan: und hat diese unterscheidung ihren richtigen/ naturmässigen und ungezweiffelten Grund in der Music/ aus welcher sie es/ meines Erachtens/ abgesehen haben. Diesem nach were mein unvergreifflicher Raht/ der Herr sollte keine gewisse Bindung halten/ sondern bald wenig- bald vielsylbige Reimzeilen setzen/ dergestalt daß die Reimung gleichsam ohne Zwang/ gleich/ oder geschrenket/ in die Rede gebracht [...] würde. Doch muß man die Trochaischen Verse mit den Jambischen/ oder die Jambischen mit Trochaischen nicht mengen."

[12] Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*. Nürnberg: Riegel 1679 (Neudruck Hildesheim etc. 1973), S. 333: „Die Wälschen wollen gleichsam das Mittel treffen/ und schreiben ihre Singspiele durchgehend mängzeilig/ mit kurzen Liedchen untermänget: welche Schreib-Art der ungebundenen Rede fast gleich kommet/ und doch auch mit den Alten Schauspielen einstimmet."

wende mischten die deutschen Poeten aber nach dem Vorbild von Opitz und Hoffmannswaldau andere Metren unter die Jamben. Auch wußten sie die Freiheit des Reimstandes nicht zu nutzen[13] und verwendeten jede Art von Zeilenlänge. Wir finden diese Verse in Operntexten und Singeinlagen für Schauspiele; zu den spätesten dergestalt irregulären Exempeln dürften die Rezitative in Buxtehudes „extraordinären" Abendmusiken gehören.[14]
Versuche einer Regulierung konnten nicht ausbleiben. Schon 1645 und wieder 1650 warnte der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer in seinem *Poetischen Trichter* vor einer Vermischung der Metren und riet zu rein jambischen Versen.[15] Die gleiche Mahnung mußte jedoch noch 1688 von Albrecht Christian Rotth[16], ja bis ins neue Jahrhundert hinein wiederholt werden.
Die Entwicklung des Rezitativverses ist – auch wenn es die Forschung immer wieder behauptet – kein Verdienst Kaspar Zieglers und seiner Abhandlung *Von den Madrigalen*.[17] Damit soll der Wert dieses Büchleins nicht geschmälert werden. Ziegler ging es jedoch nicht um den Rezitativvers.[18] Er beschrieb und

---

[13] Die von Caspar von Lohenstein und Elias Heidenreich in ihren Dramen für die Gesangseinlagen verwendeten Rezitativverse wechseln nur zwischen umarmenden und paarigen Reimen.

[14] Buxtehude verwendet in diesen 1705 entstandenen Abendmusiken erstmals madrigalische Rezitative. In die Jamben mischt er hin und wieder Daktylen. G. Karstädt, *Die „extraordinairen" Abendmusiken Dietrich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche zu Lübeck. Mit den Textbüchern des Castrum Doloris und Templum Honoris in Faksimile-Neudruck*, Lübeck 1962.

[15] Vgl. das oben zitierte Essay zum Leidenden Christus sowie *Poetischer Trichter I*, 1650, S. 78.

[16] *Vollständige deutsche Poesie in drey Theilen. III. Theil*, Leipzig 1688. Neuausgabe durch R. Zeller, Tübingen 2000, Bd. 2, S. 144: „Noch eines kan ich unerinnert nicht lassen/ daß einige der Italiäner und Frantzosen sich nicht an die Vers-Arth binden/ sondern bald Jambische bald Trocheische unter einander vermischen [...] Und so vermeinen sie der ungebundenen Rede in etwas näher zukommen. Daher hat auch der berühmte Hoffman in seinem Pastor Fido/ die er auß den Italiänischen übersetzet/ dergleichen Mischung sich gefallen lassen. Mir deucht aber die Verse fließen anmuthiger/ wenn sie ohne dergleichen Mischung seyn [...]. Es hat ein ieder Poet hierinnen seine Freyheit und mag sich der in solchen Fall gebrauchen/ wie es ihm beliebet." Hoffmannswaldaus 1652 vollendete handschriftliche Übertragung des *Pastor Fido* von Guarini erschien 1678 in unerlaubten Drucken und lag 1679/80 in der autorisierten Werkausgabe vor. Rotths Kritik zeigt, daß in den 80er Jahren Hoffmanns Art der Wiedergabe des Rezitativverses schon fast veraltet war.

[17] Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von D. Glodny-Wiercinski, Frankfurt a. M. 1971 (Ars poetica. 12.).

[18] Auch Schütz hatte offenbar nicht den Rezitativvers, sondern das „künstliche" Madrigal im Sinn, als er an seinen Verwandten Ziegler schrieb: „möchte der Herr Schwager in seiner Vorrede mit gutem bestande auch wol anführen/ daß ob wol die

regulierte ein epigrammatisches Madrigal, eine Strophenform, die nicht mehr als 15 Zeilen umfassen sollte und nach italienischem Vorbild nur drei und fünf Hebungen zuließ. Diese neue Form wurde bald von weltlichen und geistlichen Dichtern aufgegriffen,[19] hatte aber nichts zu tun mit den langen, in einer Art Arioso gesungenen Versreihen, wie sie die frühe deutsche Oper verwendete und wie sie nach Ausbildung des neuen Rezitativs immer noch als Dialogverse gebraucht wurden.[20] Bis ins 18. Jahrhundert hinein gibt es denn auch nur seltene Belege dafür, daß ein Theoretiker das Madrigal mit dem Rezitativvers in Verbindung gebracht hätte. Eine solche Beziehung stellen nur Ziegler, Birken,[21] der von Birken abhängige Magnus Daniel Omeis[22] und

---

Deutschen Componisten sich bishero vielfältig bemühet hätten der heutigen neuen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zuversetzen/ sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten/ daß das jenige genus Poeseos, welches sich zu Auffsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete/ nemlich der Madrigalen bißhero von ihnen nicht angegriffen/ sondern zurück geblieben were." Abgedruckt bei Ziegler S. 26f.

[19] Vgl. Ernst Stockmann, *Poetische Schrifft-Lust/ Oder hundert Geistliche Madrigalen/ Einer zierlichen Italiänischen Art Verse*, Leipzig: Frommann 1668, wieder 1701 (Expl: D-HAu, *AB 138400 (1)*). Geistliche Dramen, die aus lauter kleinen Madrigalen bestanden, verfertigte Johann Jacobi (*Der um unser Mißethat willen gecreutzigte Jesus, in einem Trauerspiele vorgestellt. Nebst einem Anhang geist- und weltlicher Madrigalen*, Zwickau 1680; Expl.: D-WRz 0,9:225).

[20] Ziegler war dieser Unterschied zwischen dem eigentlichen, epigrammatischen und regulierten Madrigal und dem Gesangsvers bewußt, denn er schreibt gegen Ende seiner Abhandlung: „Sonsten aber wird ein Madrigal/ (was die blossen Verse/ nicht aber die composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht/ und halt Ich besagten Stylum recitativum, wie ihn die Italiener in der Poesie zu ihren Singe Comoedien gebrauchen vor einen stets werenden Madrigal/ oder vor etliche viel Madrigaln/ doch solcher gestalt/ daß ie zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe/ welche denn so wohl der Poet als der Componist sonderlich in acht nehmen/ und eines mit dem andern zu versüßen/ zu rechter zeit abwechseln muß. Den Stylum recitativum nenne Ich hier die Art der Verse oder des Poematis, welche sich zu der Componisten Stylo recitativo schicken." S. 41f. Zu dem Unterschied zwischen dem rezitativischen Vers und dem von Ziegler regulierten Madrigal vgl. auch das Vorwort von D. Glodny-Wiercinski, S. 11f.

[21] Rede-bind und Dicht-kunst, S. 154: „Madrigale oder MängzeilGebände, Diese Art dienet auch/ zu den Schau- und Sing-Spielen nach Wälscher Art/ und wird sie mit kurzen Oden untermänget." Das Beispielmadrigal S. 154f. ist 1-, 2-, 3- und 5hebig jambisch, entspricht also gar nicht den Zieglerschen Vorschriften und auch nicht den zu jener Zeit praktizierten Madrigalen als Gedichtart.

[22] *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst*, Nürnberg: Michahelles und Adolph 1704 (Expl.: D-Rs *Art. 128*), S. 118: „Die Italienische Schauspiele sind fast durchgehends Madrigalen; und muß in allen Zeilen zum

Morhof[23] her, alle anderen behandeln die beiden Formen vollkommen getrennt.[24]

Die Ansätze zur Reform des Rezitativverses kommen aus einer anderen Richtung. Sie gehen Hand in Hand mit einer intensiveren Bekanntschaft mit der italienischen Musik. Vorbildlich war Kaspar Stieler, genannt Filidor, den schon die zeitgenössischen Poetiken als Dramatiker hochschätzen. Stieler übersetzte aus dem Italienischen und kannte italienische Musik. Seine für höfische Aufführungen in Rudolstadt geschaffenen Sing- und Schauspiele verwenden in ihren Musikeinlagen nur noch Jamben und Zeilenlängen von maximal sechs Hebungen.[25] Caspar von Lohenstein, der in seinem frühen Drama *Ibrahim Bassa* (1653) noch ganz wildwüchsige Gesangsverse schrieb, schloß sich dieser Entwicklung seit den 60er Jahren an.[26]

---

wenigsten ein halb- oder ganzer sensus seyn; nachdem es die Music erfordert: sonst würde es übel klingen. Es will auch heut zu Tage bei uns aufkommen/ daß man die Madrigalen/ zumal in Übersetzungen der Italienischen Opern und bei anderen Begebenheiten/ nach Belieben ausdehne/ und in gewiße Sätze oder Strophen eintheile".

23 *Daniel Georg Morhofens Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* (1700), hrsg. von H. Boetius, Bad Homburg etc. 1969 (Ars poetica. 1.), S. 311: „Wie auch diese Art zur Music erfunden/ angesehen in den Singspielen/ die fast durchgehende Madrigale sind/ sie von den Musicis mit dem stylo recitativo exprimiret wird/ so muß in allen Teilen zum wenigsten ein halber/ oder auch ganzer sensus seyn/ nachdem es die Music erfodert/ sonst würde es gar übel klingen". Johann Mattheson zitiert Morhof und rückt dabei Madrigal und Rezitativ wieder auseinander (*Kern melodischer Wißenschaft*, Hamburg: Herold 1737; Neudruck Hildesheim 1976, S. 16).

24 Am deutlichsten wird der Unterschied von Rotth benannt, der wohl durch die Hallischen Opernaufführungen mit der Frage vertraut war. Er fügt seiner Abhandlung über die Madrigale hinzu: „NB. Wenn ich gesagt habe/ daß ein Madrigal kurtz seyn müsse/ so verstehe ich solches von einem Madrigal/ welches vor sich das gantze Gedichte machet. Wenn man aber gantze Comoedien oder Tragoedien mit dem heutiges Tages so benahmten stylo recitativo schreibt und darinne eine Madrigalische Verß-Arth braucht (wie sich denn fast keine besser schickt/ als diese/ wenn die Comoedien sollen gesungen werden) so mögen die Verse frey lauffen und bindt man sich nicht an die vorgeschriebenen 14. oder 15. Zeilen. Aber das ist alsdenn nicht so wohl ein **Madrigal**/ als ein **Madrigalen ähnliches Gedichte**. Und kann vielleicht hiervon einmahl geredt werden/ wenn man von Ausführung gantzer Gedichte handeln wird." (*Vollständige deutsche Poesie in drey Theilen. I. Theil*, 1688; Neuausgabe, Bd. 1, S. [100]; Hervorhebung im Original).

25 *Filidors Trauer-/ Lust- und Mischspiele*, Jena: Neuenhahn 1665 (Expl.: D-Mbs *Rar. 4395*). – Allerdings rückte Stieler selbst später (*Melissa* 1668, *Der Göldene Apfel* 1669) wieder von dieser strengeren Form ab. Darauf macht Aikin (S. 285f.) aufmerksam.

26 *Agrippina* 1665, *Ibrahim Sultan* 1673 und *Sophonisbe* 1680 verwenden 3–6hebige Jamben.

Der Wunsch nach einem verbesserten deutschen Rezitativ lag also in der Luft, als der Dresdner Dichterkomponist Constantin Christian Dedekind seine eigene Reform versuchte. Er empfing dafür, wie er selbst sagt, von zwei Seiten Anregung: von den Italienern, die es am besten wissen müßten,[27] und von Christoph Bernhard, den er sehr verehrte.[28] Dedekind veröffentlichte in Dresden 1670 *Neue geistliche Schau-Spiele, bekwehmet zur Music* und 1676 einen Fortsetzungsband *Heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music-bekwehmen Schau-Spielen ahngewendet*. Beide Bände enthalten „Schauspiele" nach biblischen Sujets, in einem Anhang aber kürzere Stücke über biblische Themen (von „Kantaten" spricht Dedekind nie). Dedekind schreibt in seinen „Music-bekwehmen Schau-Spielen" grundsätzlich im „theatralischen Stil", das heißt, in Rezitativen und Arien. Zum Teil besteht seine Leistung auch nur in der entsprechenden Einrichtung eines bereits vorliegenden Schauspieltextes. Die Art der Rezitativgestaltung hat Dedekind im Vorwort ausführlich diskutiert, weil er mit Widerspruch rechnete. Er erwartete die Rüge, er sei einer

„der denen Italiänern nachfolgen wolle und doch von der Spraache nicht die gerin[g]ste Wissenschafft hätte; Denen ich aber entgegen ställe/ daß/ was die Nicht-Verstehung der wällschen Zunge versaget/ durch ihre/ dieses Hoochen Ohrtes gehaltenen / vohrträfflichen Sing-Spiele/ insonderheit aber/ von dem/ unter denen Deutschen/ in dergleichen Dingen erfahrnesten und vollkommnesten Poeten/ weiland Kuhr-Fürstl. Sächs. Wohlgeübten Vice-Capell-Meistern etc./ Herrn Christoff Bernharden/ izund zu Hamburg/ vermittlest Genüssung dessen gelehrtesten Unter=Redungen / mihr gegännet worden."[29]

Dedekinds Neuerung besteht in der Beschränkung auf nur drei- oder fünfhebige Jamben (nach eben dem Vorbild der Italiener mit ihren Sieben- und

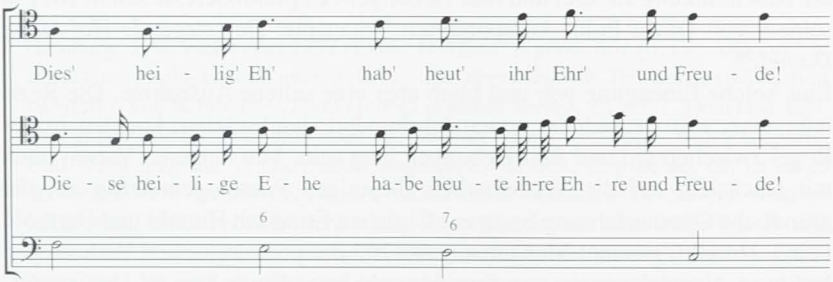
---

[27] C. Chr. D. *heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music-bekwehmen Schau-Spielen ahngewendet*, Dresden: Löffler 1676. (Expl.: D-WRz *0,9 : 219*), Bl. a4v: „Erinnerung: Wohlgesinnter Spiel-Leser!"

[28] *Neue geistliche Schau-Spiele, bekwehmet zur Music*. o.O. (Dresden) 1670 (D-ERu *ALTD-I 1421*), Widmung an Johann Georg II., Herzog von Sachsen: „Und nach dem E. Kuhr-Fürstl. Durchl. [...] Zuneigung/ zu unserer Heldinn/ der Wort-Reichen deutschen Mutter-Spraache/ jederzeit rühmlichst spühren – auch zu desto klährerer Hervohr-Leüchtung Dero Kuhr-Fürstl. Gnaade zu derselben/unterschiedliche Lust- und Lehr-volle /allermeist Geistliche/ So Trauer- als Freuden-Spiele/ in Dero herrlichst erbautem Schau-Hause vohrställen – wie nichts weniger/ Derer vohrträfflichsten wällschen Operen Nach-Ahmung gleichmässig zu probieren/ sich gnädigst gefallen lassen: Als habe ich mich erkühnet/ in selbiger Ahrt/ so viel/ aus Er. Kuhr-Fürstl. Durchl. gewesenen ViceCapell-Meisters/ Christoffs Bernhardi/ vormahligem Berichte/ ich ahngemärket und bis hierher noch im Gedächtnüsse behalten/ einen Versuch zutuhn".

[29] Ebd. Zuschrift an den „Spiel-liebenden Läser" Bl.)(3rf.

Elfsilblern) und in seinem Gebrauch der Elisionen beziehungsweise der Liaison.[30] Elisionen waren im Deutschen durch Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) streng reguliert. Dedekind aber imitierte in seinen Rezitativen die im Italienischen übliche Liaison, umging damit die Opitzschen Vorschriften und zog sich darauf zurück, nur beim Singen verstünde man diese Praxis. Erwartungsgemäß ging scharfer und beißender Widerspruch ein, ja er kam, für Dedekind besonders schmerzlich, von seiten der Fruchtbringenden Gesellschaft und aus dem Elbschwanenorden, dem er selbst angehörte.[31] So erklärte er seine Regel im 2. Band anhand eines Notenbeispiels, das für den Musikhistoriker vielleicht nicht ohne Wert ist und deswegen hier eingefügt sei.[32]



Ein Blick in die deutsche Literatur zeigt, daß Dedekind mit seiner Neuerung allein blieb. Sein den Italienern abgeschautes Kontraktionsverfahren erntete nur Spott. Allenfalls wäre es möglich, daß sein Wille zur Beschränkung der Zeilenlänge auf drei beziehungsweise fünf Hebungen in Nürnberg Schule gemacht hat. Dort konnte man über Sigmund von Birken Dedekinds Schauspiele kennenlernen.[33] Der Nürnberger Johann Löhner komponierte 1675 Johann

---

[30] Bl. 3v.

[31] In *Der Neu-Sprossende Teutsche Palmbaum*, Nürnberg: Hoffmann 1668 (Neudruck München 1970), S. 90f. schreibt Georg Neumark über Dedekind: „Es finden sich auch etliche Ungelehrte die [...] eine gar possirliche Reformation oder Veränderung vorzunehmen/ sich närrisch unterfangen: indem Sie darvor halten/ es müsse kein e. in einem Versche ausgelaßen/ sondern ausdrükklich gesetzet werden; im Lesen aber müsse man solches/ wie in Lateinischen Versen/ elidiren [...] Da sehe mir einer doch den sonst erbarn/ itzo aber närrischen herein tanzenden lustigen Jambischen Versch! Es ist aber dieser Thorheit schon von etlichen Klugen/ insonderheit auch von dem rechtwolgeschikkten Kleodor einem Mitgenossen des Elbschwanenordens [...] vernünftig wiedersprochen worden." Kempe (= Kleodor) und Neumark kannten Dedekinds Rezitativreform bereits vor 1670.

[32] Heilige Arbeit (wie Fußnote 27), Bl. A5v.

[33] Birken stand mit Dedekind in brieflichem Kontakt und schrieb zum 2. Band der

Ludwig Fabers *Abraham Der Gros-glaubige und Jsaac der Wunder-gehorsame Nach Art eines kurtzverfassten Sing-Spiels Zur Fasten-Zeit deß 1675ten Jahrs fürgestellet* und 1682 die Erweiterung dieses Singspiels durch Christoph Adam Negelein.[34] In beiden Textbüchern halten sich die Rezitative an die genannte Beschränkung. Bei dem allgemeinen Suchen nach besseren, und das heißt zu jener Zeit regulierten Versen könnte es sein, daß die Nürnberger, beide Textdichter waren Mitglieder des Pegnesischen Blumenordens, Dedekinds Vorbild aufgegriffen haben. Birken selbst, das Oberhaupt der Pegnitzschäfer, schlug in seiner *Rede-bind und Dicht-Kunst* 1679 allerdings freiere Rezitativverse vor.[35] Möglicherweise geht die Rezitativform der Nürnberger also nicht auf Dedekind zurück; tatsächlich findet man auch bei David Elias Heidenreich die Beschränkung auf drei und fünf Hebungen: Er praktiziert sie schon 1671 in seinem von David Pohle komponierten Schauspiel *Der siegende Hof-Mann Daniel*.[36]

Eine solche Einengung war und blieb aber eine seltene Ausnahme. Die Rezitativverse, wie sie sich im neuen Jahrhundert durchsetzten, konnten in der Regel zwischen ein und fünf Hebungen lang sein. Von längeren Versen raten mit Rücksicht auf die Vertonbarkeit diejenigen Poetologen heftig ab, die gründliche Opernerfahrung besitzen: Christian Friedrich Hunold und Barthold Feind. Hunold, genannt Menantes, gab 1707 die poetologischen Vorlesungen Erdmann Neumeisters in von ihm überarbeiteter Form heraus. Das so entstandene Buch *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern, Zum Vollkommenen Unterricht, Mit Uberaus deutlichen Regeln, und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet* wurde zu einer der einflußreichsten Poetiken des

---

Schau-Spiele ein Ehrengedicht. Dedekind nennt ihn seinen „Herrn Verahnlasser" – offenbar fühlte er sich durch Birken zur Abfassung der Schauspiele angeregt. Birken hat Dedekinds Schau-Spiele an Löhner ausgeliehen. Vgl. unten Fußnote 48.

[34] *Abraham/ der Groß-glaubige; und Isaac/ der Wunder-gehorsame; In einem Sing-Spiel/ vorgestellet von dem Pegnesischen Blum-genossen Celadon*. Auf eine Verbindung zwischen den Nürnbergern und Dedekind hat als erster Werner Braun hingewiesen in seiner Einleitung zu *Johann Löhner, Die triumphirende Treu. Sing-Spiel*. Nach den Quellen rekonstruiert und hrsg. von –, Wiesbaden 1984 (DTB, NF. VI.), S. VII–LII. Eine ausführliche Besprechung der Nürnberger Schauspiele in meinem Artikel *Bürgerliche Frömmigkeitskultur in Nürnberg. Abraham und Isaak auf der Bühne*, in: Erbauung in der Frühen Neuzeit in Literatur, Kunst und Musik, hrsg. von A. Solbach, Tübingen 2003, S. 355–378.

[35] Vgl. oben Fußnote 21.

[36] *In einem Trauer- Freuden-Spiel vorgestellet/ Als* [...] *Herr Johann Adolff/ Herzog zu Sachsen* [...] *Dero*[...] *Gemahlin* [...] *Fr. Johanna Magdalena* [...] *Den Ersten des Wintermonats darauf in die Residentz-Stadt Halla* [...] , Halle: Salfeld 1671 (Expl.: D-W *Gm 4° 938*).

frühen 18. Jahrhunderts.[37] Was dort über Arien und Rezitative gesagt war, galt hinfort.[38] Hunold wandte sich mit Entschiedenheit gegen die Vermischung von Jamben und anderen Metren.[39] Auch von Alexandrinern rät er ab; noch deutlicher wird hier aber Barthold Feind, der wie Hunold in Hamburg als Opernlibrettist tätig gewesen ist. Er nennt Poeten, die „lange Verse" mit einmengen, „der Musicanten Märterer".[40]

Neumeisters Einstellung zum madrigalischen Vers, wie er sie in der Vorrede zur Ausgabe seiner *Geistlichen Cantaten* niedergelegt hat, ist nicht so streng. Zum Rezitativ, schreibt er, nimmt man „Jambische Verse. Je kürtzer aber/ ie angenehmer/ und ie bequemer sie zu componiren sind. Wiewohl auch in einem affectuösen Periodo dann und wann ein oder ein paar trochäische/ wie nicht

---

[37] Hamburg: J. W. Fickweiler 1732 (Expl.: D-Mbs *P.o.germ. 661 tf*). Die Änderungen in späteren Auflagen sind unerheblich. – Der überwiegende Teil des Textes stammt zweifellos von Neumeister. Dazu Hunold in seiner Vorrede Bl. c5v: „Dem Hrn. E.N. aber gehört alle die Erkenntlichkeit zu, die man für ein so schönes Werck schuldig. Und wenn man mir ja noch außer angeführter Ursach, verpflichtet ist, so ist es deßwegen, daß, nachdem ich dieses Werck durch besondere Faveur communicirt bekommen, ich es behalten, sehr wenig hinzu gesetzt, und nun, wider Wissen und Willen des hochgelehrten Autoris, heraus gebe." Die verbreitete stillschweigende Annahme, der Text sei ganz und gar auf Neumeister zurückzuführen, scheint mir nicht haltbar. Dagegen sprechen Differenzen, wie unten zu zeigen sein wird, sowie die Verwendung der 1. Person Singular, die an manchen Stellen eindeutig Hunold und nicht Neumeister meint.

[38] Zu den Rezitativversen S. 72ff. Eine Verbindung zwischen Zieglers Madrigal und dem Genus des Rezitativs wird nicht hergestellt. Vgl. hingegen die mit Ziegler übereinstimmenden strengen Ausführungen zum Madrigal S. 232: „Hierinnen ist Caspar Ziegler unstreitig der glücklichste Meister. Zu einem rechten Madrigale müssen von Rechts-wegen mehr nicht als, fünff, sieben, neun, eilf, dreyzehn bis funffzehn Verse kommen. Licentia Poetica ... nimmt bisweilen acht, zehn, zwölff und vierzehn Zeilen. Unter den Versen kan einer, und, wenn die Zahl derselben gerade ist, zwey: Ja, in Madrigalen von funffzehn Versen, auch wohl drey unbereimt bleiben. Die Verse kan ich nach Gefallen, lange und kurtze, Weibliche und Männliche, unter einander versetzen. Jedoch müßen auch die Ohren zu Rathe gezogen werden, ob es gut klappet. Die Verse müssen durchgehends Jambisch seyn. Und zwar, nach eingeführter Gewohnheit, keine andere, als Versus communes, und kurtze von drey Pedibus. Wiewohl einer Invention den freyen Lauff zu lassen/ kann auch wohl ein langer Alexandrinischer/ und ein kurtzer von vier Pedibus, geduldet werden."

[39] S. 74: „Manche stecken auch in dieser Ketzerey/ das sie bald Jambische/ bald Trochäische/ bald Dactylische untereinander hinlauffen lassen/ wie Schweine/ Schaaf und Ziegen/ Ochsen und Kühe bey einem Dorff-Hirten. Doch mich deucht immer/ daß dem Wercke eine grosse Lieblichkeit dadurch abgehet".

[40] Barthold Feind, *Gedancken von der Opera*, in: ders., Deutsche Gedichte, Stade: Brummer 1708, S. 99.

weniger Dactilische sich gar artig und nachdrücklich mit einschieben lassen."[41] Die restriktivere Vorschrift in der Poetik, die sich letztlich durchsetzen sollte, geht offenbar auf Hunold zurück.
Jedenfalls läßt sich resümieren, daß Neumeister, was die Schreibart seiner „ungezwungenen Teutschen Verse", also seiner Rezitativverse betrifft, nichts mit Dedekind verbindet. Neumeister steht fast am Ende einer langen Entwicklung. Dedekinds Reformversuch hingegen stellt einen isolierten Ausreißer innerhalb dieser Entwicklungslinie dar.

2. Neumeisters Urteil über Dedekind

Während Dedekind mit seinen Kompositionen offenbar einigen Anklang fand, hatte er in der respublica litteraria eine ungute Stellung. Er galt als eine kuriose Figur – eine Einschätzung, die man nach der Lektüre der *Neuen geistlichen Schau-Spiele* nicht von der Hand weisen kann. Als Person muß er problematisch gewesen sein,[42] als extremer Parteigänger der Zesenschen Rechtschreibreform machte er sich lächerlich. Steude ist der Auffassung, Neumeister habe als einer der wenigen Dedekind als Dichter hochgeschätzt. Er begründet seine Auffassung, Neumeister habe „die entscheidende Anregung, Kirchenkantaten mit dem aus der Oper stammenden poetisch-musikalischen Formungselement des madrigalisch gedichteten Rezitativs zu gestalten, aus Dedekinds beiden >Ahnhängen< an seine Schauspieltexte bezogen", aus dem Textbefund von Neumeisters Dissertation *De poetis Germanicis*: „Erdmann Neumeister kannte nachweislich alle relevanten Dedekind-Texte. Er zitierte und würdigte sie im Druck seiner Leipziger Dissertation De poetis Germanicis".[43] Tatsächlich ist in Neumeisters Dissertation, einem umfänglichen bio-bibliographischen Nachschlagewerk, der erste Band von Dedekinds Schauspielen angeführt. Neumeister kannte ihn also zumindest dem Titel nach. Wenn Steude die Dedekind

---

[41] *Geistliche Cantaten Uber alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage/ Zu Beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertiget von M. Erdmann Neumeistern/ Hoch-Fürstl. Sächs. Weissenf. Hoff-Pred.*, Halle in Magdeburg: Renger 1705 (Expl.: D-Wüu *Horn 1096*), Bl.)(3r. Dieser von mir benutzte Druck stimmt mit dem früheren überein: *Erdmann Neumeisters Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music. Die zweyte Auflage Nebst einer neuen Vorrede/ auf Unkosten Eines guten Freundes*. [s. l.] 1704. Die Vorrede entstand bereits für die Ausgabe 1702 – vgl. unten Fußnote 71.

[42] Dem Erfolg von Dedekinds Werk stand seine eigene, skurrile Persönlichkeit im Wege. In Dresden war er Gegenstand des Spottes – vgl. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*, Bd.I, Dresden 1861 (Neudruck Hildesheim 1971), S. 115.

[43] W. Steude, Zur Vorgeschichte (wie Fußnote 7), S. 44.

betreffende Stelle als „positive Einschätzung" interpretiert,[44] beruht dies aber auf einem Lesefehler. Er zieht nur die kursorische Übersetzung, nicht aber den ursprünglichen Text heran.[45] Liest man das lateinische Original, so ist die Ironie in Neumeisters Formulierungen unüberhörbar. Nicht nur streicht Neumeister die auch von anderen Zeitgenossen bespöttelte Produktionsfülle Dedekinds mit „et innumera alia" oder mit „etc. etc." heraus und merkt zur Orthographie an: „vulgo est nota, an risa?". Sein Kommentar „De singulis emunctioris naris Lector facile dijudicabit" bezeichnet die Dichtungen Dedekinds unverblümt als Nasenrotz (was die deutsche Übersetzung falsch wiedergegeben hat)[46] und rettet sich abschließend in ein bissiges antikes Zitat über Statius, den bedeutendsten Vertreter des lateinischen Manierismus. Da Neumeister selbst ein entschiedener Verfechter von claritas und elegantia im Sinne des „Galanten Stils" gewesen ist, kann man ermessen, welche Bedeutung der Vergleich Dedekinds mit Statius hat. Dedekind und Neumeister trennt eine tiefe Kluft.

Es ist also auszuschließen, daß Neumeister Anregungen von Dedekind empfangen haben könnte. Ja, es ist nicht einmal sicher, daß er die Texte des ersten Schauspielbandes überhaupt gelesen hat. Er erwähnt nur den Titel[47] – was bei der Fülle der Artikel in diesem lexikonartigen Buch nicht viel bedeutet – und bespricht nicht etwa die Texte. Diese waren ohnehin wenig bekannt. Dedekind hat den ersten Band selbst zusammengestellt. Es ist kein einheitliches Buch, sondern eine Kompilation von kleineren Heften, von denen die meisten im Selbstverlag erschienen sind. Soweit ich sehe, wurde trotz Dedekinds eifrigen Bemühens keines der Werke aufgeführt. Ob je eines komponiert wurde, ist unsicher.[48]

---

[44] Anmerkungen zu David Elias Heidenreich (wie Fußnote 5), S. 58.

[45] *De poetis Germanicis huius seculi praecipuis dissertatio compendiaria: Additae et sunt poetriae* (1695), hrsg. von F. Heiduk, Bern/München 1978. Der lateinische Text S. 27, die deutsche Übersetzung (von G. Merwald) S. 158f.

[46] Dort heißt es S. 158: „Über jedes einzelne Werk wird ein Leser von feinerem Geschmack unschwer sein Urteil fällen können." Diese Übersetzung entbehrt jeder Grundlage. Auch sonst ist die Übertragung nicht genau.

[47] Der Titel ist nicht korrekt zitiert und auch über die Jahreszahl scheint sich Neumeister nicht ganz im klaren: „Neue Geistl. Schau- und Sing-Spiel. 70. et 71. etc etc."

[48] Braun geht davon aus, daß Löhner das eine oder andere vertont hat. Einleitung zu Johann Löhner, Die triumphirende Treu (wie Fußnote 34), S. XXII–XXVI. – Sigmund von Birken, *Die Tagebücher*, bearb. von. Joachim Kröll, 2. Teil, Würzburg 1974, S. 310: 22. Jan. 1676 „Herrn Löhnern Dedekinds Geistl. Singsp. geliehen". Ebenda, 22. Jan. 1677 (S. 364): Birken schickt zwei Briefe an Dedekind „samt Herrn Lehners Composition, per Ziegern." – 30. Mai 1677 (S. 403): Eingang von Briefen „von Herrn Dedekind, samt einem Buch, das ich Herrn ... Lehnern verehrt." Es handelte sich wohl um die Ausgabe der Dedekindschen Schaupiele von 1676. Birken vermerkt unter dem 30. August (S. 407), er habe Löhner Dedekinds Buch gegeben.

3. Die Kantate in theatralischem Stil. Dedekinds „Ahn-Hänge" und Neumeisters „geistliche Cantaten". Bestimmung und Form

Wie steht es nun mit der vermeintlichen Vorläuferschaft Dedekinds in der Entwicklung der Gattung Kantate? Ist es zutreffend, wenn der New Grove in Hinblick auf Neumeisters Kantaten angibt: „Dedekind had previously composed similar texts"?[49]

Dedekinds Veröffentlichung von 1670 enthält außer den biblischen Schauspielen einen „theatralisch-poetischen Ahn-Hang/ zur neuen Kirchen-Music gewisser Sonn- und Fest-Taage eingerichtet und seinen singenden Schau-Spielen als Zu-Gaabe beigelegt". Diese zehn Kirchen-Musiken bestehen wie die Stücke des Hauptteils im wesentlichen aus Chören, Rezitativen und Arien.[50] Mehrfach erwähnt Dedekind Vorlagen – inwieweit diese nur stoffliche Anregungen gaben, inwieweit sie auch formal schon madrigalisch durchformt waren, läßt sich nicht mehr sagen. In Grunde handelt es sich bei den Anhangstücken um kleine Singspiele über die jeweiligen Evangelientexte. Gleichwohl kommt Dedekind dabei meist nicht ohne Erzähler oder Kommentator aus. Nur einmal hat er konsequent auf ihn verzichtet und sein Spiel vom blinden Bartimäus ganz dramatisch angelegt.[51] Die epische Instanz, die er sonst mit einführt, kann Poeta oder Betrachtung heißen, sie kann der Gleichniserzähler Jesus selbst sein oder sie kann den Namen des Evangelisten („Luca") tragen. Auch allegorische Figuren treten auf, ja sogar Gott selbst. Manches ist auch hier auf Dedekindsche Art grotesk, beispielsweise die dramatische Personifizierung des verlorenen Groschens, der in der „Kirchen-Music" zum 3. Sonntag nach Trinitatis folgende Arie zu singen hat:

Mich frisst der Rost/ im strängen Koht'/
Ich bin verdärbt/ am Korn und Schroht/
Und nicht mehr zuerkännen.
Von meiner Schön ist kein Gesang;
Wie Zähn=Geklapper ist mein Klang;
ich taug nicht auszubrännen.

Das Bemerkenswerte an Dedekinds „Ahn-Hang" zur Sammlung von 1670 ist, daß er für die „Kirchen-Music gewisser Sonn- und Fest-Taage" dramatische Stücke vorsieht, die im theatralischen Stil, also in Arien und Rezitativen ge-

---

[49] K. J. Snyder (wie Fußnote 8).

[50] *Const. Chr. Dedekinds/ K. G. P. theatralisch-poetischer Ahn-Hang/ zur neuen Kirchen-Music gewisser Sonn- und Fest-Taage eingerichtet und seinen singenden Schau-Spielen als Zu-Gaabe beigelegt. 1670.*

[51] „3. Nach Herrn D. Paul Hoffmanns etc. auf Esto mihi."

schrieben sind. Er versetzt also Bühnenstücke in die Kirche. Wie er sich das vorgestellt hat, muß im dunkeln bleiben. Überhaupt ist hervorzuheben, daß der von Dedekind anvisierte Sitz im Leben für seine beiden Sammlungen im Hauptteil wie im Anhang höchst unbestimmt war. Einerseits will er die Schauspiele offensichtlich auf der Bühne sehen, dann wieder bezeichnet er sie als für die Bühne „viel zuheilig und die Arbeit allzu geringe".[52] Nachdem die Anhangsstücke von 1670 als dramatische „Kirchen-Music" keinen Anklang gefunden hatten, suchte Dedekind nach anderen Realisierungsmöglichkeiten und empfahl diejenigen zum zweiten Schauspielband von 1678 zur „Taffel-Music".[53] Tafelmusiken sind der Definition der Zeit gemäß meist nicht szenisch.[54] Das Abrücken vom Szenischen und Theatralischen findet auch einen strukturellen Niederschlag: Dedekind hält sich nämlich nicht mehr durchgehend an die „theatralische" Abfolge von Rezitativ und Arie, sondern bevorzugt den älteren Dialog, wie er im 17. Jahrhunderts häufig anzutreffen ist.[55] Musikalisch hat man wohl Ariosi anzunehmen. Arien kommen nur mehr vereinzelt vor. Mit

---

[52] Widmung des ersten Bandes. Der zweite Band sieht für die großen Stücke eine Präsentation auf der Bühne eindeutig vor.

[53] *Const. Chr. Dedekinds/ K. G. P. theatralisch-poetischer Ahn-Hang zur geistlichen Taffel-Music eingerichtet/ und seinen singenden Schau-Spielen Ersten Teils als Zu-Gaabe beigeleget. 1676.*

[54] Vgl. die Ausführungen in: Die allerneueste Art (wie Fußnote 37), S. 337: Unter dem Stichwort „Serenata" heißt es, unter diesem Namen fasse man „alle Theatralischen Gedichte [...] welche nicht allzu lang sind. Doch dürffen sie eben auch nicht allemahl das Theatrum betreten, sondern können sich, welches auch offt geschieht, als eine Tafel-Music praesentiren." Schütz hält für seine Auferstehungshistorie eine Verwendung „in fürstlichen Capellen oder Zimmern" für möglich. Vgl. den Titel zum Stimmbuch „für die Personen Colloquenten" des Osteroratoriums – abgedruckt in H. Schütz, *Sämtliche Werke*, hrsg. von P. Spitta, Bd. 1, Leipzig 1885 (Neudruck Wiesbaden 1968), S. XXXI. Salomon Franck, *Geist- und Weltlicher Poesien Zweyter Theil*, Jena 1716, enthält S. 403–407 und S. 436–440 (hier Bachs „Jagd-Kantate" BWV 208) zwei kleine Dramen für 4 singende Personen mit Arien und Rezitativen und Tutti, die die Bemerkung führen: „Bey einer Tafel-Music aufgeführet". Trotzdem läßt Dedekinds Formulierung doch wieder eine szenische Präsentation zu: „Zugedäncken: Daß diese Taffel-Music, gahr füglich/ vohr einer Fürstl. Taaffel/ wo Gelegenheit und Raum ist/ sich vohrställen und lebendig abhandeln lasse."

[55] Nr. 3 *Dank-Gesang über Pharaonis Undergang* hat keine Rezitative und besteht nur aus einem Wechselgesang zwischen dem „Kohr Israelitischer Weiber", der immer die gleiche Strophe singt und einer Aria der Miriam, die Strophe für Strophe dazwischen eintritt. Nr. 4 *Davids Kampf und Sieg wider und über Goliath* besteht aus einem dramatischen Wechselgespräch zwischen 8 singenden Personen und 2 Chören. Das Stück enthält als einzige Arie eine zweistrophige Choraria zum Beschluß.

Kirchenkantaten haben die Stücke des zweiten Bandes ebensowenig zu tun wie die des ersten. Anders als bei diesen ist nicht einmal mehr eine Zuordnung zu verschiedenen Sonntagen möglich: Nicht Evangelientexte, sondern Erzählungen aus dem Alten Testament liefern die stoffliche Grundlage.
Dedekinds Aufführungshoffnungen haben sich nicht erfüllt. Ein „übelwollender Kunsthasser", wohl ein Theologe, machte ihm klar, daß seine Sachen „weder in Kirchen noch vor die Tafel" paßten.[56] Der Grund dafür liegt auf der Hand. Dedekinds Stücke der „Ahn-Hänge" sind am ehesten als kleine Dramen zu bezeichnen. Für „Kirchenstücke" pflegte man Texte zu verwenden, die ein Identifikationsangebot für den Hörer darstellten und seine frommen Gedanken artikulierten. Für Tafelmusiken aber wollte man am Dresdner Hof offenbar nicht auf biblische Stoffe zurückgreifen.
Was Dedekinds „Ahn-Hänge" und Neumeisters Kantaten verbindet, ist einzig die formale Verwendung von Arien und Rezitativen. Dedekind verwendet sie, weil er kleine Opern im Sinn hatte, Neumeister hingegen, weil er die Form, die sich in der Oper zum Affektausdruck besonders bewährt hatte, für die fromme Erbauung nutzen wollte. Sieht man von der parallelen Verwendung des „theatralischen Stils" ab, so fallen die gravierenden Funktions- und Strukturunterschiede ins Auge: Neumeisters Kantaten sind meditative Reflexions- und Bekenntnisstücke, kammermusikalische Soliloquien. Allenfalls ist ein Dialog zwischen der Seele und ihrem Erlöser möglich. In der Poetik *Die allerneueste Art* heißt es dazu: „Eine Cantata ist gemeiniglich ein Solo, doch kann man sie auch a duoi und mit mehr Stimmen ins Geschicke richten."[57] Dedekinds Anhangsstücke hingegen – die übrigens von ihrem Schöpfer nirgends Kantaten genannt werden – stellen kleine Singspiele oder dramatische Versuche über biblische Erzählungen dar. Sie beschäftigen bis zu acht Solorollen und bisweilen mehrere Chöre. In keinem Fall handelt es sich um ein Solo. Diese Stücke haben eine zeit- und ortsgebundene Handlung und dramatische Dialoge der Protagonisten untereinander. Die Einführung einer epischen Instanz rückt sie in den Umkreis des Oratoriums. Eine solche Erzählinstanz wäre in Neumeisters Kantaten undenkbar. Die Entwicklung der Kirchenkantate – gerade auch bei Bach und in Neumeisters eigenem Werk – zeigt, daß das wesentliche Moment die meditative Sprechsituation ist. Auf sie kam es an; metrische Fas-

---

[56] So Dedekind in einem Brief an Birken, zitiert in W. Brauns Einleitung zu J. Löhner, Die triumphirende Treu (wie Fußnote 34), S. XXV.

[57] S. 285. Für den 3. Sonntag nach Trinitatis verfaßte Neumeister einen Dialog zwischen Jesus und dem Sünder; Ausgabe 1705 (wie Fußnote 41), S. 81–84. Es handelt sich um eine dramatisch gestaltete Wechselrede mit Frage und Antwort, Klage und Trost, mit vom Dialogpartner aufgegriffenen Stichworten und Stichomythien. Die abschließende Arie wird von den Partnern im Wechsel, die letzten beiden Zeilen aber als Duett gesungen.

sung und Strukturierung waren sekundär. Neumeister konnte hier zu älteren Modellen, Konglomeraten aus Liedern, Chören und Bibelworten, zurückkehren, schuf aber nie kleine Dramen. Auf den Punkt bringt es Johann Mattheson: Für ihn sind Kantaten „keine zur theatralischen Musik gehörige Compositiones"; vielmehr gehören sie dem „Kammer-Styl" an, weil sie nicht wie etwas Dramatisches auswendig gelernt, sondern „vom Papier abgesungen" werden.[58] Es dürfte also feststehen, daß sich Neumeister, als er um die Jahrhundertwende anfing, madrigalische Kantaten zu dichten, nicht an Dedekind orientierte. Zwar war sein Vorbild wie bei Dedekind die Oper mit ihrem Wechsel von Arien und Rezitativen; anders als Dedekind hatte er aber nicht die Oper als dramatische Präsentation im Sinn, sondern „ein Stück aus einer Opera"[59]: das Soliloquium.

Weltliche Kantaten waren an Orten, wo man mit Opernaufführungen vertraut war, bereits bekannt. In Hamburg komponierte Georg Bronner, ein mit der Gänsemarktoper verbundener Organist, *6. deutsche Cantaten mit einer Sing-Stimme und 5. Instrumenten nach Italiänischer Manier* (Leipzig 1699),[60] über die freilich nichts Näheres ausgesagt werden kann, weil sie verschollen sind. Im Sprachgebrauch der Zeit kann aber „nach Italiänischer Manier" wohl nur bedeuten: aus Rezitativen und Arien zusammengesetzt. Der berühmte Hamburger Komponist Reinhard Keiser, der in seinen kleinen Kirchenstücken noch am hergebrachten Mischstil festhielt,[61] hat 1698 auf Texte seines Opernlibrettisten Christian Heinrich Postel[62] komponiert: *Gemüths-Ergetzung/ bestehend in einigen Sing-Gedichten mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten*. Es handelt sich um „eine der ersten deutschen Sammlungen mit vollentwickelter Kantatenform".[63] Ihre sieben pastoral eingekleideten

---

[58] *Der musikalische Patriot*. Hamburg [Selbstverlag] 1728, S. 220f. Vgl. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold 1739 (Neudruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel etc. 1954), S. 214.

[59] Vorbericht zur Ausgabe 1705 (wie Fußnote 41), Bl.)(2vf. „Soll ichs kürtzlich aussprechen/ so siehet eine Cantata nicht anders aus/ als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammen gesetzt."

[60] Vgl. MGG XV, 1973, Sp. 1111, Art. Bronner (F. Krummacher).

[61] Vgl. die Beschreibung der im Manuskript vorliegenden 16 Kirchenkantaten Keisers durch R. Petzoldt, *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674–1739)*. Dissertation, Berlin 1933, (Druck) Düsseldorf 1935, S. 40.

[62] Die Zuschreibung der Gedichte an Postel ist eindeutig dank H. Schröder, *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, Hamburg 1851–1881, Bd. 6, Art. Postel, Nr. 25.

[63] S. Olsen, *Christian Heinrich Postels Beitrag zur deutschen Literatur. Versuch einer Darstellung*, Amsterdam 1973, S. 206. Vgl. E. Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 1914 (Neudruck Hildesheim 1966), S. 238–242. Die Kantaten enthalten alle 4 Arien und

Stücke bestehen einzig aus abwechselnden madrigalischen Rezitativen und dazugehörigen Da capo-Arien. Erstaunlicherweise setzt Keiser die Bekanntheit der Form schon voraus, während Neumeister in der Vorrede zur Ausgabe seiner *Geistlichen Cantaten* zwar die Arien und Rezitative, nicht aber die Kantatenform als geläufig ansieht.[64] Keiser scheint freilich nicht deutsche, sondern italienischsprachige Kantaten zu meinen, wie denn auch bis weit ins 18. Jahrhundert die Verwendung italienischer Texte durchaus üblich war. Im Vorwort zu seiner *Gemüths-Ergetzung* schreibt er:

„Von diesen allhier durch den Druck der Welt mitgetheilten Sing-Gedichten/ oder wie sie auf Italiänisch genannt werden/ Cantaten/ hat man zweierlei zu erinnern vor gutgefunden/ deren eines die Poesie/ das andere die Musik derselb Belangend demnach das Erste/ so ist nunmehr in Teutschland die Manier der Welschen in dergleichen Stücken so bekannt/ daß es unnöthig eine Definition zu geben/ was eine Cantate sei/ ja es haben dieselben in Teutschland so sehr das Bürger-Recht gewonnen/ daß sie die alten Bürger/ nemlich die ehemaligen Teutschen Lieder/ gar ausgetrieben haben. Es ist aber die Erfindung derselben von den Opern hergekommen. Denn weil man verspüret/ daß die vermischete Singart derselben/ nemlich bald Recitativ, bald Arie, und diese bald lustig/ bald traurig/ bald aus diesem bald aus jenem Thone/ sehr angenehm war; allemahl aber ein Stück aus einer Opera zu machen/ wegen Abwechslung der Personen nicht thunlich/ so hat man die alte Art der langen Lieder von vielen Gesätzen und Strophen/ in ein solches mit Recitativ und Arien vermischtes Gedicht verwandelt. Der Einhalt aber eines solchen Gedichtes ist gar nicht neu/ weil so wol unter den alten Welschen als Teutschen Liedern gar viele vorhanden/ die Erzählung-Weise den Einhalt vorbringen/ und sehe man sich nur zum Exempel an die bekante schöne Ode unsers Teutschen Opitzen: Coridon der ging betrübet/ oder des vortreflichen Simon Dachen seine niemahls genug gepriesene/ und gantz unvergleichliche Ode: Es fing ein Schäffer an zu klagen; so wird man zwei rechte vollkommene Cantaten finden/ daran kein anderer Unterschied/ als daß sie Vers-Weise gesetzet/ und nach einer Melodie müssen gesungen werden: da eine heutige Cantate die Abwechselung der Melodien und des Ariosen- mit dem Recitativ-Spiel hat/ welches das eintzige ist/ das wir in diesem Stück den Welschen zu dancken haben."[65]

---

ebenso viele Rezitative. Vgl. auch P. Brausch, *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen. 1. Teil Geschichte der Kantate bis Gottsched*, Dissertation (masch.-schr.) Heidelberg 1921, S. 48f. Da das Werk heute verloren ist, ist man auf die Angaben der älteren Sekundärliteratur angewiesen.

[64] „Gegenwärtige Poetische Arbeit führet den Titul Geistlicher Cantaten. Dieser Terminus möchte vielleicht vielen neu und unbekant seyn/ und ist daher nöthig/ ihn in etwas zuerläutern." Vorbericht zur Ausgabe 1705 (wie Fußnote 41), Bl.)(2r. „Wer nun weiß/ was zu beyden [Rezitativ und Arie] erfordert wird/ dem wird solch Genus Carminum zur ausarbeitung nicht schwer fallen. Jedoch auch/ den Anfängern in der Poesie zu dienste/ von beyden etwas zuberühren ..." Bl.)(3r.

[65] Petzoldt (wie Fußnote 61), S. 43f.

Keiser hält also folgende Kriterien fest: berichtende beziehungsweise lyrische Sprechweise, Aufbau aus Rezitativ und (einstrophiger) Arie, Zuordnung zu einer einzelnen Figur. Die Nähe zur Oper ist Keiser selbstverständlich, war es doch bereits üblich, „Cantaten", also umfangreichere Soloauftritte, als Paradestücke in Opern einzubauen.[66] Ein gleiches tat Hunold 1704 in seinem Hamburger Oratorium *Der blutige und sterbende Jesus*.[67]

Damit ist wie bei Neumeister die Verbindung der Kantate zur Oper unmißverständlich klar, die formale Definition stimmt mit der Neumeisters weitgehend überein. Dies legt es nahe zu vermuten, daß Neumeister seine Definition von musikalischer Seite übernommen hat: von dem Opernmann Johann Philipp Krieger.[68]

Weißenfels war ein Opernzentrum. 1704 wurde Neumeister dorthin als Hofdiaconus und Hofprediger von Herzog Johann Georg berufen. Bereits vorher unterhielt er, der auch mit einer Weißenfelserin verheiratet war, Beziehungen zu dem Weißenfelser Kapellmeister Johann Philipp Krieger. Für ihn verfaßte er Texte für Sonntagsmusiken, von denen Krieger einzelne bereits 1696 und Serien seit 1698/99 komponierte.[69] Krieger gab sie später (wohl 1705) unter dem auch von Neumeister übernommenen Titel *Poetische Oratorien* gesammelt heraus.[70] Dieser Titel zeigt bereits die Nähe zur italienischen Musiktradition, die für Krieger selbstverständlich war.

---

66 Über seine von Keiser komponierte Oper *Nebucadnezar* schreibt Hunold: „In dieser Opera Nebucadnezar kommen zuweilen Auftritte einer eintzigen Person für/ welche man absonderlich für gute Sänger oder Sängerinnen macht/ und ihnen sodann eine Cantata oder Cavata giebt/ um sich damit hören zu lassen." *Theatralische/ Galante und Geistliche Gedichte Von Menantes*. Hamburg: Liebernickel 1706, S. 200. Vgl. ebenda, S. 26ff. die „Cantaten", die Hunold auf Bitten von Sängerinnen als Einlagen für bestehende Opern gemacht hat.

67 Textbuch D-Ha *Sammelband 212, Acta Hamb. Tom. XII* (1704), Nr. 93. Abdruck im Anhang zu Hunolds Theatralischen Gedichten 1706 (wie Fußnote 66).

68 Ebenso möchte man für die Reflexionen darüber, ob die Kantate mit einer Arie oder mit einem Rezitativ anzufangen habe, eine musikalische Provenienz annehmen. Sie finden sich wieder bei Mattheson, Capellmeister (wie Fußnote 58), S. 214. Neumeister realisiert in seinem 1. Kantatenjahrgang beide Typen.

69 *Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*. Kommentierte Neuausgabe, bearb. und hrsg. von K.-J. Gundlach, Sinzig 2001, S. 47, 48, 49.

70 *Poetische Oratorien Oder Kirchen-Music von Biblischen Sprüchen und unterlegten Arien, Welche in der Hochfürstl. Schloß-Capelle zu Weißenfelß musiciret und zum Druck befördert worden von Johann Philipp Kriegern*. Freyberg: Kuhfuß ca. 1705. (Expl.: D-W *Xb 2689*). – Vgl. Neumeister im Vorbericht (1704) zur Ausgabe seiner Kantaten 1705 (= 1704; wie Fußnote 41), Bl.)(6r: „Woraus denn bald Oden, bald Poetische Oratorien, und mit ihnen auch gegenwärtige Cantaten, gerathen seynd".

Möglicherweise verdankt Neumeister dem aus Nürnberg gebürtigen und in Italien geschulten Krieger die Anregung zu neuartigen Kantatentexten, die das Bibelwort nicht mehr wörtlich verwendeten. Krieger führte sie seit dem Kirchenjahr 1702/03 in Weißenfels auf. Bereits zu Beginn der Vertonung wurden die Texte gedruckt, wobei Neumeister ihnen die berühmte Vorrede beigab.[71] Ein Gönner ließ sie 1704, in dem Jahr, in dem Neumeister nach Weißenfels kam, neu erscheinen: *Erdmann Neumeisters Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music. Die zweyte Auflage Nebst einer neuen Vorrede auf Unkosten Eines guten Freundes.*[72] Ein weiterer, gleicher Druck erfolgte 1705.

---

[71] Gundlach (wie Fußnote 69), S. 48: „Der Beginn der Vertonung erfolgte im Kirchenjahr 1702/03 unter der Bezeichnung *Cantata* als Solokantaten [...] und endet 1717." Vgl. ebenda, Anm. 75: „Die vollständige Aufführung einzelner Jahrgänge erstreckte sich z.T. über mehrere Jahre, da die Kirchenmusik während der zahlreichen Trauerzeiten aussetzte." Der Druck des ersten Jahrgangs war für die Weißenfelser Hörer gedacht und ist deshalb ohne nähere Bezeichnung ausgegangen: *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage/ Zu einer/ denen Herren Musicis sehr bequemen Kirchen-Music in ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertiget. Anno 1702.* (Expl.: D-G *AB71 B5/e, 11(6)*). Vgl. Wolf Hobohm, *Ein unbekannter, früher Textdruck der Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister*, in: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2000, S. 182–186. Offenbar im Irrtum ist also Gottfried Tilgner, der Herausgeber der *Fünfffachen Kirchenandachten*, der behauptet: „Denn der erste ist 1700. auf Hoch-Fürstl. Gnäd. Befehl in die Capelle nach Weissenfels kommen. Den andern hat die gottseelige/ nun in GOtt ruhende Hoch-Gräfl. Herrschafft zu Rudelstadt; den dritten und vierten aber Se. Hoch. Fürstl. Durchl. zu Sachsen-Eisenach, die GOTT zum Seegen setze! jenen 1711, diesen 1714. gnädigst verfertigen lassen." *Tit. Herrn Erdmann Neumeisters Fünfffache Kirchen-Andachten bestehend In theils eintzeln/ theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres*, hrsg. von G. T. Leipzig: Joh. Großens Erben 1717, Bl.)()(3vf. (D-As *Th. Lt. E 429*). Die Ausgaben Leipzig 1716 und 1717 sind absolut identisch.

[72] Zu den komplizierten Entstehungs- und Veröffentlichungsverhältnissen vgl. neben dem klärenden Beitrag Hobohms auch Max Seifferts Vorwort zu seiner Ausgabe *Johann Philipp Krieger: 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, Neudruck Wiesbaden/Graz 1958 (DDT 53/54), S. LXXVI. – Die gegenwärtig wichtigsten Beiträge zu Neumeister sind versammelt in: *Erdmann Neumeister (1671–1756). Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate*, hrsg. von Henrike Rucker, Rudolstadt 2000. Hierbei sind die Beiträge von Christian Bunners (*Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp*, S. 39–50), Wolfgang Miersemann (*Erdmann Neumeisters „Vorbericht" zu seinen „Geistlichen Cantaten" von 1704*, S. 51–74) und Dieter Merzmacher (*„Ob ein Poete wohl Superintendens seyn könne?" – Erdmann Neumeister im Spiegel seiner Poetik*, S. 75–95) in unserem Zusammenhang besonders wichtig.

Neumeister legitimierte die Sammlung seiner Kantaten mit einer bereits erwähnten, poetologisch hoch bedeutsamen Vorrede. In ihr äußert er sich zur Gattung und zur Genese der vorliegenden Texte; außerdem deuten sich hier bereits mögliche Einwände gegen die neue Form an. Aus der Vorrede ist die enge Anbindung von Poesie an die Musik unüberhörbar, die Neumeister offenbar immer schon ein besonderes Anliegen gewesen sein muß. An einigen Stellen sind ausdrücklich der Tonsetzer und die Erfordernisse des Komponierens genannt, so daß man wohl davon ausgehen darf, daß in diese Ausführungen Gespräche mit dem „Weissenfelsischen Chenania" – wie Neumeister Krieger nennt – mit eingeflossen sind.[73] Dessen Vorliebe für die Kantate mit ihren großen musikalischen Vorzügen wird ausdrücklich erwähnt. Krieger und Neumeister kannten offensichtlich bereits italienische oder deutsche weltliche Vertreter der Gattung.[74]

Bedenken, daß die Nähe zu der in der zeitgenössischen Diskussion sehr umstrittenen Oper für seine Kirchenstücke problematisch sein könnte, versucht Neumeister gegen Ende seiner Vorrede zu entkräften:

„Doch hatte ich oben gesagt: Eine Cantata sähe aus/ wie ein Stück aus einer Opera; so dürffte fast muthmassen/ daß sich mancher ärgern möchte/ und dencken: Wie eine Kirchen-Music und Opera zusammen stimmeten? Vielleicht/ wie Christus und Belial? Etwan/ wie Licht und Finsternis? Und demnach hätte man lieber/ werden sie sprechen/ eine andere Arth erwehlen sollen. Wiewohl darüber will ich mich rechtfertigen lassen/ wenn man mir erst beantwortet hat: Warumb man nicht andere Geistliche Lieder abschaffet/ welche mit Weltlichen und manchmal schändlichen Liedern eben einerley genus versuum haben? Warumb man nicht die Instrumenta Musica zerschlägt, welche heute sich in der Kirche hören lassen/ und doch wohl gestern bey einer üppigen Weltlust aufwarten müssen? Sodann: Ob diese Arth Gedichte/ wenn sie gleich ihr Modell von Theatralischen Versen erborget/ nicht dadurch geheiliget/ indem/ dass sie zur Ehre GOttes gewiedmet wird?"[75]

---

[73] Vorbericht Bl.)(2v.

[74] „Denn selbiger die Cantaten allen vorgezogen/ wenn Er bald etwas Moralisches/ bald etwas Geistliches von meiner Feder seiner unvergleichlichen Composition gewürdiget hat." Vorbericht Bl.)(2v. Neumeister selbst schrieb moralische und weltliche Kantaten – vgl. die Beispielsammlung in *Die allerneueste Art* am Ende des Abschnitts „Von der Cantata". J. Birke, *Die Poetik der deutschen Kantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, in: Speculum Musicae artis. Fs. für Heinrich Husmann, hrsg. von Heinz Becker und Reinhard Gerlach, München 1970, S. 50, Fußnote 10, verweist mit Recht auf Albrecht Christian Rotths *Vollständige Deutsche Poesie Teil II*, S. 576–582, wo ein Dialog mit madrigalischen Versen (Jamben von 3–6 Hebungen) und Strophenliedern abgedruckt ist, von dem es heißt, er sei „einem Componisten zu Gefallen auffgesetzt worden" (S. 576f.).

[75] Vorbericht zur Rengerschen Ausgabe 1705, Bl.)(7rf.

Freilich simplifiziert Neumeister, wenn er sich nur auf den formalen Aspekt zurückzieht und glaubt, neutrales Territorium gewonnen zu haben. Die Form nämlich hatte inhaltliche Konsequenzen, die bei seinem ersten Kantatenjahrgang sofort zutage traten und womit er auf Widerstand traf.[76] Die Forderung nach einer Da capo-Arie bedeutete, daß keine Kirchenchoräle mehr zum Einsatz kommen konnten. Überhaupt würden vorgefertigte Worte die ganze Konzeption sprengen, weil Arie und Rezitativ streng aufeinander bezogen sind.[77] Die Arie neuen Stils ist in aller Regel nur einstrophig und bietet gegenüber dem als Strophenlied konzipierten Choral wie auch gegenüber der strophischen Ritornellarie, also der Ode, wesentliche Vorteile. Während in einer Ode „der Poet seine Einfälle zwingen und binden und/ so zu sprechen/ über einerley Leisten spannen" muß, und die Melodie nie so recht zu allen Strophen passen will, so daß „unterschiedene Affecten einerley Melodie haben"[78], herrschen in der Arie Einheitlichkeit und Kongruenz von Wort und Musik. Statt einer Reihung müssen Arien nur „einen besondern Affect, oder eine Morale, in sich begreiffen"[79]; ihre Abgerundetheit wird durch das Da capo noch unterstützt. Neben dieser Geschlossenheit ist Neumeister der Aspekt der Freiheit besonders wichtig. Der Dichter kann sich „nach eignen Gefallen ein bequem genus erkiesen."[80]

Auch in bezug auf das Rezitativ hat die neue Form eine entscheidende Auswirkung: Die Forderung nach einem rhythmisierten und gereimten Rezitativ führte dazu, daß Neumeister kein Bibelwort mehr verwenden konnte. Die Bibelzitate pflegten im Arioso vorgetragen zu werden. Für dieses war nun kein Platz mehr. Es hätte die formale Einheit des neuen „Genus Carminum" gestört.

Der „Kantatenstreit", der in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts tobte, ist bekannt. Neumeister hat sich nicht eigentlich an ihm beteiligt. Er überließ ihn seinen Verehrern: zunächst Tilgner, dann Hunold und schließlich allen voran Mattheson. Seit 1715 Hamburger Hauptpastor, war er zwar mit Mattheson gut bekannt und auch für ihn als Oratorien-Librettist tätig, hatte aber keine Neigung, die anstößige Solokantatenform mit strenger Beschränkung auf Rezitativ und Arie weiterzuführen. Er schrieb viele Strophenlieder und „Kirchen-Stücke" jener gemischten Art, die auch Johann Sebastian Bach bevorzugte.

---

[76] Vgl. Tilgners Vorrede zu den *Fünfffachen Kirchen-Andachten*. Sie setzt sich gründlich mit den Einwänden auseinander, nennt aber keine Namen.

[77] Vgl. *Die allerneueste Art*, S. 408, über die Arien: „daß sie allemahl die Sententiam Generalem desjenigen, was vorher geredt ist, oder noch geredt werden soll, oder einen besondern Affect, oder eine Morale, in sich begreiffen müssen."

[78] Rengersche Ausgabe, Bl.)(4vf.

[79] Die allerneueste Art, S. 408.

[80] Bl.)(4r.

4. Bach und Neumeisters madrigalische Kantate

Johann Sebastian Bach vertonte zwar Neumeistersche Texte, aber er wählte sie aus den späteren Jahrgängen, in denen der Dichter selbst biblisches Wort und Choral und damit den älteren Kantatentypus wieder zu Ehren bringt. Die beiden Jahrgänge, die Neumeister für Eisenach (Telemann) geschrieben hat, wurden in der Folge am meisten rezipiert. Bach hat immerhin, noch bevor Gottfried Tilgners Ausgabe 1716 die Kantaten leicht zugänglich machte, BWV 18 schon 1715 aus dem 3. Jahrgang (1711: *Geistliches Singen und Spielen*) übernommen. Die übrigen vier Neumeister-Kantaten, BWV 24, 28, 59, 61 entstammen dem 4. Jahrgang (1714: *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen*). Bach kannte freilich auch den 1. Jahrgang, dem er textliche Anregungen zu „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (BWV 56) verdankt, und den 5. Jahrgang der *Fünfffachen Kirchenandachten*, aus dem er den Text zu einer Arie aus BWV 27 übernommen hat.

Nicht nur in bezug auf Neumeisters Texte stand Bach dem rein aus Arien und Rezitativen bestehenden strengen Kantatentypus reserviert gegenüber. Er sorgte auch bei den Libretti anderer Dichter fast immer für die Beigabe wenigstens eines Chorals. Sein Weimarer Librettist Salomon Franck, der längere Zeit Kantaten eines gemischten Typs geschrieben hatte, „bekehrte" sich in den Jahrgängen von 1715 *Evangelisches Andachts-Opfer* und 1718 *Epistolisches Andachts-Opfer* zur strengen Form.[81] Diese „Cantaten" genannten Stücke beschränken sich jetzt auf einem Wechsel von Arien und Rezitativen und verzichten auf das Bibelwort. Bach aber hat bei den 13 Stücken, die er aus dem *Evangelischen Andachts-Opfer* übernommen hat, mit Ausnahme von BWV 132 und 152 auf eigene Faust einen Choral hinzugesetzt.[82] Genauso ist er bei einigen der Kantatentexte von Georg Christian Lehms vorgegangen.[83] Freilich war diese Zugabe von Chorälen zu einem poetischen Werk auch bei

---

[81] *Evangelisches Andachts-Opffer ... in geistlichen Cantaten*, Weimar: Bielcke 1715. *Epistolisches Andachts-Opffer/ In Geistlichen Cantaten*, Weimar und Jena: Bielcke 1718. (D-Nla *We 860*). In Francks früheren Sammlungen finden sich vereinzelte Versuche solcher „Cantaten". Die *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten*. Weimar und Jena: Bielcke 1717 (D-Ru *00/GI 9999 F822 E9*) stellen einen Übergangstypus dar. Sie bestehen aus Einleitungschor, vier Arien und Schlußchoral.

[82] BWV 31, 72, 80, 155, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 185. Vgl. W. Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1984.

[83] *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt: Bachmann 1711. Rein madrigalisch sind nur BWV 35, 54, 170. Bei einigen Kantaten hat Lehms selbst einen Choral vorgeschlagen, bei BWV 13, 16, 32 fügt Bach einen Schlußchoral hinzu. Vgl. E. Noack, *Georg Christian Lehms. Ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18.

Oratorien durchaus geläufig[84] und läßt sich nicht zuletzt aus musikalischen Gründen erklären: Der Komponist wünscht sich musikalische Abwechslung und einen vollen Schluß.[85] Bach legte auch bei weltlichen Kantaten Wert auf Ensembles und hat sie eingefügt (vgl. BWV 211 – ursprünglicher Text von Picander). Daß er seinen geistlichen Kantaten Choräle hinzugefügt hat, sollte also nicht als Wendung gegen Neumeister verstanden werden und hatte wahrscheinlich auch musikalisch-strukturelle und nicht nur rein kirchliche Gründe. Ungeachtet der Vielfalt von Kantatenformen, die Bach komponiert hat, ist doch seit der Weimarer Zeit die Neuerung Neumeisters, die Einführung von Arie und Rezitativ als elementarer Bausteine, auch in seinem Werk bestimmend. Die Hochschätzung von Neumeisters innovativer Leistung faßte 1716 Gottfried Tilgner, der Herausgeber der *Fünfffachen Kirchenandachten*, zusammen als er deren Autor als einen Mann pries, „welchem ohne Widerspruch der Ruhm gebühret/ daß er der Erste unter uns Teutschen gewesen/ der die Kirchen-Musick durch Einführung der geistlichen Cantaten in bessern Stand gebracht und in den ietzigen Flor versetzt hat."[86]

---

[84] Vgl. die Beigabe von Chorälen zu *Der Blutige Und Sterbende JESUS* von Christian Friedrich Hunold durch den Komponisten Reinhard Keiser für die Aufführung Hamburg 1710: D-Ha, *Sammelband Nr. 216, Acta Hamb. Tom. XVI (1709–1710)*, Nr. 62; zu *Thränen unter dem Creutze Jesu* von Ulrich König ebenfalls durch Keiser für die Aufführung Hamburg 1711: D-Ha, *Sammelband Nr. 217, Acta Hamb. Tom. XVII (1711–12)*, Nr. 16; zu Johann Christoph Wentzels *Der Gott-Liebenden Seelen Wallfahrt* durch den Komponisten Georg Bronner für die Aufführung Hamburg 1710.

[85] Vgl. Matthesons Besprechung „Des fragenden Componisten Verhör über eine gewisse Passion" in: *Critica Musica*, Hamburg 1722–1725 (Neudruck Amsterdam 1964), Bd. II, P. V, S. 12 zum Anfang einer Passion. Mattheson schlägt hier aus musikalischen Gründen einen vollstimmigen Choral vor. Seine eigene Bearbeitung des Postelschen Librettos *Das Lied des Lammes* hat er auch chorisch abgeschlossen.

[86] *Herrn Erdmann Neumeisters Fünfffache Kirchen-Andachten*, Vorrede Bl.)()(2v. – Der vorstehende Artikel verdankt sich in einigen Teilen meiner Monographie *Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, die demnächst erscheinen wird.

KLEINE BEITRÄGE

Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme I

In einem bemerkenswerten Aufsatz im Bach-Jahrbuch 2002 stellt Barbara Wiermann[1] erstmals einen von Johann Sebastian Bach und seinen Kopisten angefertigten Stimmensatz zu Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus" vor. Dieses Werk tritt damit an die Seite von Palestrinas Missa sine nomine als Dokument von Bachs praktischer Auseinandersetzung mit der altklassischen Vokalpolyphonie. In diesem Zusammenhang ist von besonderer Bedeutung Wiermanns weitere Identifizierung einer aus Bachs Notenbibliothek stammenden Partitur mit Palestrina-Messen, die offenbar als Kopiervorlage für die beiden Stimmensätze diente.[2] Beide Entdeckungen bereiten den Weg für weitere Forschungen, nicht zuletzt im Blick auf die Beziehung zwischen der „neuen" Palestrina-Messe (mit ihrem auffallenden Cantus firmus in langen Notenwerten) und Bachs eigenen Kompositionen. Freilich wirft Wiermanns Darstellung der Funktion von Bachs Stimmensatz einige Probleme auf, die ihre Erklärungen bei näherer Betrachtung in Frage stellen.

Die vier Vokalstimmen der Messe und ebenso die Fundament-Stimme sind entsprechend der Partiturvorlage vorzeichenlos in G notiert. Die fragmentarische Hautbois-1-Stimme hingegen ist um einen Ganzton nach unten transponiert und steht in F (mit ♭-Vorzeichnung).Wiermann nimmt an, daß die hohe Schlüsselung der vier Vokalstimmen (G_2 C_3 C_3 C_4 – sogenannte Chiavetten)[3] darauf hindeutet, daß Bach „den Gepflogenheiten seiner Zeit" entsprechend

---

[1] *Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, S. 9–28. Die Stimmen befinden sich in SBB (*SA 424/ZC 629*).

[2] SBB *Mus. ms. 16695*. Wiermann (Fußnote 19) liest die Angabe am Fuß der ersten Seite als Jahreszahl „1813" und Hinweis auf die mögliche Erwerbung der Hs. durch Georg Poelchau. In Wirklichkeit steht dort jedoch „18 B" als Angabe des Umfangs der Handschrift (18 Bogen = 36 Bll.), anscheinend von der Hand Poelchaus. Wahrscheinlich bezieht sich dies auf die Bll. 1–36 der Quelle (in die ich bislang nicht Einsicht nehmen konnte), auf denen sieben Messen bzw. Messenteile aufgezeichnet sind. Die restlichen Bll. 37ff., laut Wiermann teilweise rastriert und unrastriert, enthalten lediglich ein einzelnes „Benedictus" und wurden wohl darum von Poelchau nicht mitgezählt. Wiermanns Annahme, daß die Quelle wegen ihrer Verbindung zu Johann Gottfried Walther während der Weimarer Jahre in Bachs Besitz gelangte, bedarf weiterer Prüfung.

[3] C_3 in der Alt-Stimme anstelle des üblichen C_2-Schlüssels.

eine transponierte Wiedergabe vorsah. „Bei der gängigen Quarttransposition steht das Werk dann in D, unter Berücksichtigung des Chortons der Leipziger Orgeln in klingend E." Der klingenden Tonlage entspräche dann ebenfalls die in F (Tief-Kammerton) notierte Oboenstimme.

Dies ist eine scharfsinnige Erklärung, doch glaube ich nicht, daß sie richtig sein kann. Das erste Problem besteht darin, daß von Bachs Organisten nicht unbedingt erwartet werden konnte, einen Continuopart in Quarttransposition vom Blatt zu spielen. Denn für Bachs Leipziger Kirchenmusikaufführungen im Kammerton wurden die Orgelstimmen immer eigens um einen Ganzton tiefer transponiert ausgeschrieben. Auch beim *Florilegium Portense* (Leipzig 1618), aus dem unter Bach Motetten gesungen wurden, standen für einige in Chiavetten-Schlüsselung notierte Werke transponierte Orgelstimmen zur Verfügung.[4] Gleiches bot Heinrich Schütz für „Nun lob, mein Seel, den Herren" SWV 41 aus den *Psalmen Davids* (Leipzig 1619) sowie für seine *Musikalischen Exequien* (Dresden 1636).[5] Zwar mögen deutsche Organisten allgemein die Transpositionstechnik bis ins 18. Jahrhundert gepflegt haben, doch die Praxis des routinemäßigen Vom-Blatt-Transponierens in der Kirchenmusik begann offenbar bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auszusterben. Solange wir also keine Belege dafür haben, daß diese Praxis zu Bachs Zeit in Leipzig in der Tat „gängig" war, sollten wir nicht davon ausgehen, daß der Thomaskantor von einem Organisten erwartete, den Continuopart von Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus" in die Unterquart transponieren zu können.

Das zweite Problem von Wiermanns Hypothese besteht in der Annahme, die colla parte geführte Oboenstimme solle im tiefen Kammerton gespielt werden. Dies ist unwahrscheinlich, da keine Anweisung vorhanden ist, die Stimme in der für Bachs Kirchenmusik-Aufführungen ungewöhnlichen Tonlage zu spielen. Der von Wiermann genannte Parallelfall in Johann Sebastian Bachs Aufführungsmaterial für Johann Christoph Bachs Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf" weist in der Tat entsprechende Stimmen für Holzbläser, hohe Streicher und Violone auf, doch wurden sie von Bach ausdrücklich mit der Angabe „tief Cammerthon" versehen.[6] Die Angabe des Stimmtons bot eine

---

[4] Beispielsweise notiert Nr. 28, Johann [sic] Bassani, „Cibavit nos" die Vokalstimmen mit G_2 C_2 C_3 C_4 /G_2 C_2 C_3 C_4 in A (ohne Vorzeichnung), doch der Continuo-Part mit F_4 steht in D (mit einem ♭) – also um eine Quinte nach unten transponiert.

[5] Die zweite Ausgabe des sogenannten Becker-Psalters (*Psalmen Davids*, Dresden 1661) verlangt Transpositionen in verschiedenen Intervallen, doch dürften Transpositionen von Kirchenliedern und Psalmen auf grundsätzlich andere Verhältnisse zurückzuführen sein.

[6] Eine der Stimmen faksimiliert bei D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge 1995, S. 184.

wesentliche Information für die Spieler, so daß deren Fehlen in der Oboenstimme der Palestrina-Messe es als fraglich erscheinen läßt, ob die Stimme in der entsprechenden Lage geblasen werden sollte.

Für die neu aufgefundenen Palestrina-Stimmen bietet sich eine einfachere Erklärung an, und zwar unter Heranziehung von drei parallelen Stimmensätzen, die von Bach eingerichtet wurden: 1. die bereits genannte Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf" von Johann Christoph Bach, für die Singstimmen und Orgel in e/Chorton ausgeschrieben wurden, Holzbläser, hohe Streicher und Violone hingegen in g/Tief-Kammerton; 2. die Motette „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt" desselben Komponisten, bei der Vokalstimmen und Orgel in F/Chorton vorliegen; und 3. Palestrinas Missa sine nomine, für die Bach Singstimmen und solche für Orgel, Zink und Posaunen in d/Chorton anfertigte sowie Stimmen für Violone und Cembalo in e/Kammerton.[7] Gemeinsam ist diesen Stimmensätzen die Notation von Singstimmen und Orgel in derselben Tonlage und damit ihre Verwendung für eine Aufführung im Chorton, gegebenenfalls zusammen mit Instrumentalstimmen im Kammerton.

Wahrscheinlich waren die Stimmen für Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus" ebenfalls für eine Aufführung in G vorgesehen. Falls die Fundament-Stimme für Orgel bestimmt war (und sie nur deshalb unbeziffert blieb, weil sie nie fertiggestellt wurde), spricht dies für G/Chorton. Sollte die Fundament-Stimme jedoch für Violone gedacht gewesen sein, bedeutet dies eine Aufführung in G/Kammerton.

Unsere – und wohl auch Bachs – Schwierigkeiten betreffen die Oboenstimme. War eine Aufführung in G/Chorton geplant, so war diese Stimme falsch transponiert: abwärts nach F statt aufwärts nach A. Die falsche Tonlage würde dann auch erklären, warum Bach die Stimme beim Ausschreiben des Gloria abbrach. War jedoch eine Aufführung in G/Kammerton vorgesehen, so wäre eine Transposition der Oboenstimme gar nicht erst erforderlich gewesen und Bach würde sie nie begonnen haben. Aus diesem Grunde hege ich die Vermutung, daß die Fundament-Stimme tatsächlich für Orgel bestimmt und demnach eine Aufführung in G/Chorton geplant war.

Ein weiteres Problem besteht darin, daß die gesamte Messe für die Singstimmen relativ hoch liegt. Eine Aufführung im Chorton bei buchstäblicher Übernahme der Chiavetten-Schlüsselung bringt das Werk in unbequeme Höhe, vor allem im Baß (Sopran: d-g''; Alt: g-c''; Tenor: f-a'; Baß: c-e'). Im Kammerton wäre die Situation ein wenig besser, doch die Lage immer noch zu hoch. Alles in allem dürfte das Werk in seiner notierten Tonlage, unabhängig ob Chor- oder Kammerton, keine gute Wahl gewesen sein. Dies würde schließlich erklären, warum die Fundament-Stimme unbeziffert blieb und nur bis zum Ende des Kyrie reicht.

---

[7] Quellennachweise ebenda.

Wie Bach sich selbst in eine derartige Verlegenheit bringen konnte, bleibt unklar. Vielleicht waren seine Anweisungen an den Kopisten mißverständlich oder er hatte anfangs die Probleme der hohen Schlüsselung übersehen. Oder war er möglicherweise vorübergehend im unklaren beim Kalkulieren der Transpositionen für eine Aufführung in gemischter Chor-/Kammertonlage? Wie dem auch sei, die neu aufgefundenen Stimmen sind nicht mit denjenigen der Missa sine nomine vergleichbar. Die letzteren bieten einen vollständigen und in jeder Hinsicht brauchbaren Stimmensatz, wohingegen diejenigen für die Missa „Ecce sacerdos magnus" neben den Vokalstimmen nur eine unvollständige Continuo-Stimme sowie eine fragmentarische instrumentale Collaparte-Stimme für Oboe aufweisen.[8] Sie waren in dieser Form kaum brauchbar (abgesehen von einer a-cappella-Aufführung) und hinterlassen den Eindruck, als seien sie inmitten ihrer Anfertigung abgebrochen worden. Bleibt als Ergebnis festzuhalten, daß der Stimmensatz als solcher keine Aufführung der Messe durch Bach dokumentiert, sondern die Absicht dazu.

Daniel R. Melamed (Bloomington, IN)

---

[8] Die Vokalstimmen enthalten durchweg sämtliche Sätze des vollständigen Meßordinariums, die Instrumentalstimmen lediglich Kyrie und Gloria. Zur Identifizierung des Kopisten der Vokalstimmen zur Missa sine nomine als Georg Heinrich Noah siehe P. Wollny, *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–33.

Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme II

Die von mir im Bach-Jahrbuch 2002 vorgestellten bisher unbekannten Palestrina-Quellen aus Bachs Notenbibliothek führen zu deutlich neuen Akzenten in der Bewertung von Bachs Auseinandersetzung mit dem Schaffen des römischen Kapellmeisters im besonderen und dem Stile antico im allgemeinen.[1] In der Diskussion der Handschriften sind allerdings noch zahlreiche Punkte offen. Dankenswerterweise hat sich Daniel Melamed mit seiner profunden Kenntnis der deutschen Motettentradition einiger Probleme,[2] in erster Linie aber der Frage der von Bach geplanten und zum Teil angelegten Transposition der Messe „Ecce sacerdos magnus" angenommen. Leider finden sich jedoch auch in den von ihm vorgeschlagenen Lösungen Unstimmigkeiten. Vor diesem Hintergrund sollen der Klarheit halber im folgenden noch einmal einzelne Aspekte festgehalten und unter neuen Blickwinkeln diskutiert werden.

Zunächst ist festzustellen, daß das überlieferte Stimmenmaterial zu Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus" unfertig und unvollständig ist. Eine Aufführung wurde Mitte der 1740er Jahre von Bach geplant, offensichtlich jedoch nie realisiert. Im unmittelbaren zeitlichen Umfeld entstand das vollständige Stimmenmaterial zur Missa sine nomine, für die eine Aufführung angenommen werden kann. Warum Bach gerade diese beiden Werke aus den sieben Messen seiner Palestrina-Partitur zunächst für eine Aufführung auswählte, oder ob er noch weitere Stimmensätze anlegen ließ, und warum er das Projekt letzten Endes abbrach, ist heute nicht zu beantworten.[3]

---

[1] Quellennachweise im BJ 2002.

[2] Melameds Hinweis, daß der von mir als „1813" gedeutete Vermerk auf der rechten unteren Ecke der ersten Seite der Partitur als „18 B.[ogen]" gedeutet werden könne, ist nicht gänzlich von der Hand zu weisen, erscheint mir allerdings vor dem Hintergrund, daß die Partitur 20 Bogen umfaßt und Poelchau bei anderen Partituren unbeschriebene Bogen mitzählte, wenig wahrscheinlich.

[3] Die Tatsache, daß der Stimmensatz zur Missa „Ecce sacerdos magnus" so lange unbekannt war, fordert Zurückhaltung beim Bewerten der Quellenüberlieferung. Zu bedenken ist, daß auch die Missa „Ad coenam agni providi" eine Generalbaßbezifferung aufweist. Zudem wurden vermutlich in allen Messen mit Ausnahme der Missa Pro Defunctis zusätzliche Akzidentien von Bach ergänzt. Siehe Pierluigi da Palestrina, *Sieben Messen in der Bearbeitung von Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Barbara Wiermann, Stuttgart (in Vorbereitung).

Der unvollständige Stimmensatz der Missa „Ecce sacerdos magnus" gibt, was die Transpositionsverhältnisse betrifft, Rätsel auf. Melamed wählt eine auf den ersten Blick naheliegende Lösung. Er verweist auf die Werke „Lieber Herr Gott, wecke uns auf", „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt" und die Missa sine nomine, die alle eine Kombination von Stimmen in Chor- und solchen in Kammerton aufweisen und eine Aufführung im Chorton verlangen. Entsprechend geht Melamed davon aus, daß die Vokal- und Fundamentstimmen der Missa „Ecce sacerdos magnus" als G/Chorton zu lesen seien und das Werk in G/Chorton erklingen sollte. Stünde die Oboenstimme von Bachs Hand in A/Kammerton, wäre dieses Konzept sicher in Betracht zu ziehen. Der kritische Punkt liegt aber gerade darin, daß die Oboenstimme in F steht. Um den Widerspruch aufzuheben, stellt Melamed Überlegungen an, daß Bach sich bei der Transposition kurzzeitig vertan habe. Vor dem Hintergrund des Wissens und der Erfahrung, über die der Thomaskantor verfügte, ist diese Annahme nicht unproblematisch und sollte erst dann in Erwägung gezogen werden, wenn andere Lösungen nicht greifbar sind.

Für die vertrackte Transpositionssituation der Stimmen zur Missa „Ecce sacerdos magnus" wurde von mir – ausgehend von Chiavetten-Notation – eine Quarttransposition der Vokal- und Fundamentstimmen in die Diskussion gebracht. Unter der Voraussetzung, daß die Oboe im Tief-Kammerton steht, wäre dann von einer angedachten Aufführung in E auszugehen. Der in der Literatur verschiedentlich auftauchenden Feststellung, daß Blasinstrumente im tiefen Kammerton in Leipzig nur bis Mitte der 1720er Jahre in Gebrauch waren,[4] widerspricht die Tatsache, daß Bach in den 1740er Jahren in der Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf" ausdrücklich zwei Oboen im „tief Camerthon" fordert. Melameds Beobachtung, daß der Oboenstimme der Missa „Ecce sacerdos magnus" ein Hinweis auf den tiefen Kammerton fehlt, ist meines Erachtens nur geringe Bedeutung beizumessen. Denn im Stimmensatz von „Lieber Herr Gott, wecke uns auf" diente Bachs Vermerk, ergänzt durch den Schlüssel im ersten Notensystem, in erster Linie als Transpositionshinweis für den Kopisten Johann Nathanael Bammler. Eine entsprechende Angabe war bei der Palestrina-Missa nicht notwendig, da Bach die Bläserstimme eigenhändig schrieb. Eine Anweisung für den Spieler hätte ohne weiteres später ergänzt werden können; die Stimme wurde jedoch nie fertiggestellt.

Zu fragen ist, inwieweit überhaupt davon ausgegangen werden kann, daß Werke mit Chiavetten im 18. Jahrhundert transponiert wurden.[5] Melamed hat eine entsprechende Tradition des 17. Jahrhunderts eindrucksvoll be-

---

[4] Vgl. unter anderem B. Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy 1640–1760*, Oxford 2001, S. 387.

[5] Davon unabhängig ist die Frage, wie mit Chiavetten-Stücken zur Zeit ihrer Entstehung verfahren wurde.

legt.[6] Die Beispiele aus Mitteldeutschland lassen vermuten, daß auch Bach mit der Transpositionspraxis vertraut war. Fraglich ist allerdings, ob Altnickol, der Vokal- und Fundamentstimmen ausschrieb, in seiner Breslauer Zeit Chiavetten-Werke kennengelernt hatte und mit ihnen umzugehen wußte. Möglicherweise lassen sich die nichttransponierten Stimmen durch seine fehlende Erfahrung erklären. Bei der Bewertung der von Melamed beschriebenen Diskrepanz zwischen den transponierten Continuostimmen der Werke von Schütz und der nichttransponierten Fundamentstimme im Aufführungsmaterial der Missa „Ecce sacerdos magnus" ist außerdem zu bedenken, daß die Fundamentstimme wohl nicht für die Orgel gedacht war, eine Orgelstimme vielmehr noch fehlte.

Ein besonderes Problem bildet die Lage des Werkes und seine geplante Instrumentation. Melamed betont, daß das Werk in G/Chorton besonders hoch liege. Dies trifft in erster Linie auf den Baß zu, läßt sich aber keinesfalls von Cantus und Alt behaupten, die im Vergleich mit Werken Bachs eher besonders tief liegen. Die Missa „Ecce sacerdos magnus" zeichnet sich vielmehr durch einen geringen Gesamtambitus aus, der für die Chiavetten-Werke Palestrinas typisch zu sein scheint. Dieses Phänomen bringt unabhängig von der Transposition Probleme für die Instrumentation mit sich. Während Bach bei seinen eigenen Werken zur Verstärkung eines vierstimmigen Vokalchors meist ohne Schwierigkeiten ein Ensemble von zwei Oboen, Taille und Fagott einsetzen kann, sind in Palestrinas Messe häufiger Oktavierungen vorzunehmen. Dies gilt nicht für die von Bach ausgeschriebene Stimme Hautbois 1, würde aber in besonderem Maße Hautbois 2 und in wenigen Abschnitten die Taille betreffen. Derartige Eingriffe ließen sich jedoch auch durch die von Melamed vorgeschlagene Transposition nach A nicht gänzlich vermeiden. Die enge Lage der Mittelstimmen und insbesondere die für eine Oboe kaum zu realisierende tiefe Lage des Alts mag ein Grund dafür gewesen sein, daß Bach den Stimmensatz nicht zu Ende führte.

Alternativ zu der von mir zuerst vorgestellten Möglichkeit einer geplanten Aufführung der Missa „Ecce sacerdos magnus" in D/Chorton sollte jedoch auch über eine Darbietung in F/Kammerton nachgedacht werden. Sie ergibt sich aus der Verwendung von normalen Diskantoboen. Die Vokalstimmen bilden zu diesem Konzept keinen Widerspruch, da sie an keinen Stimmton gebunden sind. Lediglich die Fundamentstimme, deren Funktion ohnehin ungeklärt ist, bleibt bei diesem Modell rätselhaft. Wie bereits im Bach-Jahrbuch 2002 betont, wird sich die Transpositionsfrage aufgrund der Unvollständigkeit des Materials vorerst kaum, möglicherweise auch niemals lösen lassen.

Barbara Wiermann (Leipzig)

---

[6] Vgl. auch G. Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel etc. 1960 (Musikwissenschaftliche Arbeiten. 18.), S. 92–96.

Eine verschollene Choralpartita Johann Sebastian Bachs?

Zu den unbestreitbaren Vorzügen der 1790–1792 und 1812–1814 von Ernst Ludwig Gerber vorgelegten Nachschlagewerke[1] gehört, daß sie, wo immer möglich, sich von lexikalischer Kürze und Anonymität fernhalten und statt dessen persönliche Eindrücke, Erinnerungen, Erkenntnisse einflechten oder auch Beiträge zu Quellenfragen liefern. Eine solche – von der Forschung schon früh gewürdigte – Notiz stellt die folgende Äußerung im Artikel über Johann Christoph Bach (1643–1703) des Neuen Tonkünstler-Lexikons dar:

„Außerdem besitze ich noch von ihm die hier zu Lande bekannte Choralmelodie: Jesus, Jesus, nichts als Jesus etc. deren erste vier Noten der Melodie gleich kommen: Liebster Jesu wir sind hier. Hier aber erscheint diese Melodie als Arie, aus B dur, mit Variationen fürs Klavier, von Joh. Christoph Bach. Mst. Wie viel eigentlich der Variationen gewesen sind, kann deswegen nicht bestimmt werden, weil der Schreiber mitten in der vierten abgebrochen hat. Dem Büchelchen aber nach, was bloß dazu scheint geheftet worden zu seyn, konnte sich ihre Anzahl wohl auf 20 belaufen haben. Es ist zu glauben, daß man hernach diese gefällige Arie als Kirchenmelodie aufgenommen hat, und daß er also der wahre Komponist dieser Melodie ist. Dies wäre daher noch ein Beytrag zu den Choralmelodien-Komponisten in Kühnaus und Weimars Choralbüchern.
Indessen hat man Ursache, beym Sammeln seiner Werke vorsichtig zu seyn, indem es in seinem Zeitalter mehrere vorzügliche Tonkünstler und Organisten seines Namens gab ...".[2]

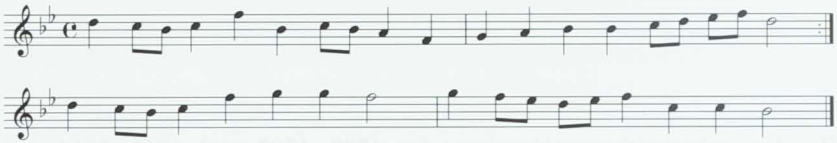
Über das weitere Schicksal der hier beschriebenen Handschrift ist nichts bekannt, und so bleibt – über Gerbers Mutmaßungen hinausgehend – vor allem die Frage offen, ob die unvollständige Abschrift explizit den Beginn der von Ludämilie Elisabeth von Schwarzburg-Rudolstadt (1640–1672) stammenden Kirchenlieddichtung nannte, oder – wahrscheinlicher – lediglich ein neutraler Titel (etwa: *Aria ex B*) vorlag und die Identifizierung der Melodie auf Gerber zurückgeht. Gleichwohl kann aus dem Textincipit sowie dem Hinweis auf die Übereinstimmung mit den Anfangsnoten von „Liebster Jesu, wir sind hier" hinreichend sicher geschlossen werden, daß es sich um diejenige

---

[1] Gerber ATL bzw. NTL.

[2] Gerber NTL, Bd. 2, Sp. 209.

Melodie handelt, die Johannes Zahn 1890[3] aus dem Meininger Gesangbuch von 1693[4] mitteilte (G-Dur, hier nach B transponiert):



In einer geringfügig abweichenden, insbesondere auf die Achteldurchgänge verzichtenden Gestalt (ebenfalls in G stehend), die Kümmerle ohne nähere Angaben als „älteste" bezeichnet,[5] findet sich das Lied bis heute im Evangelischen Gesangbuch, nunmehr in der bequemeren Tonart F, allerdings verknüpft mit Heinrich Helds Dichtung „Komm, o komm, du Geist des Lebens" (so schon im Gesangbuch Darmstadt 1698). Christian Friedrich Witts Gothaer Cantional von 1715 ordnet der Weise dagegen Johannes Schefflers (Angelus Silesius') Dichtung „Liebe, die du mich zum Bilde" zu, und unter dem gleichen Titel enthält das 1708 begonnene Plauener Orgelbuch einen Satz in A-Dur für Melodiestimme und bezifferten Baß nebst drei Variationen[6] (mittlerweile von Klaus Beckmann als mutmaßliches Werk Buttstedts veröffentlicht[7]).

Die in kurzen Zeitabständen erfolgten Zuordnungen zu verschiedenen Liedtexten und die so dokumentierte Instabilität könnten Spittas Annahme stützen, es habe sich um eine ursprünglich weltliche Melodie gehandelt,[8] die erst nachträglich auf die bekannte und vielfach geübte Weise dem Kirchenliederschatz zugeführt worden sei. Um so weniger ist freilich Veranlassung gegeben, in Johann Christoph Bach den Komponisten des Liedes zu vermuten oder gar eine hypothetische Datierung „um 1680" vorzunehmen.[9]

---

[3] J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. II, Gütersloh 1890, S. 463, Nr. 3651. Vgl. auch Bd. V, 1892, S. 435, und VI, 1893, S. 267f.

[4] Zu Meininger Gesangbüchern vgl. die Nachweise in RISM B VIII 1 (*Das deutsche Kirchenlied I/1*) unter 1676^{14}, 1689^{03}, 1693^{04} und 1697^{11}.

[5] S. Kümmerle, *Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Bd. I, Gütersloh 1888, S. 811f.

[6] AfMw 2, 1919/20, S. 381 (M. Seiffert).

[7] J. H. Buttstedt, *Sämtliche Orgelwerke*, Bd. II, Meßstetten 1996, S. 100f. Vgl. auch die Nachweise bei H. Lohmann, *Handbuch der Orgelliteratur*, Wiesbaden 1980, S. 47.

[8] Spitta I, S. 128f.

[9] So Zahn, a.a.O. (vgl. Fußnote 3), Bd. II, S. 463, unter Hinweis auf K. G. Umbreits Choralbuch von 1811 (zu diesem vgl. Zahn, Bd. VI, S. 390). Dort wird (S. 87, Nr. 169) bei dem Lied „Liebe die du mich zum Bilde etc." jedoch lediglich bemerkt, daß J. C. Bach „als Organist zu Eisenach um 1680" lebte.

Der bei Zahn nach dem Meininger Gesangbuch von 1693 wiedergegebene zugehörige Text über Hiob 7,16–21 („Ich begehr nicht mehr zu leben, schnödes Leben fahre hin") wird dem zunächst als Kantor in Schmalkalden, ab 1701 bis zu seinem Tode als Pfarrer in Barchfeld bei Salzungen tätigen Johann Caspar Werner (1653–1717)[10] zugeschrieben. Nach Fischer[11] kann es sich jedoch allenfalls um eine Bearbeitung handeln, die Georg Neumarks Sterbelied „Ich bin müde mehr zu leben, nimm mich, liebster Gott, zu dir" als Vorlage nutzt und wohl auf deren Anpassung an die anderweitig überlieferte Melodie zielt. Welchem Anlaß Werners Dichtung beziehungsweise Bearbeitung ihre Entstehung verdankt, bleibt in Ermangelung spezifischer chronologischer Anhaltspunkte im dunkeln.

Als aufschlußreich erweisen sich mehrere Berührungspunkte zwischen der genannten Melodie und den ihr zugeordneten Liedtexten sowie musikalischen Aktivitäten der Bach-Familie. Der bereits erwähnten unvollständigen Variationenfolge Johann Christoph Bachs aus dem Besitz Ernst Ludwig Gerbers ist ein Choralbicinium Johann Bernhard Bachs (1676–1749) über „Jesus, Jesus, nichts als Jesus", überliefert in einem Sammelband Johann Gottfried Walthers,[12] an die Seite zu stellen, außerdem eine nach 1688 anzusetzende Ergänzung Georg Christoph Bachs (1642–1697) in einem Schweinfurter Noteninventar: (anonym) *Ich begehr nicht mehr zu leben*. 12(stimmig).[13]
Sogar der Name Johann Sebastian Bachs kommt ins Spiel: In der Musikaliensammlung Johann Nikolaus Forkels befand sich nach Angabe des Auktionskatalogs von 1819 eine Johann Sebastian Bach zugeschriebene „Ariette: Ich begehr nicht mehr zu leben etc. mit 12 Variat.[ionen]"[14], die eigentümlicherweise bislang nirgends des näheren diskutiert worden ist. Zwar ist die Quelle – wie so vieles aus dem Nachlaß Forkels[15] – nicht mehr erreichbar, doch gibt auch der bloße Katalogeintrag einige Aufschlüsse.

---

[10] [J. H. Zedler], *Universal Lexicon aller Wissenschafften und Künste*, Bd. 55, Leipzig 1748, Sp. 467. Als Verfasser von Trauergedichten ist Werner in gedruckten Leichenpredigten häufig vertreten.

[11] A. F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon*, Bd. I, Gotha 1878, S. 322.

[12] SBB *Mus. ms. 22541/1*, S. 153; vgl. NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 29.

[13] P. Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)*, in: Schütz-Jahrbuch 19, 1997, S. 113–163.

[14] *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien welche den 10ten May 1819 und an den folgenden Tagen … meistbietend verkauft werden*, Göttingen 1819, S. 138: [Nr.] *121* [Bach, J. S.] *Ariette: Ich begehr' nicht mehr zu leben etc. mit 12 Variat.*

[15] Vgl. u.a. H.-J. Schulze, *Karl Friedrich Zelter und der Nachlaß des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel*, Jb SIM 1993, S. 141–150.

Der Textbeginn „Ich begehr' nicht mehr zu leben" weist eindeutig auf die spätestens 1693 greifbare Dichtung beziehungsweise Liedbearbeitung Johann Caspar Werners hin, deren Verbreitung allem Anschein nach auf das westliche und südliche Thüringen beschränkt geblieben[16] und die alsbald durch andere Texte verdrängt worden war. Demnach wird es sich bei der durch die Forkel-Quelle überlieferten Variationenfolge nicht etwa um ein Frühwerk Johann Sebastian Bachs, sondern in Wirklichkeit um die Komposition des großen Eisenachers[17] handeln, der aus nicht mehr feststellbaren Gründen (durch Irrtum oder Vorsatz seitens eines Vorbesitzers, allenfalls auch durch ein Versehen bei der Redaktion des Auktionskatalogs) die Vornamen des Leipziger Thomaskantors zugewiesen worden sind. Mit 12 Variationen könnte das Werk vollständig vorgelegen haben und damit Ernst Ludwig Gerbers Schätzung („wohl 20") korrigieren. Auch der bei Gerber formulierte Titel dürfte aus den dargelegten Gründen durch das Textincipit des Forkel-Katalogs zu ersetzen sein. Am wenigsten Bedeutung ist sicherlich der Bezeichnung „Ariette" beizumessen: Hier handelt es sich wohl um einen Tribut an den Zeitgeist des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts,[18] der, wie es scheint, den gewünschten Werbeeffekt erzielt und damit zum Abwandern der singulären Quelle in unbekannten Besitz geführt hat.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

---

[16] Eine eher versprengt wirkende Komposition gleichen Textbeginns aus Bösenrode/Harzvorland, datiert 1718, nachgewiesen bei D. P. und P. Walker, *German Sacred Polyphonic Vocal Music Between Schütz and Bach*, Pinewood Warren/Mich. 1992, S. 24.

[17] An einen anderen Namensträger wäre wohl nur zu denken, wenn sich die Variationenfolge als geraume Zeit nach 1693 entstanden nachweisen ließe.

[18] K. v. Fischer, *Arietta Variata*, in: Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday, London 1970, S. 224–235; U. Leisinger, *Noch einmal die Arietta variata – Carl Fasch und die Berliner Pasticcio-Variationen*, in: Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit. Bericht über die Intern. Wiss. Konferenz am 16. und 17. April 1999 in Zerbst, Dessau 1999, S. 114–129.

J. S. Bach oder ...?
Zu zwei Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Rezitativen aus einem apokryphen Kantatenpasticcio

Es gibt in einem angesehenen Wochenmagazin eine Glosse, in der bekannte historische Personen aus Politik, Wissenschaft und Kunst durch einige besonders markante Charakterzüge oder anhand besonderer Ereignisse geschildert werden. Die Glosse endet jedes Mal mit der Frage an den geneigten Leser: „Wer war's?" Der folgende kleine Beitrag ist in ähnlicher Weise aufzufassen mit dem nicht ganz unbedeutenden Unterschied, daß der Schreiber dieser Zeilen sich ebenfalls in der Rolle des Ratenden befindet.

Bei der Beschäftigung mit Werken, deren Zuschreibung an Johann Sebastian Bach aus den unterschiedlichsten Gründen angezweifelt wird, stieß der Verfasser auf zwei Sätze, bei denen er sich erstaunt gefragt hat, warum sie niemals als echt in Erwägung gezogen, geschweige denn in den Anhang des Bach-Werke-Verzeichnisses aufgenommen worden sind. Die beiden Sätze, ein Accompagnato- und ein Seccorezitativ, sind schon lange bekannt. Sie sind in einer Partiturhandschrift vermutlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert, die in der Berliner Staatsbibliothek unter der Signatur *P 101* aufbewahrt wird. Darin sind die Sätze 1, 2 und 5 aus Bachs zum Michaelisfest 1724 entstandener Kantate „Herr Gott, dich loben alle wir" (BWV 130) mit drei Sätzen unbekannter Herkunft, zwei Rezitativen und einem Choralsatz unter dem Kopftitel *Festo Archangeli Michaelis | di Joh. Sebastian Bach | Dir. Mus: Lips.* vereint.

Die Sätze (einschließlich Besetzung und Tonart) in ihrer Reihenfolge sind:[1]

1. Chor „Herr Gott, dich loben alle wir" (BWV 130/1). Sopr., Alto, Ten., Basso, Trba. I–III, Timp., Ob. I–III, V. I, II, Va., Bc. – C-Dur.
2. Rezitativ „Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt" (BWV 130/2). Alto, Bc. – F-Dur nach G-Dur.
3. Rezitativ „Laßt Teufel, Welt und Sünde auf uns wüten" (siehe Anhang 1, S. 239 bis 249). Sopr., Basso, Trba. I–III, Timp., Ob. I–III, V. I, II, Va., Bc. – D-Dur nach A-Dur
4. Arie „Laß, o Fürst der Cherubinen" (BWV 130/5). Ten., Fl. tr., V. unisono, Bc. – G-Dur.

---

[1] Die Partitur ist von Marianne Helms in NBA I/30 Krit. Bericht, S. 31f. ausführlich beschrieben worden, vgl auch BC I.2, S. 761 (A 179). Die Besetzungsangaben werden wie in den Kritischen Berichten der NBA abgekürzt.

5. Choral „Herr Gott, dich loben alle wir/Wir bitten dich, du wollst allzeit" (BWV Anh. 31). Sopr., Alto, Ten., Basso, Trba. I, II, [Timp.], Bc. – D-Dur.[2]
   Am Ende von Satz 5 steht noch folgender Hinweis: „*Nota. Anstatt des Ersten obligaten Chorals und des darauff folgenden Alt. Recit. kann vorstehender bloßer Choral und nachfolgendes Recit: gebraucht werden.*"
6. Rezitativ „Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt" (siehe Anhang 2, S. 250). Alto, Bc. – G-Dur nach D-Dur.

Daß von den drei nicht zur Kantate BWV 130 gehörigen Sätzen nur der Choral in den Anhang des BWV aufgenommen worden ist, verdankt dieser wohl dem Umstand, daß Ludwig Erk ihn in seiner gedruckten Sammlung von Bachs Choral- und Liedsätzen[3] wiedergegeben hat. Obwohl unter dem Namen Johann Sebastian Bach überliefert, sind die beiden unter Nr. 3 und 6 genannten Rezitative – aus welchen Gründen auch immer – nicht in den Anhang des BWV aufgenommen worden. Offenbar wurde es als selbstverständlich erachtet, daß die Zusammenstellung der Sätze nicht von Johann Sebastian Bach stammt; doch läßt sich das bislang weder beweisen noch widerlegen. Allerdings wird man auch nicht behaupten wollen, die Satzfolge des Pasticcios sei typisch für die Kantaten des Leipziger Bach.[4] Aus der sehr wahrscheinlich nicht von Johann Sebastian Bach herrührenden Zusammenstellung der Sätze nun aber Rückschlüsse auf die Unechtheit der beiden Rezitative zu ziehen, erscheint bei näherer Betrachtung doch etwas voreilig; denn die Sätze sind so beschaffen, daß man sie nicht von vornherein als unecht abtun kann. Die verwendeten kompositorischen Mittel, von denen hier nur einige angedeutet werden sollen, lassen sich auch in vielen anderen Rezitativsätzen Bachs beobachten: So ist etwa in dem alternativen Seccorezitativ die melodische und textliche Einbeziehung von zwei Choralzeilen in Verbindung mit einem motivisch geführten Continuo (Anhang 2, T. 8–12)[5] durchaus nicht ungewöhnlich,

---

[2] Das für die Timpani vorgesehene System ist leer, der Satz ist in NBA III/3, S. 91 wiedergegeben. Vgl. auch NBA III/3 Krit. Bericht (2002), S. 100–102.

[3] L. Erk, *Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien*, Teil II, Leipzig und Berlin 1865, Nr. 220.

[4] In diesem Zusammenhang sei auf die vermutlich 1726 entstandene ‚Pasticcio-Fassung' der Kantate BWV 194 verwiesen, die allerdings nur durch Auswahl und Umstellung von Sätzen der Kantate entstanden ist. Wenn es auch wenig wahrscheinlich ist, daß diese Fassung von Bach selbst veranlaßt worden ist, so ist sie doch in seinem direkten Umfeld entstanden. Vgl. hierzu NBA I/31, S. 237ff. und Krit. Bericht, S. 125–127.

[5] Es handelt sich um die letzten beiden Zeilen der 3. Strophe des Liedes „Herr Gott, dich loben alle wir" von Paul Eber (1561), die Melodie stammt von Louis Bourgeois 1551. In dem textgleichen Rezitativ BWV 130/2 fehlt das melodische Choralzitat.

insbesondere nicht in Bachs Choralkantaten. Auch daß sämtliche für eine Kantate vorgesehenen Instrumente und mehr als eine Vokalstimme in einem Rezitativ mitwirken wie in dem Satz „Laßt Teufel, Welt und Sünde" (Anhang 1), kommt bei Bach häufiger vor. Ebenso sind in demselben Satz die motivische Prägung des Instrumentalparts, das Einmünden in einen ariosen Satz und das gleichberechtigte Mitwirken des Continuo im abschließenden Arioso Gestaltungsmittel, die in Bachschen Rezitativsätzen nicht eben selten zu beobachten sind.[6] Und schließlich sind auch die zahlreichen Hypotyposis-Figuren[7] in beiden Rezitativen typisch für Bach – freilich nicht nur für ihn. Typisch für das Michaelisfest ist allerdings der von einem bislang unbekannten Dichter stammende Text des Accompagnato-Rezitativs,[8] und charakteristisch für Michaelis ist auch das in diesem Satz verwendete Instrumentarium. Man wird also davon ausgehen können, daß der Text „Laßt Teufel, Welt und Sünde auf uns wüten" für eine Michaeliskantate gedichtet und die Musik, sofern sie nicht speziell für die Pasticcio-Fassung neu komponiert wurde, einer Michaeliskantate entlehnt worden ist. Auf jeden Fall aber muß der Kompilator der Kantate und sehr wahrscheinlich auch der Komponist – wer immer das gewesen sein mag – über einen Orchesterapparat verfügt haben, wie er eigentlich

---

[6] Zu Bachs Behandlung des Rezitativs vgl. R. Emans, *Überlegungen zum Bachschen Secco-Rezitativ*, in: Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposion 1998, hrsg. von Martin Geck in Verbindung mit Klaus Hofmann, Dortmund 1999, S. 37–49, sowie ders., *Gedanken zu Bachs Accompagnato-Rezitativ*, in: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht". Zur Chronologie des Schaffens von Johann Sebastian Bach. Bericht über das Internationale wiss. Colloquium aus Anlaß des 80. Geburtstages von Alfred Dürr, Göttingen, 13.–15. März 1998, hrsg. von Martin Staehelin, Göttingen 2001, S. 103–120.

[7] So etwa die fallende Melodie zu „der Höllen Abgrund" (Anhang 1, T. 11) und zu „wie Gott sich zu uns Menschen neigt" (Anhang 2, T. 3), der Melodiesprung aufwärts zu „auftürmen" (Anhang 1, T. 8f.), oder die Sechzehntel-Repetitionen im Continuo zu „Laßt Meer und Wogen schäumend auf uns wallen" (Anhang 1, T. 15–17) etc.

[8] Die Durchsicht folgender, von Bach häufig benutzten Textdrucke brachte kein positives Ergebnis: Salomon Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer*, Weimar 1715. – ders., *Evangelische Seelen-Lust*, Jena 1716. – ders., *Evangelische Sonn- und Fest Tages-Andachten*, Weimar und Jena 1717. – Christoph Gottlieb Fröber, *Texte zur ordentlichen Sonn- und Fest-Täglichen Kirchen-Music*, Delitzsch 1735. – Johann Friedrich Helbig, *Poetische Auffmunterung zur Andacht*, Eisenach 1720. – Georg Christian Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711. – Erdmann Neumeister, *Fünfffache Kirchen-Andachten*, Leipzig 1717. – Picander [Christian Friedrich Henrici], *Sammlung erbaulicher Gedancken*, Leipzig 1724/25. – ders., *Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte*, 1.–5. Teil, Leipzig 1727, 1729, 1732, 1737, 1751. – Christiane Mariane von Ziegler, *Versuch in gebundener Schreibart*, Teil I, Leipzig 1728, Teil II, Leipzig 1729.

nur den Musikern an den Kirchen größerer Städte zur Verfügung stand. Von daher wäre es durchaus denkbar, daß das Motiv-Accompagnato aus einer jener verschollenen Michaeliskantaten stammt, die Bach in den Jahren 1723, 1725 und 1727 sehr wahrscheinlich aufgeführt hat.[9]

Allerdings gibt es in diesem Satz auch manches, das bedenklich stimmt: So etwa wirken die auf die Interjektion „Gott ist da" folgenden Kadenzen (Anhang 1, T. 6, 10, 15, 20) nicht nur in ihrer Gestaltung, sondern auch in ihrer schematischen Wiederholung eher untypisch für Johann Sebastian Bach. Auffallend ist auch die hohe Lage der beiden Singstimmen (fis'–h'' im Sopran und Ais–e' im Baß), die auf einen tieferen Stimmton als in Leipzig üblich verweisen.[10] Und es wäre auch zu fragen, weshalb Bach den Text von BWV 130/2 ein zweites Mal vertont haben sollte. Ganz ungewöhnlich wäre dies nicht, wie die drei neu komponierten Rezitative in der zweiten Fassung der Osterkantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" (BWV 134) zeigen.[11] Ungewöhnlich aber wäre es, wenn Bach den gleichen Text in zwei verschiedenen Kantaten verwendet hätte. Andererseits – stünde die alternative Vertonung des Rezitativs einen Ton tiefer transponiert an der Stelle von BWV 130/2, so käme wohl schwerlich jemand auf den Gedanken, diesen Satz für unecht zu halten. So wenig man also das Secco-Rezitativ in *P 101* aus stilistischen Gründen Bach absprechen mag, so sehr verstärken sich die Zweifel, wenn man nach den Gründen für die nochmalige Vertonung des Rezitativtextes fragt. Der nahezu identische Beginn mit demjenigen von BWV 130/2 läßt vermuten, daß der eine Satz nicht ohne Kenntnis des anderen entstanden ist. Es liegt also der Verdacht nahe, daß das alternative Secco-Rezitativ nicht einer anderen Komposition entnommen, sondern speziell für dieses Pasticcio komponiert worden ist.[12] Sollte demnach ein anderer als Johann Sebastian Bach der Komponist dieses Satzes gewesen sein, so hätte man es hier mit einer gelungenen Stilkopie zu tun.

---

[9] Siehe Dürr Chr 2, S. 61 ff.

[10] Ähnlich hohe Stimmlagen (Sopran: d'–c''', Baß: B–g') finden sich auch in der für die Orgelweihe in Störmthal 1723 bestimmten Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest" BWV 194, deren Eingangschor und sämtliche Arien jedoch auf eine Köthener Kantate zurückgehen. In Leipzig mußte die Kantate im tiefen Kammerton aufgeführt werden. Vgl. NBA I/31 Krit. Bericht, S. 122–124.

[11] Vgl. hierzu NBA I/10 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 87 und 93.

[12] Ein Grund für die alternative Komposition des Secco-Rezitativs könnte in der ururspünglichen Tonartenfolge des Kantaten-Pasticcios gelegen haben: In der alternativen Fassung bilden die Tonarten die ‚geschlossene', auf eine Tonart bezogene Folge D, G–D, D–A, G, D. Dagegen bilden die Tonarten der ursprünglich notierten Fassung C, F–G, D–A, G und D eine ‚offene', nicht auf eine Tonart zu beziehende Folge.

Die Handschrift *P 101* selbst liefert keinen Aufschluß darüber, wann, wo und von wem die Sätze zu einer Michaeliskantate zusammengestellt worden sind. Das Wasserzeichen a) große Ziffer 4, b) nicht identifizierbare Buchstabenreihe, kommt in Bachs Originalhandschriften nicht vor und ist bislang weder datierbar noch einem bestimmten Kreis zuzuordnen. Letzteres gilt auch für den Schreiber der Handschrift: Weder ist etwas über seine Person bekannt, noch wissen wir, wann und für wen er die Partitur angefertigt hat. Die ungefähre Datierung der Quelle in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist lediglich eine nach dem Augenschein. Offenkundig ist nur, daß der Schreiber eben das kopierte, was ihm vorgelegen hatte, möglicherweise in der Meinung, er habe hier eine Bachsche Kantate in ihrer Originalgestalt vor sich. Die Provenienz von *P 101* läßt sich nur bis zur Berliner Sing-Akademie zurückverfolgen. Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Notenbeständen, wie Ludwig Erk einst vorsichtig vermutete, gehörte die Partitur jedenfalls nicht.[13] Einen Anhaltspunkt für die Herkunft der Handschrift bildet allenfalls der Umstand, daß sie nach einer Partitur kopiert worden ist, die vermutlich über eine Zwischenquelle auf die heute in Privatbesitz befindliche autographe Partitur der Kantate BWV 130 zurückgeht.[14] Wenn, wie allgemein angenommen wird, die Originalpartitur von BWV 130 zum Erbteil Wilhelm Friedemann Bachs gehört hatte, dann wäre es durchaus denkbar, daß das Kantatenpasticcio von Bachs ältestem Sohn selbst kompiliert und aufgeführt worden oder in seinem näheren Umkreis (in Halle?) entstanden ist. Es läge dann auch im Bereich des Möglichen, daß die beiden fraglichen Rezitative von Wilhelm Friedemann Bach im Stile seines Vaters hinzukomponiert worden wären.[15]

---

[13] Erk, a.a.O (Fußnote 3), S. 123. – Weder erscheint die Kantate im Nachlaßverzeichnis C. P. E. Bachs, noch ist sie im jüngst veröffentlichten Aufführungskalender der von C. P. E. Bach in Hamburg dargebotenen Michaelismusiken enthalten. Siehe U. Leisinger, *„Es erhub sich ein Streit" (BWV 19). Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburgischen Michaelismusiken*, BJ 1999, hier S. 109.

[14] Siehe NBA I/30 Krit. Bericht, S. 40. Die dort gemachten Beobachtungen – Mitlaufen von Rezitativ (Satz 2) und Arie (Satz 4) auf den freien Systemen unter Satz 1, Systemversehen in Satz 1, sowie übereinstimmende Lesarten mit der autographen Partitur in Satz 1 – weisen auf die Originalpartitur als Vorlage hin. In Satz 4 (BWV 130/5) jedoch finden sich Lesarten und Fehler, die aus Bachs Partitur nicht zu erklären sind und eher für eine bereits bearbeitete Vorlage sprechen.

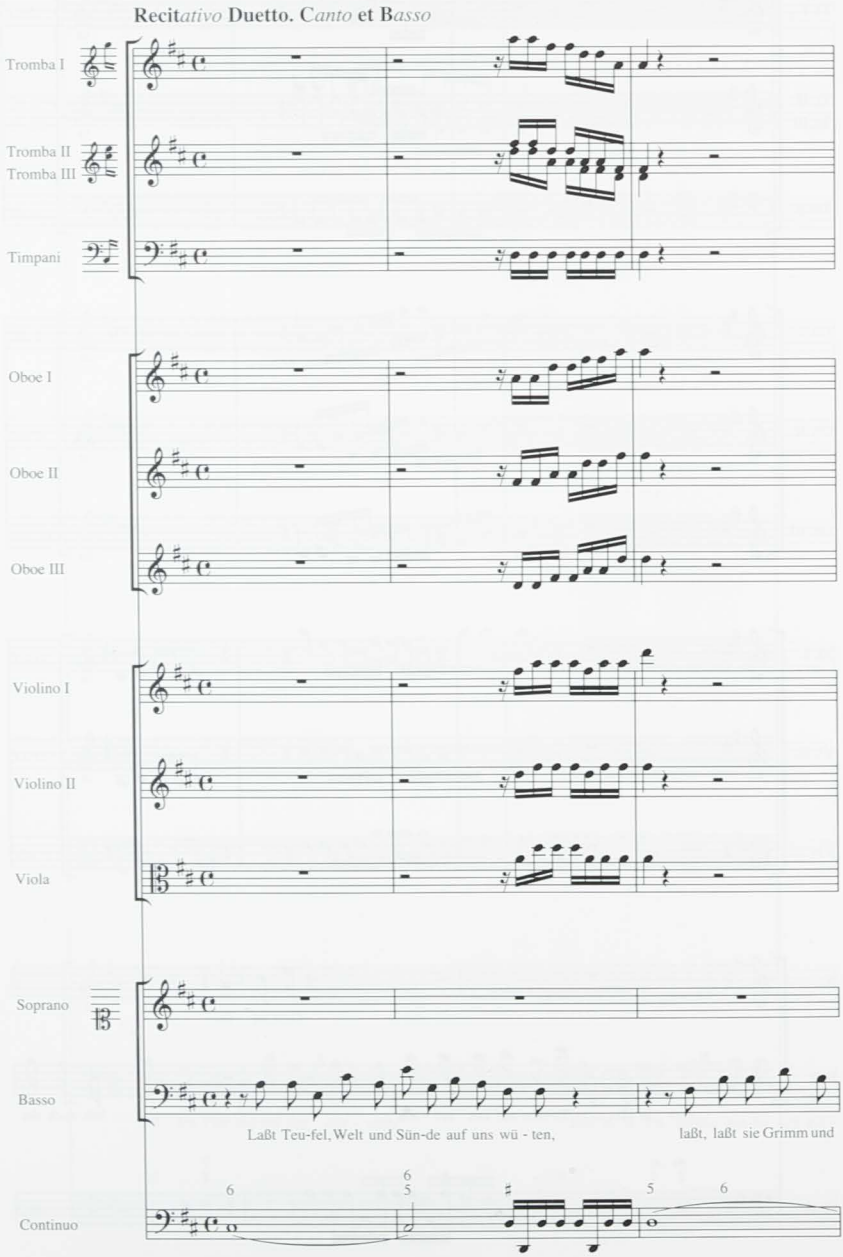
[15] In dem von Peter Wollny erstellten Verzeichnis der von W. F. Bach in Halle aufgeführten Kantaten J. S. Bachs, die allerdings nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Halleschen Aufführungsrepertoire bilden, findet sich keine Kantate mit dem Titel „Herr Gott, dich loben alle wir". Siehe P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: Bach-Studies 2, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, hier S. 209–212.

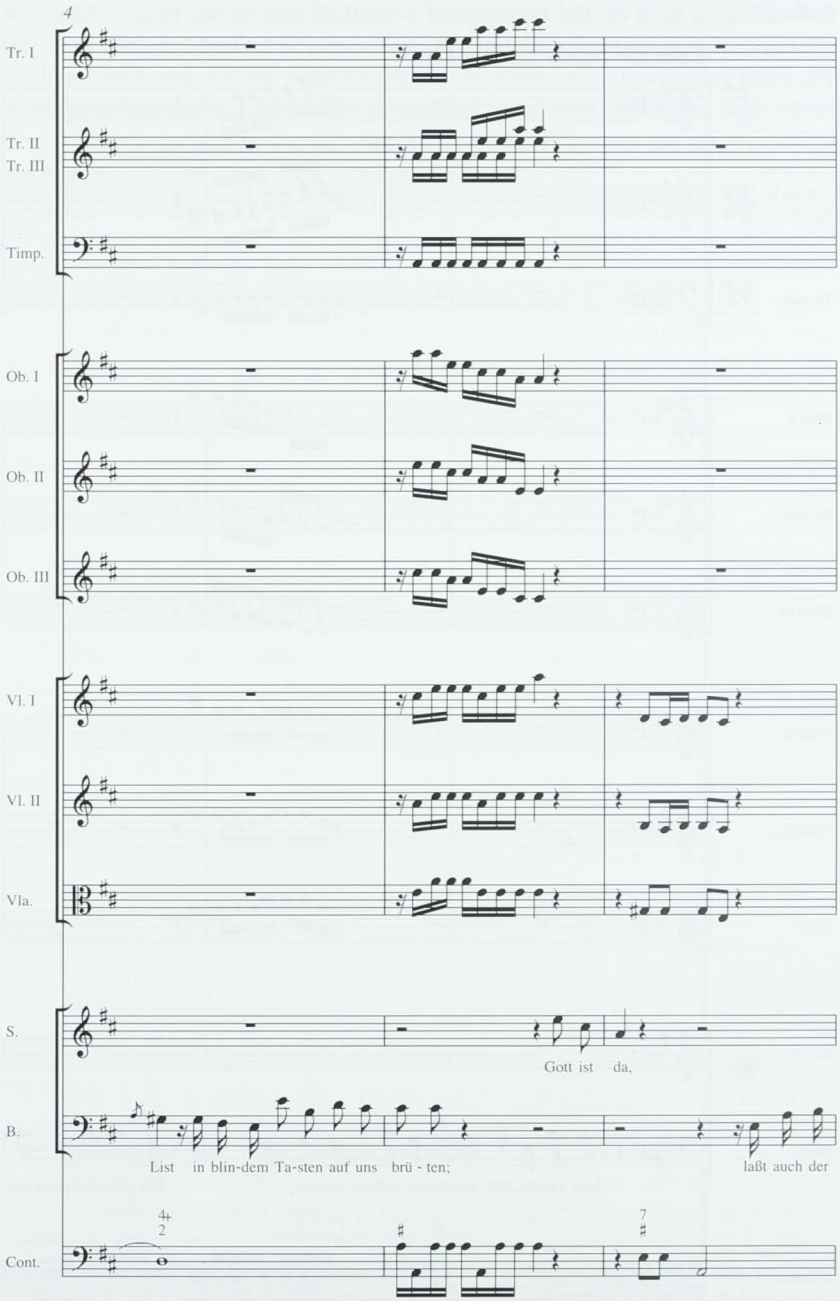
Wer auch immer die beiden Rezitative komponiert hat, es muß in jedem Fall ein recht fähiger Musiker gewesen sein, der mit dem Stil und dem kompositorischen Handwerk Johann Sebastian Bachs bestens vertraut war. Der Kreis der in Frage kommenden Kandidaten ist dadurch zwar enger gezogen, doch bleibt dem Autor dieser Zeilen letztlich nur, sich mit der Frage der eingangs erwähnten Rätselglosse an den Leser zu wenden: Wer war's?[16]

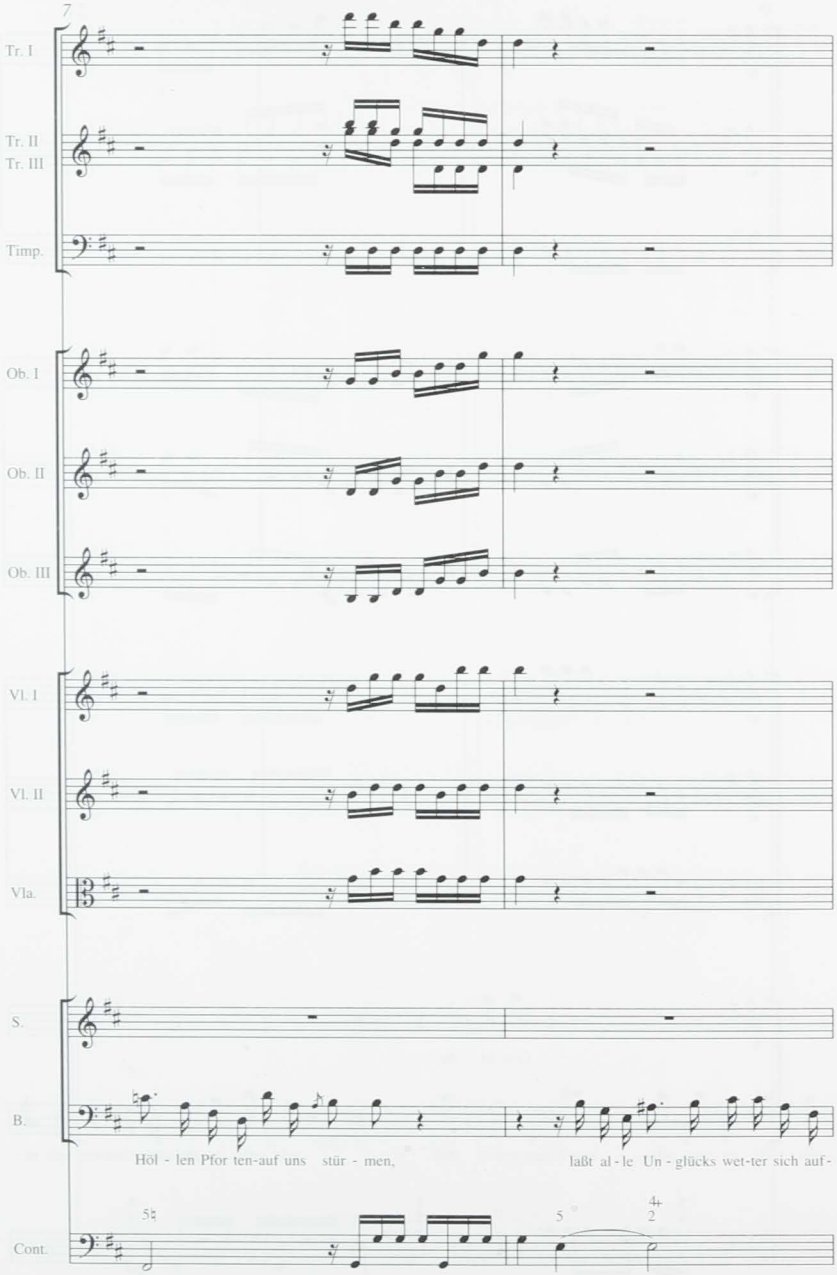
Frieder Rempp (Göttingen)

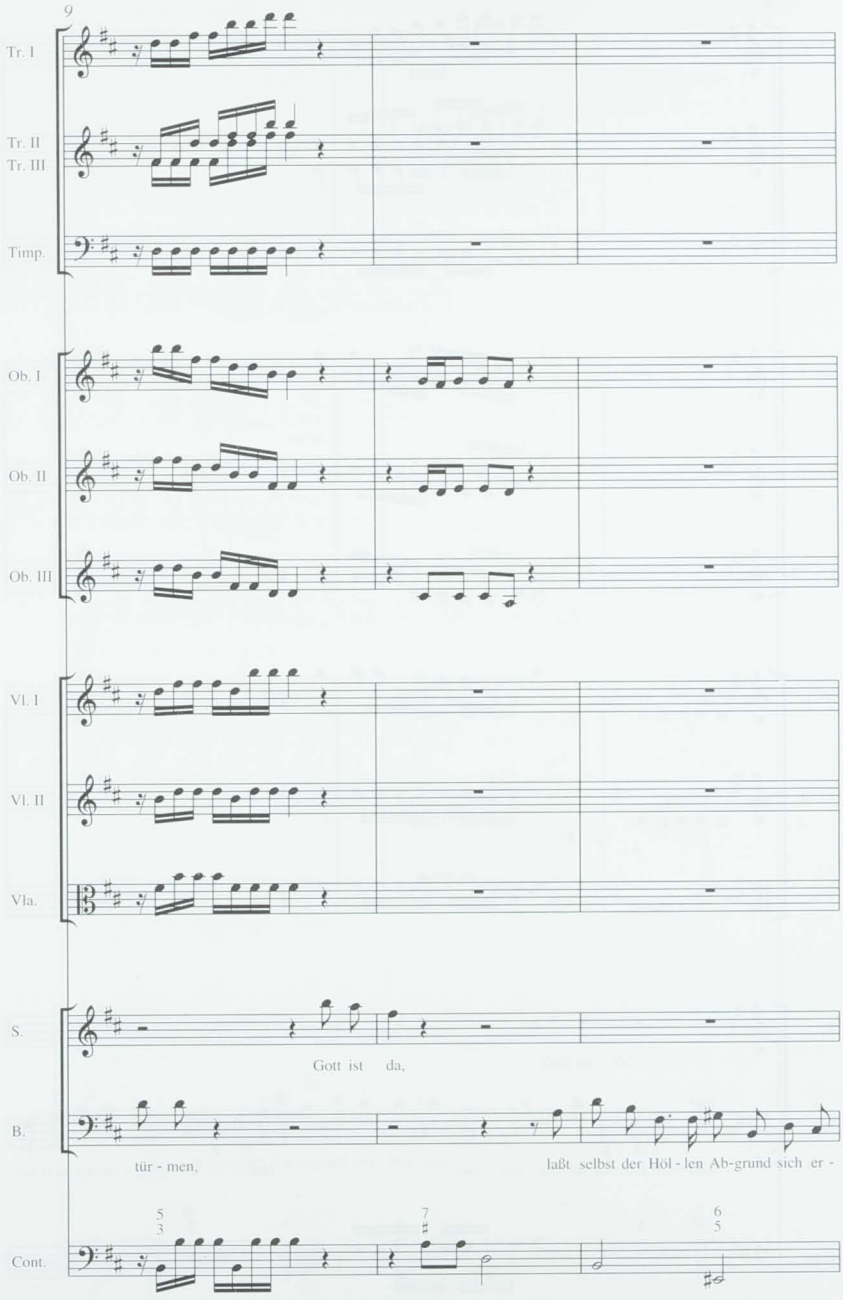
[16] Auch eine Anfrage beim Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Magdeburg brachte trotz der bereitwilligen Mithilfe von Frau Ute Poetzsch-Seban ebensowenig ein positives Ergebnis wie die Durchsicht diverser Werkverzeichnisse.

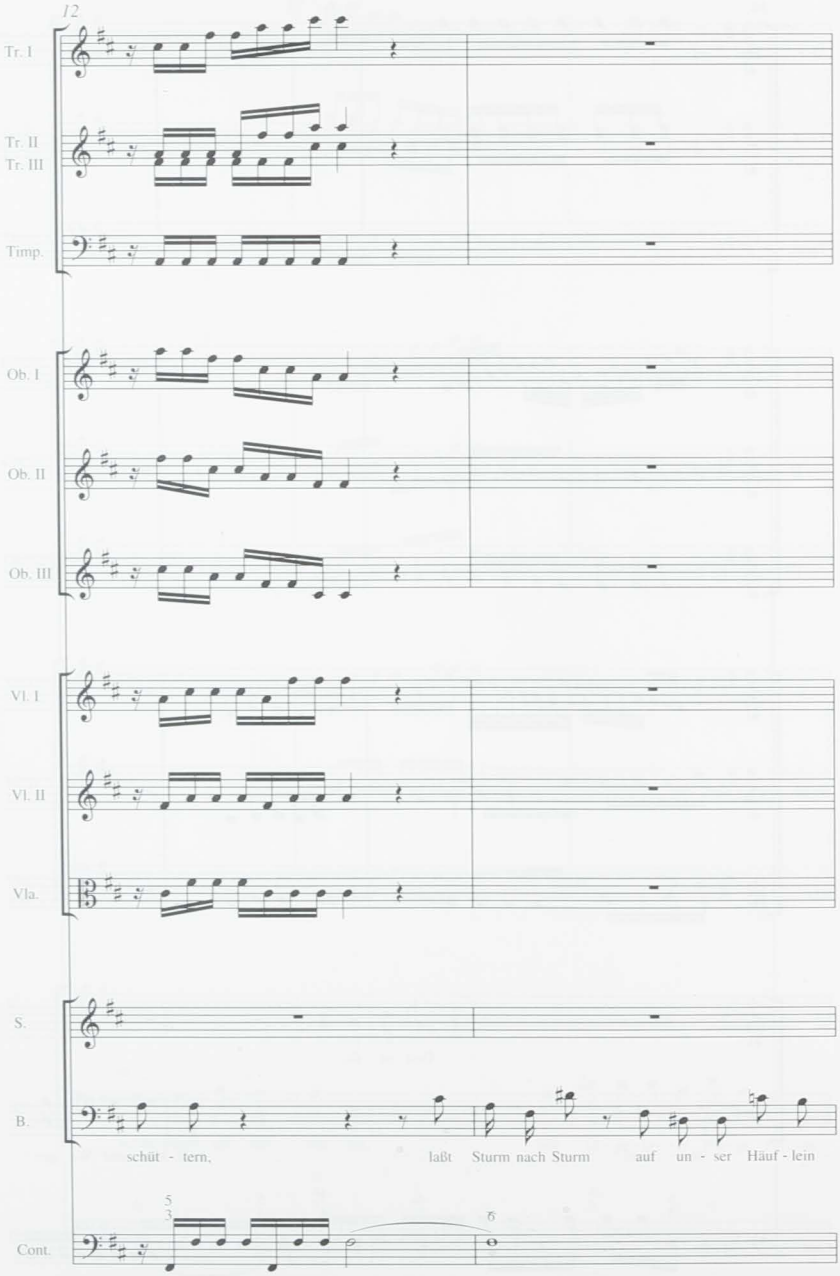
Anhang 1

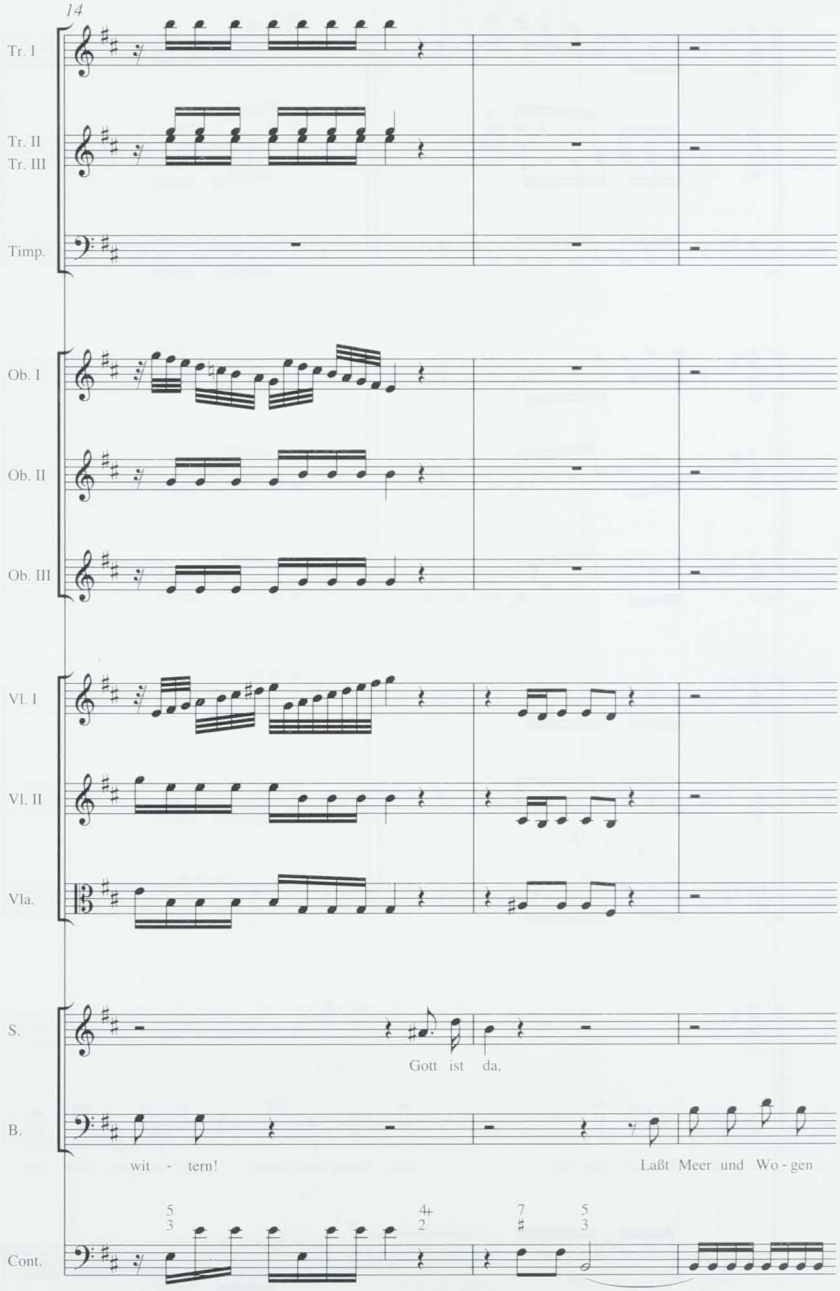

Recitativo Duetto. Canto et Basso
Tromba I
Tromba II
Tromba III
Timpani
Oboe I
Oboe II
Oboe III
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Basso
Laßt Teu-fel, Welt und Sün-de auf uns wü - ten,
laßt, laßt sie Grimm und
Continuo
6
6
5
5
6

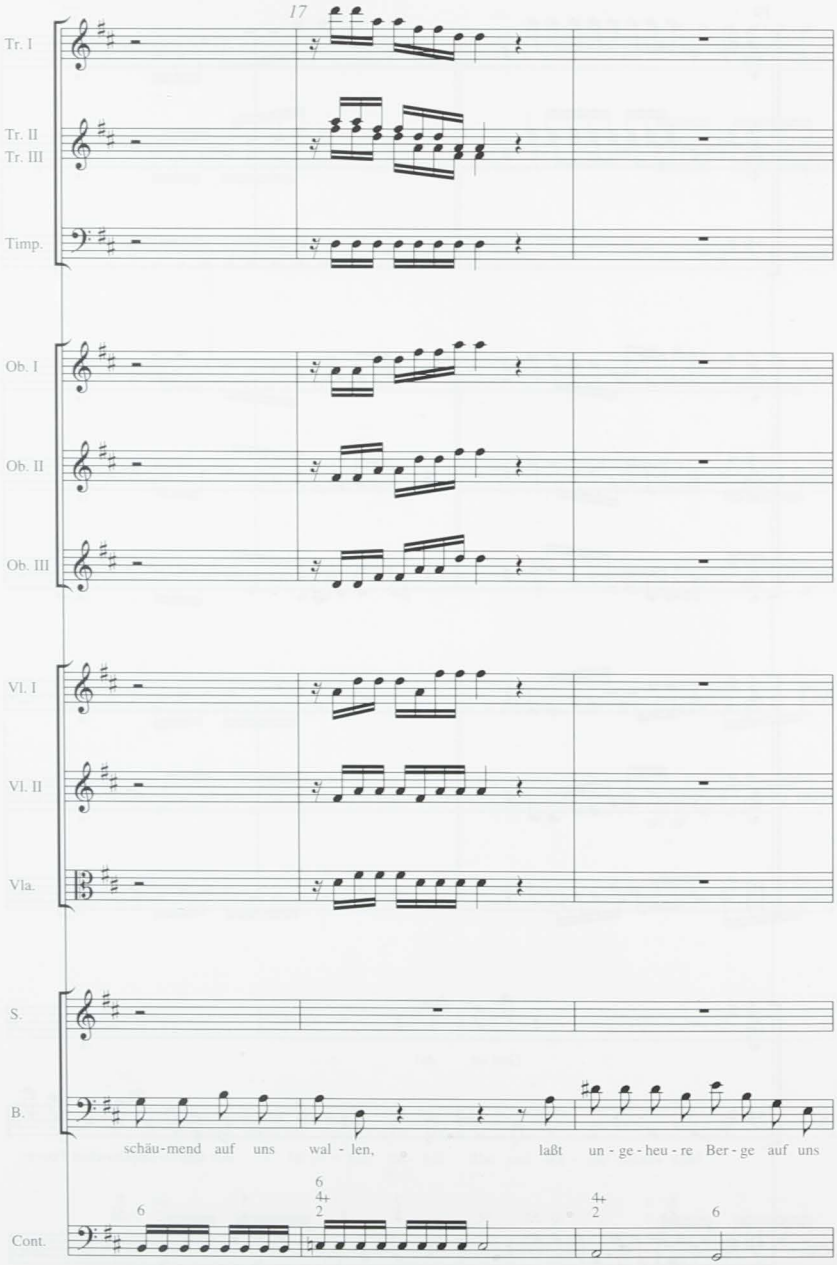

4
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
Gott ist da,
B.
List in blin-dem Ta-sten auf uns brü - ten;
laßt auch der
Cont.

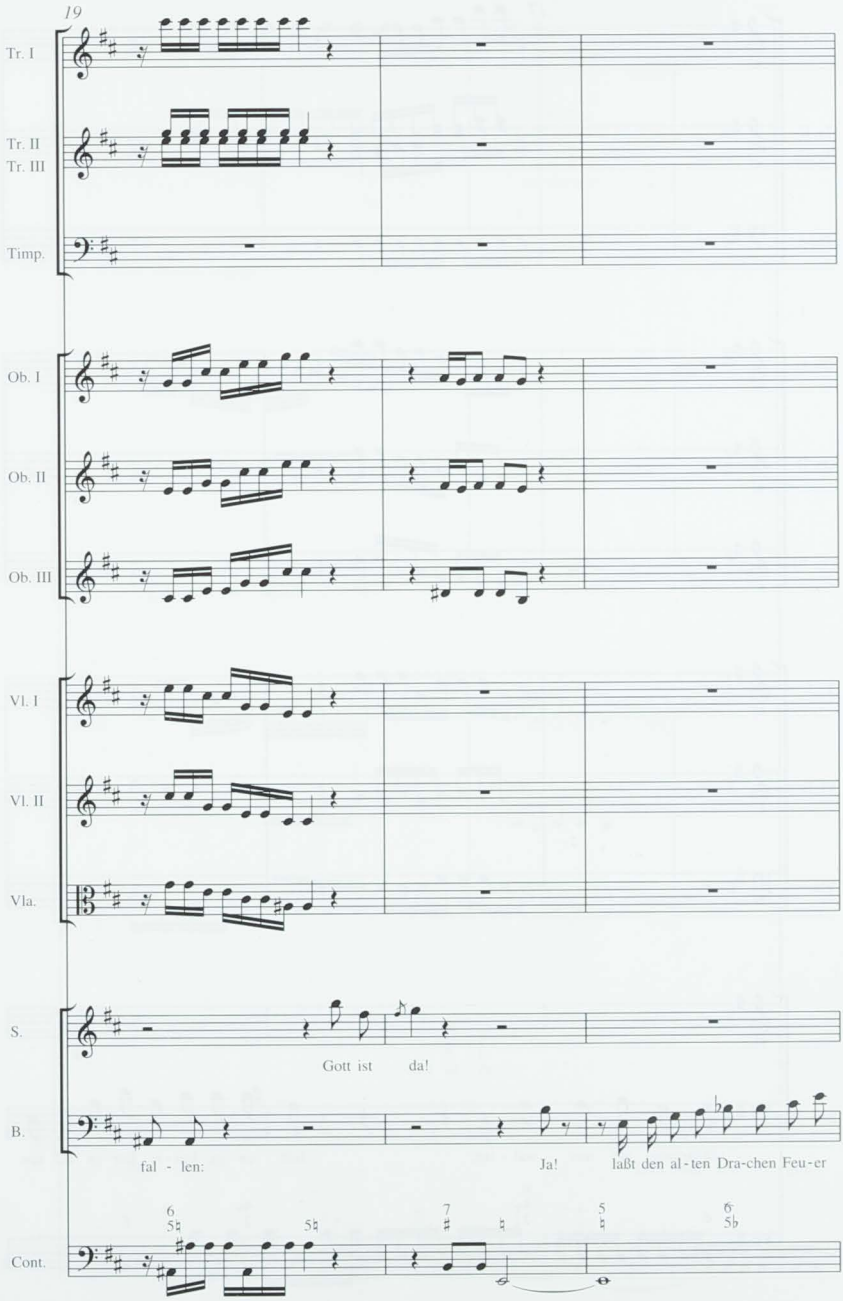

7
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
B.
Höl - len Pfor ten-auf uns stür - men,
laßt al - le Un - glücks wet-ter sich auf-
Cont.

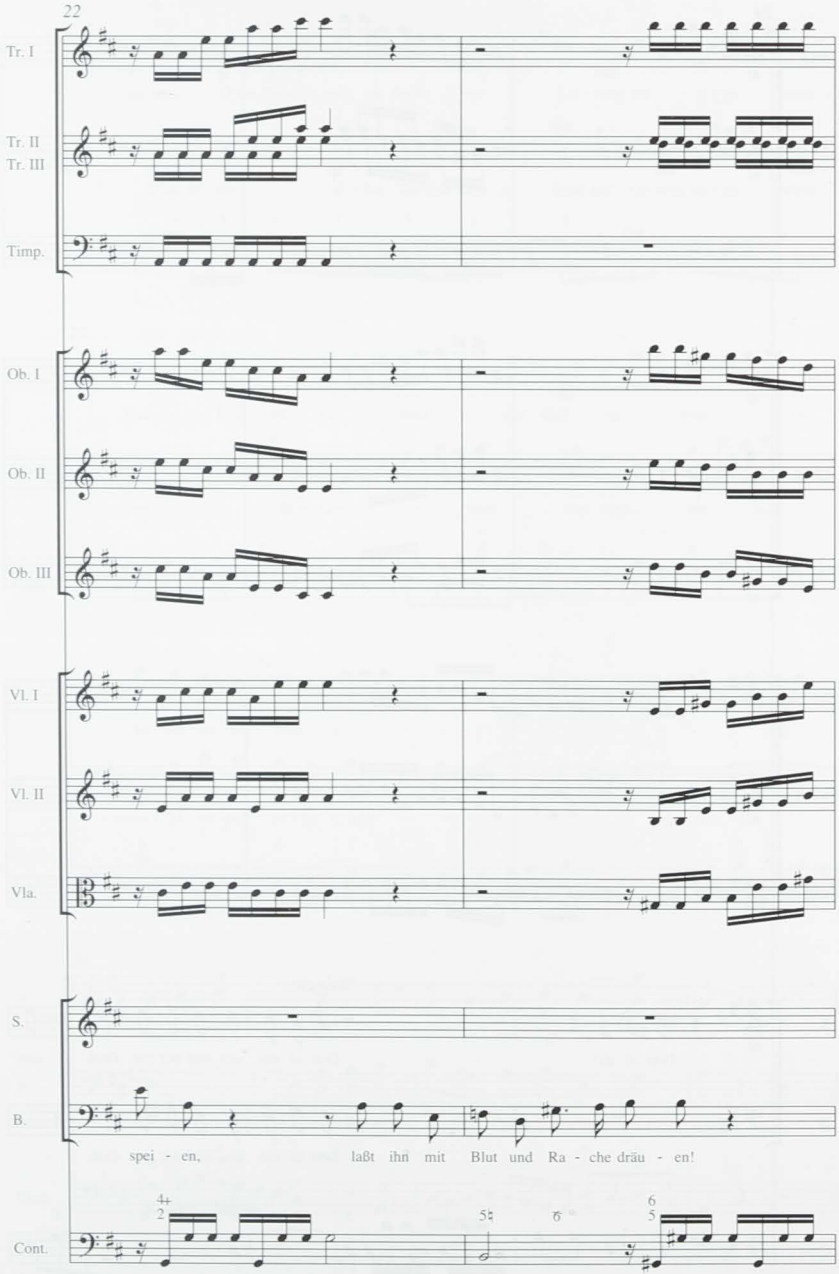

9
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
Gott ist da,
B.
tür - men,
laßt selbst der Höl - len Ab-grund sich er -
Cont.

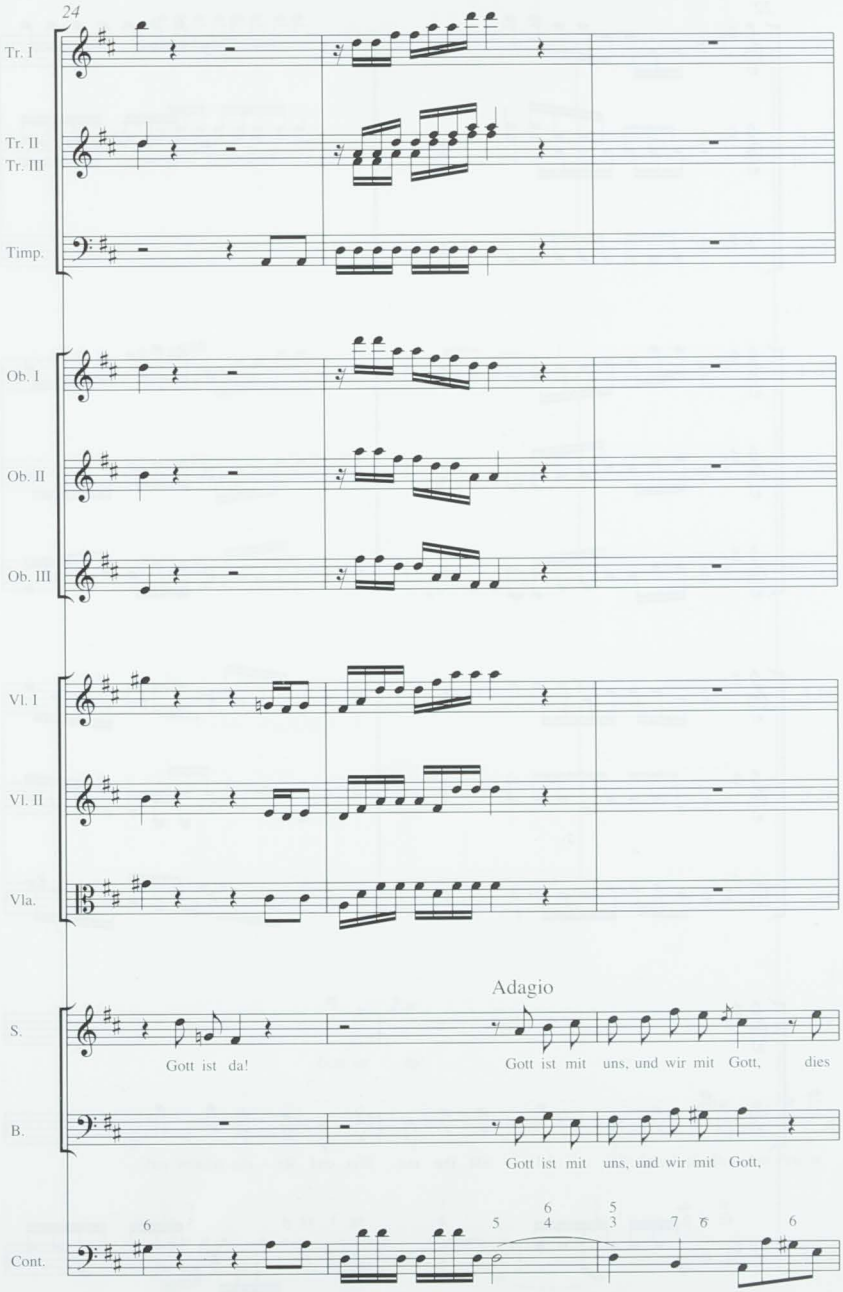

12
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
B.
schüt - tern,
laßt Sturm nach Sturm
auf un - ser Häuf - lein
Cont.

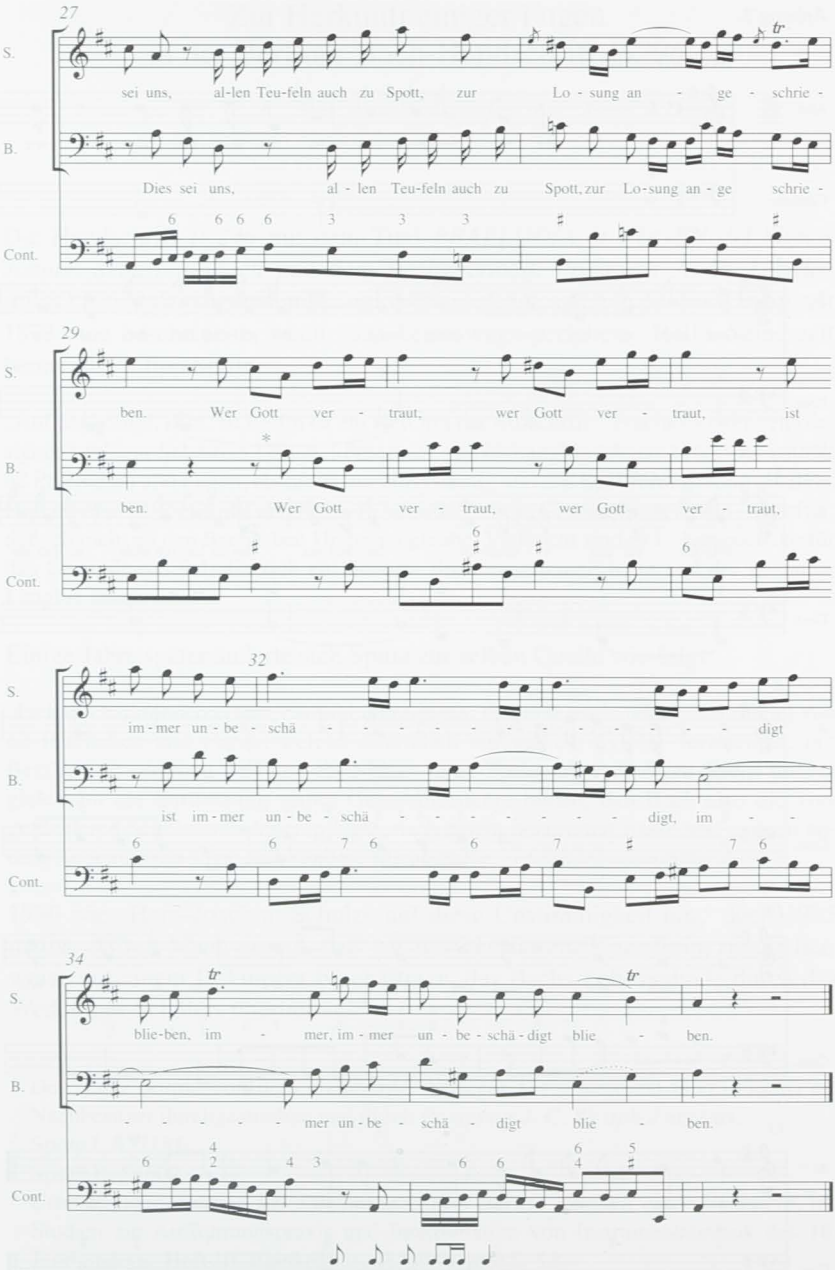

14
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
Gott ist da,
B.
wit - tern!
Laßt Meer und Wo - gen
Cont.


17
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
B.
schäu-mend auf uns wal - len, laßt un - ge - heu - re Ber - ge auf uns
Cont.


19
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
Gott ist da!
B.
fal - len:
Ja!
laßt den al - ten Dra - chen Feu - er
Cont.


22
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
B.
spei - en, laßt ihn mit Blut und Ra - che dräu - en!
Cont.


24
Tr. I
Tr. II
Tr. III
Timp.
Ob. I
Ob. II
Ob. III
Vl. I
Vl. II
Vla.
Adagio
S.
Gott ist da!
Gott ist mit uns, und wir mit Gott, dies
B.
Gott ist mit uns, und wir mit Gott,
Cont.



* Textzuordnung (Basso) in der Vorlage jeweils Wer Gott ver - traut

Anhang 2

Recit*ativo* Alto

Alto
Ihr hel - ler Glanz und ho - he Weis - heit zeigt, wie

Continuo

3
A.
Gott sich zu uns Men - schen neigt, der sol - che Hel - den, sol - che

Cont.

5
A.
Waf - fen für uns er - schaf - fen. Sie ru - hen ihm zu Eh - ren nicht; ihr gan - zer

Cont.

8
A.
Fleiß ist nur da - hin ge - richt', daß sie, Herr Chri - ste,

Cont.

10
A.
um dich sein und um dein ar - mes Häu - fe - lein. Wie

Cont.

13
A.
nö - tig ist doch sol - che Wacht bei Sa - tans List und Macht?

Cont.

Zur Herkunft einiger Fugen in der Berliner Bach-Handschrift *P 296*

Die Handschrift *P 296* mit dem Titel *PRAELUDIA et FUGEN del Signor Johann Sebastian Bach* und dem Besitzvermerk *Possessor A. W. Langloz ANNO 1763*,[1] das sogenannte Langloz-Manuskript, spielt in der Forschung seit 1873 eine bescheidene, wenn auch keineswegs periphere Rolle. Seinerzeit bemerkte Philipp Spitta:

„Auf der königl. Bibl. zu Berlin ist ein Heft mit der Aufschrift: ‚Praeludia et Fugen | del signor | Johann Sebastian | Bach. | Possessor | A.W. Langloz | Anno 1763.' Es enthält 62 Praeludien und Fugen, ebenfalls nur einsystemig und mit Bezifferung. Kein einziges Fugenthema ist aber sonst als Bachisch bekannt und die Compositionen sind so dürftig, daß ich nicht an den Bachschen Ursprung glaube. Vielleicht sind es Uebungsstücke für das Generalbassspiel, die sich ein Schüler Bachs gesammelt hatte und der genannte Langloz abschrieb."[2]

Einige Jahre später äußerte sich Spitta zur selben Quelle wie folgt:

„Es kann kaum noch einem Zweifel unterliegen, daß eine vorhandene Sammlung von 62 Praeludien und Fugen, welche sämmtlich nur auf ein System verzeichnet, mit Bezifferung versehen sind und als Namen ihres Verfassers denjenigen Bachs tragen, gleichsam die Fortsetzung seiner Generalbasslehre bilden, daß Bach also die vorgerückteren Schüler anzuleiten pflegte, nach einem bezifferten Basse und einigen andern Andeutungen sogar selbständige Musikstücke *ex tempore* auszuführen."[3]

1980 wies Hans-Joachim Schulze auf diese Unstimmigkeit hin,[4] doch 1985 meinte Alfred Mann erneut, daß wir uns bei diesem Manuskript möglicherweise mit einem Dokument beschäftigen, das Bachs Lehrmethode durch das Werk eines Schülers überliefert."[5]

---

[1] Der Name wurde von dem Hamburger Verleger J. C. Westphal (1773–1828) als Nachbesitzer durchgestrichen und durch *Possessor J. C. Westphal* ergänzt.

[2] Spitta I, S. 715f.

[3] Spitta II, S. 600.

[4] *Cembaloimprovisation bei Johann Sebastian Bach – Versuch einer Übersicht*, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 10, Blankenburg/H. 1980, hier S. 52.

[5] A. Mann, *Bach and Handel as Teachers of Thorough Bass*, in: Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays, hrsg. von P. Williams, Cambridge 1985, hier S. 257.

2001 erschien eine spezielle Untersuchung über die Handschrift P 296, deren Autor William Renwick zur Frage einer Beteiligung Bachs feststellte:

„Bis auf weiteres können wir nur vermuten, daß der Ursprung dieses Werkes in Thüringen liegt und in die Jahre 1700 bis 1720 gehört, daß der Inhalt direkt oder indirekt auf J. F. Niedt, J. N. Bach, J. S. Bach oder andere Zeitgenossen zurückgeht, und daß die Überlieferung sowie die Zuschreibung an Bach vermutlich mit Kittel zu tun haben."[6]

Nach einer stilkritischen Untersuchung der gesamten Sammlung kam Renwick zu dem Schluß, daß die Präludien und Fugen des „Langloz-Manuskripts" auf einen einzigen Komponisten zurückgehen könnten, daß aber auch das Zusammenwirken verschiedener Autoren nicht auszuschließen sei.
Die wichtigste Frage ist demnach im Augenblick die nach den Autoren der Fugen. Renwick selbst konnte feststellen, daß eine Fuge, und zwar diejenige in F-Dur (Nr. 22) aus Friedrich Erhard Niedts Musicalischer Handleitung (Bd. I, Hamburg 1700) übernommen wurde.[7]
Im Mai 2002 fand ich in der Bibliothek des Staatlichen Konservatoriums „Rimskij-Korsakow" St. Petersburg ein Exemplar von Gottfried Kirchhoffs (1685–1746) in Amsterdam erschienenem „A. B. C. Musical". Der Titel der in Kupferstich hergestellten Notenausgabe lautet (vgl. Abb. 1):

„L'A. B. C. Musical | Contenant | des Preludes et des Fugues de tous le Tons | Pour L'Orgue, ou le Clavecin, | Fort utile aux disciples pour aprendre à accompagner de la Basse Continue | et à faire des Preludes et des Fugues; | Composé par Monsieur | Gottfried Kirchhoff | Directeur de la Musique et Organiste de l'Eglise de la S.te Vierge à Halle. | Opera Prima. | Imprimé aux depens | de Gerhard Fredrik Witvogel, | Organiste de l'Eglise Neuve des Lutheriens a Amsterdam | N. 31."

Seit langem und bis in die Gegenwart galt dieses Werk als verloren.[8] Wann es komponiert wurde, läßt sich in Ermangelung einer Originalhandschrift nicht feststellen. Die Herstellung der Druckausgabe hat jedoch Witvogels Katalog[9] festgehalten – sie ist gegen 1734 anzusetzen.

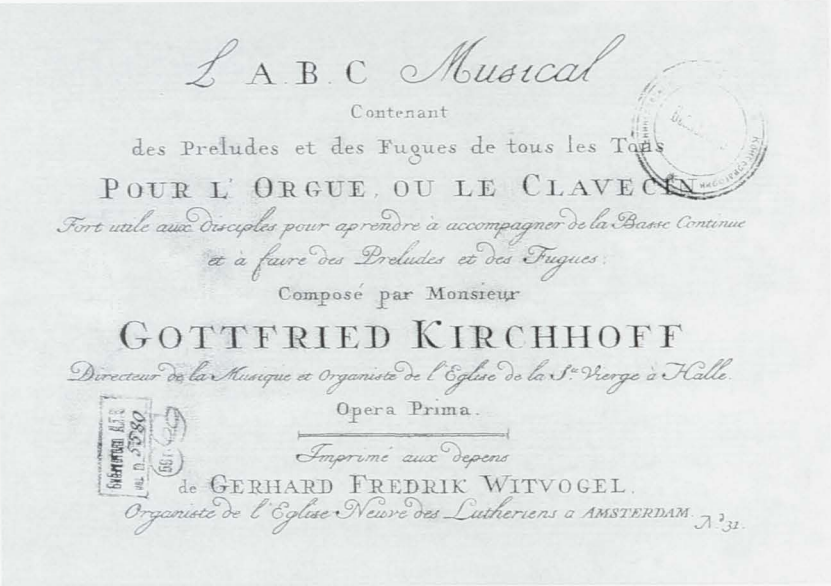
---

[6] W. Renwick, *The Langloz Manuscript. Fugal Improvisation through Figured Bass*, Oxford 2001, S. 28.

[7] Renwick, a. a. O., S. 4f., 55.

[8] Vgl. W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/1, Halle/S. 1939, S. 499. Selbst E. L. Gerber scheint das Werk nur vom Hörensagen gekannt zu haben; vgl. Gerber ATL I, Sp. 724, Gerber NTL III, Sp. 50. Genauere Kenntnis verrät dagegen F. W. Marpurg in seiner Abhandlung von der Fuge (Bd. I, Berlin 1753, S. 149f.).

[9] *Catalogue de la nouvelle Musique, qui n'est imprimée ici qu'à present & se trouve chès Gerhard Fredrik Witvogel. Organiste de l'Eglise Neuve des Lutheriens. A Amsterdam.* 1733, Nr. 31: Gottfried Kirchhoff Directeur de la Musique & Organiste de l'Eglise de la Ste. Vierge à Halle, opera prima l'A.B.C. Musicaal Contenant des



L'A.B.C Musical

Contenant

des Preludes et des Fugues de tous les Tons

POUR L'ORGUE, OU LE CLAVECIN

Fort utile aux Disciples pour aprendre à accompagner de la Basse Continue

et à faire des Preludes et des Fugues.

Composé par Monsieur

GOTTFRIED KIRCHHOFF

Directeur de la Musique et Organiste de l'Eglise de la S.te Vierge à Halle.

Opera Prima.

Imprimé aux depens

de GERHARD FREDRIK WITVOGEL.

Organiste de l'Eglise Neuve des Lutheriens a AMSTERDAM. A.3.31.

Abb. 1. G. Kirchhoff, *L'ABC Musical*, Titelseite

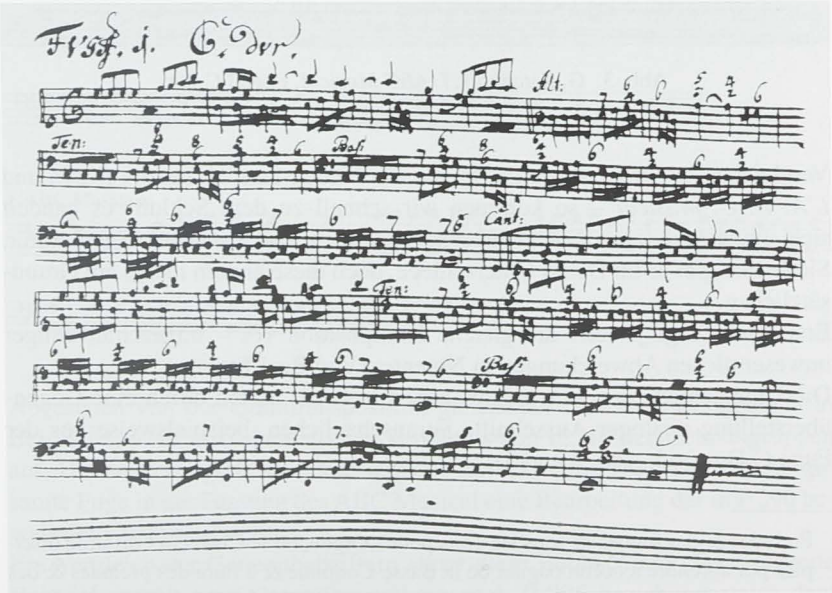


Abb. 2. *P 296*, Fuge 1 C-Dur

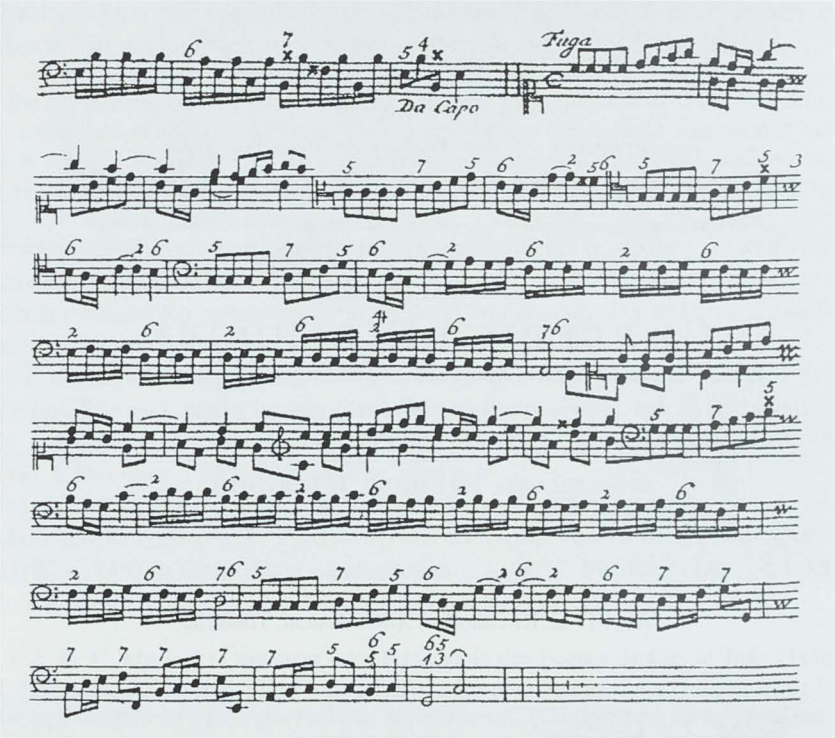


Abb. 3. G. Kirchhoff, *L'ABC Musical*, Fuge I C-Dur

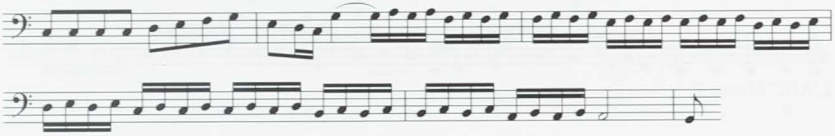
Vergleichen wir etwa die ersten Fugen aus beiden Sammlungen – *P 296* und *L'A. B. C. Musical* – so kommen wir schnell zu dem Schluß: es handelt sich um die gleichen Stücke und sie stammen von einem einzigen Autor. Sicherlich gibt es im Detail Unterschiede, doch diese ändern nichts am Grundsätzlichen.

Ersichtlich liegt jeweils die gleiche Komposition vor – ungeachtet einiger unwesentlichen Abweichungen in Notentext und Bezifferung.

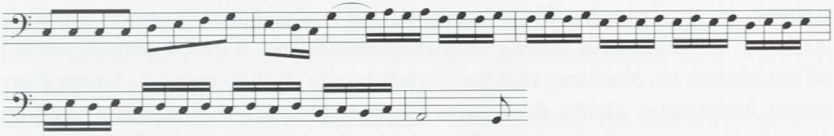
Die Unterschiede des Notentextes lassen sich am besten durch eine Gegenüberstellung analoger Ausschnitte veranschaulichen, beispielsweise aus der Fuge C-Dur (vgl. Abb. 2 und 3):

Preludes & des fugues de tous les Tons pour l'Orgue, ou le Clavecin Fort utile disciples por aprendre à accompagner de la Basse Continue & a faire des preludes & des fugues. Vgl. A. Dunning, *De muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds*, Utrecht 1966, S. 44.

P 296 (T. 8–12):



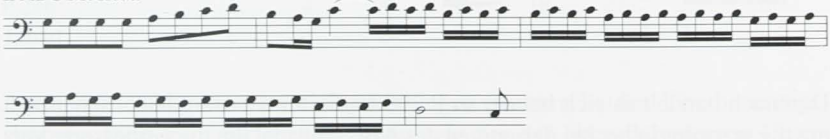
L'ABC Musical (T. 8–12):



Beide Ausschnitte zeigen den Themeneintritt und die Fortführung in Gruppen zu je vier Sechzehnteln. In P 296 handelt es sich um 12 Gruppen, im ABC Musical nur um 10. Ungeachtet der unterschiedlichen Länge schließen beide Sequenzen mit den Tönen A–G und der Harmonisierung 7–6+. Insgesamt erscheint die zweite Version wie eine Bearbeitung der ersten.
Eine analoge Stelle mit Themeneintritt und Sequenz findet sich wenig später:

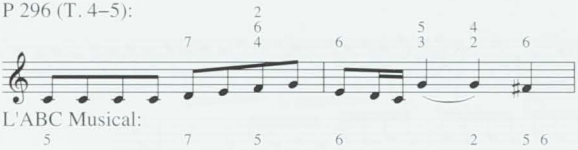
P 296 (T. 17–22):

L'ABC Musical:



Abgesehen von der Quinttransposition gleicht der Notentext demjenigen in Beispiel 1, weist also ebenfalls das Verhältnis von 12 : 10 Sechzehntelgruppen auf. Die so verringerte Gleichförmigkeit erweckt den Eindruck, daß die gesamte Fuge in der Fassung des ABC Musical eine Bearbeitung der in P 296 bewahrten Version darstellt.
Ein Vergleich der Generalbaßziffern stützt diese Beobachtung. Das folgende Beispiel enthält eine Gegenüberstellung nach P 296 beziehungsweise dem ABC Musical:

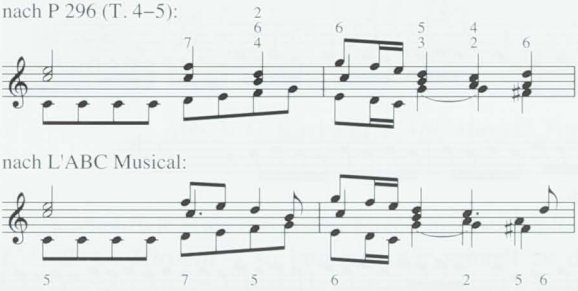
P 296 (T. 4–5):



Abweichend von den Regeln der Zeit ist in P 296 auf der vierten Zählzeit die siebente Note (f^1) in der Weise beziffert, daß – abweichend von den Parallelstellen – die 2 über die bereits eingetragenen Ziffern 6 und 4 gesetzt wurde: offensichtlich als Nachtrag und beeinträchtigt durch Platzmangel. An der Harmonik ändert dies nichts, doch setzt es genaugenommen Vierstimmigkeit an einer Stelle voraus, da der dritte Themeneintritt erfolgt und also Dreistimmigkeit vorliegt.

In Hinsicht auf den Themeneinsatz zeigt sich, daß – ungeachtet der nur geringen Abweichungen in der Bezifferung – bei einer Aussetzung beider Versionen diejenige des ABC Musical in ihrer Stimmführung geschickter und ein wenig eleganter als die von P 296 ausfällt und zudem mit nur sieben Ziffern (gegenüber zehn in P 296) auskommt:

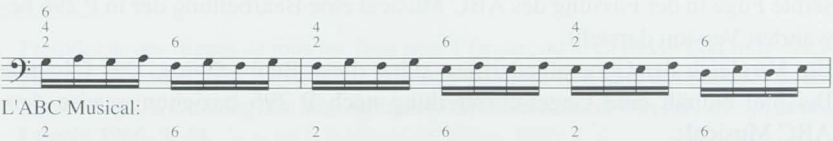
nach P 296 (T. 4–5):



Demnach handelt es sich bei der in P 296 tradierten Fassung augenscheinlich um die ursprüngliche, bei derjenigen des ABC Musical um die verbesserte Version.

Zu einem ähnlichen Resultat führt ein Vergleich des Sequenzteils:

P 296 (T. 9–13):



Von den zwölf Sechzehntelgruppen in P 296 (gegenüber zehn im ABC Musical) weisen die ersten acht mit der Abfolge Sekundakkord–Sextakord eine gleichbleibende Harmonik und Stimmführung auf, bei allerdings unterschiedlicher Bezifferung. In heutiger Schreibweise ergäbe sich dieses Bild: VI_2–II_6 | V_2–I_6 IV_2–VII_6 | III_2–VI_6.
Um die Monotonie bei der ständigen Wiederholung der Abfolge Sekundakkord–Sextakkord zu vermeiden, ändert der Komponist nach dem vierten Sequenzschritt die Harmonisierung wie folgt: II_2–VII_7 | V_6–VI_7–VI_7. Doch dies ist nicht die beste Lösung, weil es im letzten Takt zur Abfolge VI_7–VI_7 beim Übergang von der zweiten zur dritten Zählzeit führt. Auf diese Weise wiederholt sich der gleiche Septimakkord auf dem gleichen Grundton A beim Wechsel von der leichten zur schweren Taktzeit: 6 7 7 6^+.
Ganz anders das ABC Musical: nach acht Sechzehntelgruppen ändert der Komponist die Harmonisierung zu V_2/V – V_6 | VI_7–II_7 VII_6 | I und streicht die beiden letzten Sechzehntelgruppen. Auf diese Weise erscheinen im ABC Musical gegenüber P 296 die Harmonik natürlicher und die Bezifferung deutlicher – gegenüber 18 Ziffern in P 296 kommt das ABC Musical mit 13 aus. Auch dies weist wie die vorangegangenen Beispiele auf einen Bearbeitungsvorgang.
Ein weitergehender Vergleich zwischen den Fugen im ABC Musical und in P 296 zeigt, daß die Hälfte der Fugen des ABC Musical Sätzen in P 296 entspricht:

L'ABC Musical:	I	II	III	V	VI	IX	XI	XIV
P 296:	1	4	8	17	18	27	29	38
Tonart:	C	c	D	E	e	G	A	h

Ein Vergleich der hier verzeichneten Fugen in ihren beiden Überlieferungssträngen führt zum gleichen Ergebnis wie bei der oben dargelegten Untersuchung der C-Dur-Fuge. Hinsichtlich der Autorschaft ergeben sich keinerlei Zweifel: Alle diese Fugen stammen vom selben Komponisten. Die allenthalben anzutreffenden geringfügigen Abweichungen in Notentext, Harmonik und Bezifferung geben Anlaß zu der Vermutung, daß es sich bei allen acht Fugen in P 296 um frühere, bei ihren Gegenstücken im ABC Musical um spätere Fassungen handelt.
Die (Wieder-)Entdeckung des ABC Musical erweist sich als wichtiger Beitrag zur Erforschung der in ihrer Art singulären Quelle P 296, und zwar nicht nur im Blick auf Autorschaftsfragen, sondern auch bezüglich der An-

lage der Sammlung als ganzes. Die bereits vorliegende Feststellung, daß die Fuge Nr. 22 in C aus P 296 einer Abhandlung Friedrich Erhard Niedts entstammt, kann nunmehr dahingehend ergänzt werden, daß acht weitere Fugen von Gottfried Kirchhoff komponiert worden sind.[10] Auch wenn weitere Zuweisungen noch ausstehen, läßt sich schon jetzt feststellen, daß P 296 nicht das Werk eines einzigen Autors ist, sondern es sich um eine Sammlung von Fugen verschiedener Komponisten handelt, unter ihnen Friedrich Erhard Niedt (wenn es sich denn bei der von ihm abgedruckten Fuge um ein eigenes Werk handelt) und Gottfried Kirchhoff.

Anatoly P. Milka (St. Petersburg)
Übersetzung: *Hans-Joachim Schulze* (Leipzig)

[10] Spitta (II, S. 670, Fußnote 144, sowie Art. *Kirchhoff* in ADB 16, 1882, S. 12) äußert sich über das *A.B.C. musical*, als habe er ein Exemplar gesehen (dann wären ihm die Konkordanzen mit dem Langloz-Manuskript entgangen), doch referiert er möglicherweise lediglich das Urteil Marpurgs (vgl. Fußnote 8).

Altnickol, Faber, Fulde – drei Breslauer Choralisten im Umfeld Johann Sebastian Bachs

Im Bach-Jahrbuch 1912 stellte Amalie Arnheim einen Brief Johann Christoph Altnickols vom 23. Januar 1744 an Friedrich Wilhelm von Sommersberg und an Gottfriedt Burgstaller, beide Obervorsteher der Maria-Magdalenen-Kirche zu Breslau, vor.[1] Durch das Schriftstück, in dem Altnickol (1719–1759) um Reisegeld nach Leipzig bittet, wurde erstmals bekannt, daß der aus Berna/Oberlausitz stammende Musiker einige Jahre in Breslau als Sänger tätig war, bevor er am 19. März 1744 die Leipziger Universität bezog. Noch im selben Jahr ist er im Umkreis Johann Sebastian Bachs nachgewiesen. Er genoß dessen Unterricht, betätigte sich bei Kirchenmusiken als Sänger und Instrumentalist und übernahm Schreibdienste für den Thomaskantor.

Nach Arnheim hat niemand Altnickols Breslauer Zeit erneut Aufmerksamkeit geschenkt. Bei aktuellen Recherchen im heutigen *Archiwum panstwowe we Wrocławiu* war der 1912 ermittelte Brief nicht mehr nachzuweisen und hat wohl als Kriegsverlust zu gelten. Altnickols Tätigkeit kann jedoch durch bisher unbeachtete Einträge in verschiedenen Quittungsbüchern weiter dokumentiert werden. Dort erscheinen zudem zwei andere aus der Bach-Forschung bekannte Namen: Johann Gottfried Fulde und Benjamin Gottlieb Faber. Die wesentlichen Lebensstationen von Johann Gottfried Fulde (1718–1796), dem Widmungsempfänger des Kanons BWV 1077, wurden 1967 erstmals von Hans-Joachim Schulze zusammengestellt.[2] Ebenso ist es Schulzes Verdienst, als möglichen Widmungsempfänger des Kanons BWV 1078 den Medizinstudenten Benjamin Gottlieb Faber (1721–?) genannt zu haben.[3] Bisher unbekannt war allerdings, daß Johann Christoph Altnickol, Johann Gottfried Fulde und Benjamin Gottlieb Faber sich im gleichen Zeitraum in Breslau aufhielten und dort allesamt als Choralisten der Maria-Magdalenen-Kirche tätig waren. Die folgenden Ausführungen möchten die Breslauer Choralistenzeit der drei Genannten schildern und ihr Verhältnis zu Bach weiter beleuchten.

Die kirchenmusikalischen Bedingungen waren in Breslau im 17. und 18. Jahrhundert gänzlich andere als in Leipzig.[4] An jeder der drei Hauptkirchen St.

---

[1] *Ein Brief von Johann Christoph Altnikol*, BJ 1912, S. 147f.

[2] *Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen*, BJ 1967, S. 82–92, insbesondere S. 88–90.

[3] Ebenda, S. 90–92.

[4] Vgl. J. Sass, *Die kirchenmusikalischen Aemter und Einrichtungen an den drei*

Elisabeth, St. Maria Magdalena und St. Bernhardin gab es einen Kantor und einen Organisten. Der Singechor bestand aus jeweils 8 Choralisten, davon ein Signator und ein Subsignator mit herausgehobenen Funktionen, und 16 Chorknaben, die gleichzeitig die Schule der jeweiligen Hauptkirche besuchten. Als Instrumentalisten wirkten die Ratsmusiker. Die Verpflichtungen der Choralisten sind durch zwei Choralisten-Ordnungen von 1617 und 1716 präzis dokumentiert:[5] Die Sänger waren stark in das kirchliche und schulische Leben eingebunden. Zu ihren Aufgaben gehörte es, täglich die Frühpredigt und die Vesper mit Choralgesang und an Sonn- und Feiertagen die Hauptgottesdienste mit Figuralgesang auszugestalten. Teilweise wurde von ihnen erwartet, daß sie die Instrumentalisten unterstützten oder ersetzten. Zudem hatten sie liturgische Aufgaben wie Gebet und Lesung, in Ausnahmefällen auch eine Predigt zu übernehmen. Den Choralisten, insbesondere Signator und Subsignator, oblag eine gewisse Fürsorgepflicht für die Chorknaben. Sie unterrichteten sie zweimal wöchentlich im Gesang und waren für ihr anständiges Betragen in der Kirche verantwortlich. Einmal wöchentlich mußten die Choralisten den Proben des Kantors beiwohnen. Zudem hatten sie außerhalb ihrer Dienste einige Lehrveranstaltungen des Gymnasiums zu besuchen, wobei besonderer Wert auf die „lectiones theologicas" gelegt wurde.

Bei der Neubesetzung von Choralistenstellen wurde sowohl auf die musikalischen Fähigkeiten als auch auf eine solide Schulbildung geachtet. Ein Kandidat mußte „in einer Probe sich hören lassen, wie weit er es in der Musik gebracht" und „im Choral- und Figuralgesange geübet sein" und sollte zudem „in studiis einen guten Grund gelegt haben".[6] Für ihre Tätigkeiten erhielten die Sänger freie Unterkunft im Gymnasium, freie Verpflegung im Hieronymus-Hospital – einer Einrichtung, die bereits vor der Reformation für arme und kranke Schüler gestiftet worden war –, freie Ausstattung mit Dienstkleidung und ein geringes Gehalt von 1 Taler 28 Groschen pro Quartal.[7] Aufgebessert

---

evangelischen Haupt- und Pfarrkirchen der Stadt Breslau. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der schlesischen Provinzialhauptstadt von der Reformation bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Dissertation, Breslau 1922. Sass stand im damaligen Stadtarchiv noch wesentlich umfangreicheres Aktenmaterial zur Verfügung, als es heute erhalten ist. Zu den Verlusten gehört unter anderem der gesamte Bereich der „losen Akten", dessen Umfang und Inhalte auch nirgendwo dokumentiert zu sein scheinen.

[5] Thomas Sagittarius, *Leges scholarum vratislaviensium renovatae: ... consignatae et conscriptae*, Breslau 1617 (Exemplar: D-LEu, *68–8–5417*). Zur Choralisten-Ordnung von 1716 vgl. Sass, a. a. O., S. 34–37, vormals Stadtarchiv Breslau, Lose Akten der Kirche St. Maria Magdalena, *NC 13*.

[6] *Choralisten-Ordnung* von 1716, § 1, zit. nach Sass, a. a. O., S. 34.

[7] Vgl. *Kirchen Rechnung ANNO 1740* etc. (Archivum panstwowe we Wrocławiu, [Bestand] *Magistrat m. Wrocławia* [im folgenden zitiert AW-MW], *P 75*) und *Quittanz-*

wurde dieses durch zusätzliche Einnahmen für gesonderte, aus Legaten bezahlte Musiken,[8] Gesangsunterricht bei den Chorknaben,[9] Begräbnisdienste sowie Privatunterricht für Kinder aus adligen oder bürgerlichen Kreisen. Die Zeit als Choralist wurde zumindest bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts von vielen zur Vorbereitung auf ein Studium genutzt. Ehemalige Breslauer Choralisten sind vor allem an den Universitäten Jena, Wittenberg, Halle und Leipzig nachweisbar. Zum Teil waren sie später als Ärzte, Theologen und Juristen tätig;[10] andere übernahmen ein Kantorenamt.[11]

Die Choralistentätigkeit von Altnickol, Fulde und Faber ist anhand der Quittungsbücher für die Quartalsbesoldung sowie der Quittungsbücher des Legats von Barbara Krabelin verwitwete Fuchs und eines anonymen Legats zur „Erndte-Andacht" genau dokumentiert.[12] Über mehrere Jahre finden sich hier zum Teil eigenhändige Eintragungen der drei Musiker (vgl. Abbildung 1). Aus den Unterlagen geht hervor, daß als erster Fulde im Jahre 1738 als Choralist aufgenommen wurde. Am Sonntag Jubilate (8. Mai) 1740 traten Johann Christoph Altnickol und Benjamin Gottlieb Faber gemeinsam das Amt als Choralisten an. Wie die Gehaltszahlungen dokumentieren, sangen Fulde, Altnickol und Faber drei Jahre gemeinsam im Chor der Maria-Magdalenen-Kirche. Als

---

Buch der Choralisten zu S. Maria Magd. über die Quatemberliche Besoldung ... (AW-MW, *P 79 eee*). Vgl. Abb. 1.

8 *Abschriftt der Stiftungen und Obligationen sambt den Dispositionen darüber, welche der Kirche und Schule zu St. Mar: Magd: von einigen Wohltätern, als ein Beneficium zu genüßen, nach und nach legiret u: constituiret worden* (AW-MW, *P 79ee*).

9 Vgl. u. a. *Rechnung und Bericht Über Das Eingenommene Kappengeldt zu St. Maria Magdalena ...* (AW-MW, *P 76,1*).

10 Eine in der Musikforschung bekanntere Persönlichkeit, die in Breslau – allerdings an St. Elisabeth – als Choralist wirkte, ist der aus Winzig/Schlesien stammende Christian Gottfried Krause. Er nahm 1736 seine Tätigkeit auf (AW-MW, *P 67b*). Am 27. Februar 1741 immatrikulierte er sich an der Universität Frankfurt/Oder (*Aeltere Universitäts-Matrikeln. I. Universität Frankfurt a. O.*, hrsg. von Ernst Friedländer, *2. Band: (1649–1811)*, Leipzig 1888 (Publicationen aus den K. Preußischen Staatsarchiven. 36.), S. 354).

11 Von den in den 1730er und 1740er Jahren tätigen Choralisten gingen zum Beispiel Christian Plischke, der Vorgänger Altnickols, als Kantor nach Warmbrunn und Christian Albertus Schiller als Kantor nach Lüben (vgl. C. J. A. Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau 1830).

12 *Quittanz-Buch der Choralisten zu S. Maria Magd. über die Quatemberliche Besoldung ...* (AW-MW, *P 79 eee*); *Quittungs Büchel über die ausgetheilten Interessen des Fuchsischen Legati* (AW-MW, *P 71,1*); *Ein- und Austheilung der Legati der Erndte-Andacht bey der Kyrchen zu St. Mar: Magd: welche Eine Gott seelige Matron die der Herr kennet, u. deren Gedächtniß im Seegen verbleiben wird, Wohltätig und mildest gestiftet hat* (AW-MW, *P 77f*).

erster verließ Fulde Breslau. Er erhielt zu Pfingsten (Anfang Juni) 1743 keine Zahlungen mehr. Am 25. Mai desselben Jahres hatte er sich an der Universität Leipzig eingeschrieben.[13] Im Quartal Cinerum (Aschermittwoch) 1744 bekamen Altnickol und Faber ihre letzten Gehaltszahlungen. Das von Arnheim erwähnte Reisegeld für Altnickol in Höhe von vier Talern ist durch einen entsprechenden Eintrag im allgemeinen Rechnungsbuch des Jahres 1744 unter dem 30. Januar festgehalten.[14] Am 19. März desselben Jahres erfolgte Altnickols Immatrikulation in Leipzig.[15] Faber ist hier ab dem 30. April nachweisbar.[16] An den Quittungsbüchern der Legate läßt sich ablesen, daß Faber und Fulde in Breslau als Altisten wirkten, während Altnickol als Altist und Bassist eingesetzt wurde.

Fabers Zeit als Choralist wird zusätzlich in einer bisher unbekannten Biographie erwähnt, die am Ende seiner Dissertation aus dem Jahr 1749 abgedruckt ist.[17] Hier schildert er, wie er seine Ausbildung am Magdalenen-Gymnasium durch Musik finanzierte und äußert große Dankbarkeit gegenüber verschiedenen Lehrern, unter anderem Rektor und Konrektor. In Leipzig muß Faber verschiedene Förderer gehabt haben. Von – womöglich nur noch bescheidenen – musikalischen Aktivitäten in der Messestadt berichtet er hingegen nichts mehr.

Fuldes Zeit als Choralist spiegelt sich in seinem Stammbuch, das er im Februar 1743, also kurz vor seiner Abreise aus Breslau anlegte.[18] Die Einträge stammen von Lehrern der beiden altstädtischen Gymnasien sowie Pastoren der Kirchen St. Maria Magdalena und St. Elisabeth, mit denen Fulde gleichsam dienstlich zu tun hatte. Hier überschneiden sich die in Fabers Biographie und in Fuldes Stammbuch vorliegenden Namen. In dem *Album amicorum* finden sich jedoch auch Zeilen von angesehenen Adligen und Bürgern der Stadt, zu deren Häusern Fulde vermutlich über seine Tätigkeit als Privatlehrer Zutritt erhielt. Das Stammbuch ist damit ein wichtiges Dokument für das gehobene soziale Umfeld der Breslauer Choralisten in der ersten Hälfte des 18. Jahr-

---

[13] Erler, S. 102.

[14] *Kirchen Rechnung ANNO 1744* (AW-MW, *P 75, 103*, S. 114).

[15] Erler, S. 4.

[16] Erler, S. 82.

[17] *De indicationibus communibus exhibens panegyrin medicam indicit Ioannes Ernestus Hebenstreit*, Leipzig 1749, S. 14–16 (D-Sl, *Med. Diss. 25-1*) Weitere Arbeiten von Faber sind: *Dysuria ab acredine humorum*, Leipzig 1749 und *De oblectamentorum incommodis*, Leipzig 1749 (beide D-LEu, *Spez. Path 2739/2* bzw. *Hygiene 458ᶻ*).

[18] Mein besonderer Dank gilt Dr. Matthias Winkler (Bern), der meine Untersuchungen in unkomplizierter Weise unterstützte. Zu Fuldes Stammbuch siehe auch W. Wolffheim, *Ein unbekannter Canon J. S. Bachs*, in: Musikwissenschaftliche Beiträge. Fs. für Johannes Wolf, Berlin 1929, S. 217–221.

hunderts. Einschränkend ist anzumerken, daß Fulde das Stammbuch in den Breslauer Monaten nur Standespersonen und nicht seinen Kollegen und Freunden vorlegte, so daß sein alltäglicher Umgang hier keinen Niederschlag fand. Erst in der späten Leipziger Zeit finden wir auch Einträge von Kommilitonen,[19] die sowohl aus Schlesien als auch aus anderen Teilen Deutschlands nach Leipzig gekommen waren.

Der bisher unbeachtete Zusammenhang in den Biographien von Altnickol, Faber und Fulde ist für die Bach-Forschung in verschiedenfacher Hinsicht von Interesse. Er erklärt zunächst, vor welchem Hintergrund der Medizinstudent Benjamin Gottlieb Faber am 6. Oktober 1749 stellvertretend für Johann Sebastian Bach in Naumburg das Patenamt für Altnickols Sohn Johann Sebastian übernahm.[20] Altnickol und Faber verband zu diesem Zeitpunkt offensichtlich eine mehrjährige Freundschaft, für die es bisher keine weiteren Anhaltspunkte gab. Die Tatsache, daß Faber als Choralist musikalisch interessiert war und über fundierte musikalische Kenntnisse und Erfahrungen verfügte, öffnete ihm aller Wahrscheinlichkeit nach auch den Zugang zu Bachs Haus. Diese Konstellationen machen Schulzes vorsichtig geäußerte Annahme, daß Benjamin Gottlieb Faber der Widmungsempfänger des Kanons BWV 1078 sein könnte, mehr als wahrscheinlich. Da über Fabers weiteren Lebensweg nichts ausfindig zu machen war, bleibt jedoch weiterhin ungeklärt, warum das Werk lediglich in einer Abschrift Johann Philipp Kirnbergers überliefert ist.[21]

Fuldes musikalische Interessen waren bisher nur durch sein Mitwirken im „Großen Concert" und die Einträge von Musikern in seinem Stammbuch dokumentiert,[22] ohne daß die Quelle seiner Vorbildung bekannt war. Daß

---

[19] Zu ihnen gehören Friedrich Gottlob Jacobi (Stammbuch-Eintrag Nr. 78; Erler, S. 178), August Friedrich Junius (Nr. 85; Erler S. 186), Carl Sigismund Kazowski (Nr. 84; Erler, S. 189), Johann Friedrich Nobisius (Nr. 69; Erler, S. 286), Gottlob Wilhelm von Rosenberg (Nr. 64; Erler, S. 336).

[20] Dok II, Nr. 587.

[21] *P 611*. Der Kanon findet sich auch in F. W. Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*, Teil II, Berlin 1754, Taf. XXXVII, Fig. 6 und 7, wobei Marpurg den Kanon von Kirnberger erhalten haben dürfte (vgl. NBA VIII/1 Krit. Bericht [C. Wolff], S. 26f.). Eine Tätigkeit Fabers in Berlin konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Denkbar wären Kontakte zwischen Faber und dem Musiktheoretiker Christian Gottfried Krause.

[22] Zu seiner Mitwirkung im Großen Concert vgl. die *TABULA MUSICORUM*, wiedergegeben in Dok IV, S. 231. Wie bereits Schulze betont, trugen sich neben Bach auch der Organist der Neukirche Carl Gotthelf Gerlach und die beiden Konzert-Direktoren Gottlieb Benedict Zemisch und Daniel Friedrich Kreuchauff in das Stammbuch ein (vgl. Dok II, Nr. 174K). Kreuchauff verwendete den lateinischen Wahlspruch „Musica noster amor", der sich in der Zeit offensichtlich einer größeren Popularität erfreute. Ein Jahr später verwendeten ihn Johann Christoph Friedrich und Johann

Fuldes Musikkenntnisse bei Bach eine gewisse Anerkennung fanden, spiegelt sich im Schwierigkeitsgrad des Kanons BWV 1077, für den der Thomaskantor keinerlei Auflösungshinweise gab. Während für Altnickol der Unterricht bei Bach, aber auch Dienste als Sänger, Instrumentalist und Schreiber belegt sind, läßt sich das Ausmaß, in welchem Fulde und Faber in das musikalische Leben um Bach integriert waren, nicht bestimmen. Es ist durchaus denkbar, daß sie wie Altnickol auch als Sänger wirkten. Aufgrund der im Vergleich zu Breslau schwierigeren kirchenmusikalischen Bedingungen in Leipzig mußten sie für Bach, der im wesentlichen die Thomasschüler zur Verfügung hatte, eine große Hilfe sein. Insgesamt wird für Faber und Fulde die Musik allerdings nicht dieselbe Bedeutung gehabt haben wie für Altnickol, da sie einen Beruf als Mediziner beziehungsweise Theologe anstrebten. Offen bleibt, ob bei den drei Studenten ihr musikalisches Interesse mitentscheidend für die Wahl Leipzigs als Studienort war. Daß ihnen Bachs Wirken als Thomaskantor bekannt war, kann vor dem Hintergrund, daß Johann Georg Hoffmann seit 1737 als Organist an St. Barbara und ab 1742 als Kantor an St. Maria Magdalena wirkte, jedoch als sicher gelten.[23]

Altnickols Breslauer Zeit hat in der Klaviersammlung *P 672* ihre Spuren hinterlassen.[24] Die Sammlung, deren Vorlage nach Altnickols Ankunft – möglicherweise als eine Art Clavierbüchlein für Johann Christian Bach – in Bachs Haus entstanden war,[25] vereint Sätze von Johann Sebastian Bach und den Söhnen Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian sowie zahlreiche Stücke von Altnickol. Sie dokumentieren, in welchem Grad dieser in das Bachsche Familienleben integriert war. Es ist durchaus vorstellbar, daß das Büchlein mit unter seiner Federführung entstand. Ein in der Sammlung anonym überliefertes 16taktiges Menuett in C-Dur mit dem Titel „Breslau. Redout." spielt auf seine vorangehende Lebensstation an, wobei es naheliegend erscheint, daß er das Werk selbst einfügte.[26]

Christian Bach, allerdings in fehlerhafter Form, im Stammbuch F. E. Richters, vgl. H.-J. Schulze, *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne*, BJ 1963/64, S. 61–69, bes. S. 62.

[23] Zu Hoffmanns Verehrung für Bach vgl. u. a. Dok II, Nr. 595.

[24] Die Hs. wurde in den 1780er Jahren von Carl Philipp Emanuel Bachs Kopisten Johann Heinrich Michel angefertigt.

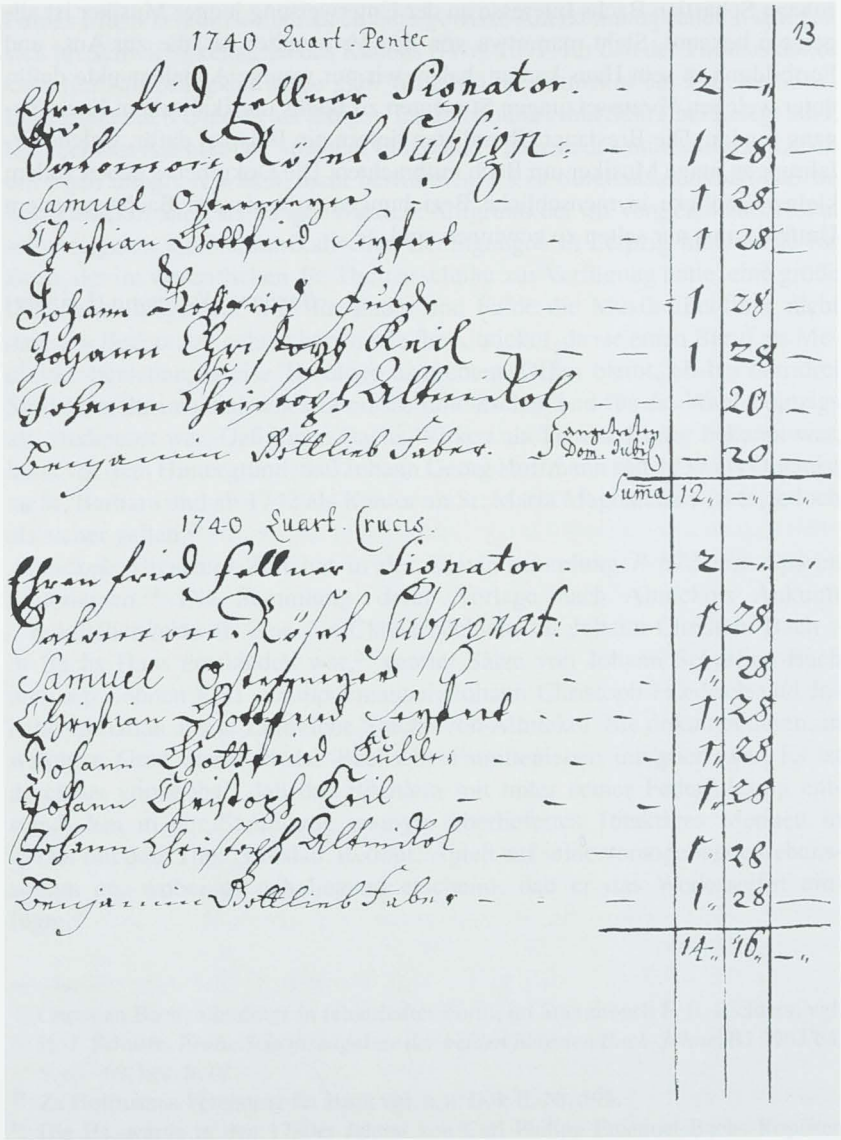
[25] Vgl. H.-J. Schulze (wie Fußnote 22), hier S. 64. Entgegen Uwe Wolfs Darstellung widerspricht die Abhängigkeit der Quellen zu den Sechs kleinen Präludien BWV 933–938 meines Erachtens nicht der Annahme eines Clavier-Büchleins für Johann Christian Bach, vgl. NBA V/9.2 Krit. Bericht (U. Wolf), S. 26.

[26] Die Vorlage für *P 672* kann über unterschiedliche Wege in den Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs gekommen sein. Als Zwischenbesitzer sind sowohl Johann Christian

Johann Sebastian Bachs Interesse an der Unterweisung junger Musiker ist allgemein bekannt. Sieht man etwa von den Verwandten ab, die zur Aus- und Fortbildung in sein Haus kamen, haben wir nur wenige Anhaltspunkte dafür, unter welchen Voraussetzungen Studenten zu Bachs musikalischem Kreis Zugang fanden. Die Breslauer Choralisten liefern ein Beispiel dafür, welche Erfahrungen junge Musiker um Bach mitbrachten. Die Dokumente geben zudem kleine Einblicke in menschliche Beziehungen, wie sie aus Bachs privatem Umfeld sonst nur selten zu gewinnen sind.

Barbara Wiermann (Leipzig)

Bach, Johann Christoph Friedrich Bach als auch Johann Christoph Altnickol denkbar, vgl. u. a. P. Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1996, S. 7–21.



1740 Quart. Pentec			13
Christ Friedr Fellner Signator.	2	—	—
Salomon Röthel Subsign.	1	28	—
Samuel Scharfrayer	1	28	—
Christian Gottfried Seyfert	1	28	—
Johann Gottfried Fuchs	1	28	—
Johann Christoph Keil	1	28	—
Johann Christoph Altmidol	—	20	—
Benjamin Gottlieb Faber. Langbahn Dom. Jubil	—	20	—
Suma	12	—	—
1740 Quart. Crucis.			
Christ Friedr Fellner Signator	2	—	—
Salomon Röthel Subsignat.	1	28	—
Samuel Scharfrayer	1	28	
Christian Gottfried Seyfert	1	28	
Johann Gottfried Fuchs	1	28	
Johann Christoph Keil	1	28	
Johann Christoph Altmidol	1	28	
Benjamin Gottlieb Faber	1	28	—
	14	16	—

Abb. 1.

Andrew Parrott, *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis. Aus dem Englischen von Claudia Brusdeylins. Musikwissenschaftliche Betreuung durch Rudolf Bossard*, Stuttgart und Weimar, Kassel: Metzler; Bärenreiter 2003. VIII, 229 S.

„Was für einen Chor hatte Bach im Sinn, als er seine Kantaten, Passionen und Messen schrieb? Wie viele Sänger standen ihm in Leipzig zur Verfügung, und wie teilte er sie auf für seine eigene Musik? Im Bestreben, das wirkliche Medium von Bachs unvergleichlicher Chormusik zu verstehen, erforscht Andrew Parrott ein breites Spektrum von Quellen: Bachs eigene schriftliche Äußerungen und die Partituren und Stimmen, die er bei Aufführungen verwendete, aber auch eine Vielfalt von theoretischen Quellen, Bild- und Archivdokumenten, zusammen mit musikalischen Zeugnissen der Vorläufer und Zeitgenossen des Komponisten.
Viele der Befunde werfen ein überraschendes, ja sogar verwirrendes Licht auf Konventionen, die wir lange Zeit für gesichert gehalten haben. Meilenweit entfernt von etwa dem typischen Oratorienchor, wie ihn Händels London kannte, war der ureigentliche Bach-Chor in der Tat ein hoch spezialisiertes Vokalquartett (oder -quintett), dessen Mitglieder auch verantwortlich für alle Soli und Duette waren. (Nur gerade in einer Handvoll von Bachs Werken wurde das Solo-Team an gewissen Stellen von einer zweiten Sängergruppe unterstützt – ebenfalls einer pro Stimme –, und zwar fakultativ.)
Parrott zeigt, daß dieser Chor – ein Sänger pro Stimme – allgemeine Praxis im lutherischen Deutschland zu Bachs Zeit war: Bach wählte Einzelstimmen nicht deswegen, weil eine größere Gruppe nicht zur Verfügung stand, sondern weil sie das natürliche Medium für kunstvolle konzertierende Musik waren.
Einer von mehreren gewichtigen Anhängen bietet den Text von Joshua Rifkins explosivem Referat (im originalen Wortlaut), in dem zum ersten Mal diese Sicht der Dinge formuliert wurde, ein Referat, das eine Kontroverse entzündet hat, deren Lösung längst überfällig ist."

Vorstehendes liest sich zwar wie eine Satire auf die mittlerweile sattsam bekannte One-to-a-part-Doktrin, doch handelt es sich in Wirklichkeit um den auf der Einbandrückseite von Parrotts Buch abgedruckten Werbetext des Verlages, eine gutgemeinte Übersetzung aus der 2000 erschienenen englischsprachigen Originalausgabe.
Das Buch im ganzen eingehend zu besprechen, ist im Rahmen einer umfangsmäßig begrenzten Rezension nicht möglich, vielleicht auch nicht einmal erforderlich. Denn vieles hier Vorgebrachte ist so oder ähnlich schon anderwärts gesagt und gedruckt worden, ohne daß die Wiederholung einen Zuwachs an

Überzeugungskraft bewirkt hätte. Bände spricht allein schon das Literaturverzeichnis, das nicht weniger als 20 Arbeiten von Joshua Rifkin aufführt, bei anderen Autoren, die abweichende oder gar gegenteilige Meinungen vertreten, jedoch weit weniger um Ausführlichkeit oder gar Vollständigkeit bemüht ist.

Rifkins nun schon über zwei Jahrzehnte alte These von der (nur in bestimmten, genau definierten Ausnahmefällen überschrittenen) solistischen Besetzung in Bachs Ensemblewerken hat – unabhängig davon, ob man ihr zu folgen gewillt ist – zumindest dieses bewirkt, daß originale Aufführungsmaterialien, historische Ensemblegrößen, überlieferte Berichte, traditionelle Musiziergewohnheiten und vieles andere aufmerksamer als vorher betrachtet werden um herauszufinden, wie es ehedem gewesen sein könnte (nicht: wie wir gewünscht hätten, daß es gewesen sein sollte). Daß der von ihm für Johann Sebastian Bachs Werke errechnete normale Aufführungsapparat auf wundersame Weise mit der Besetzung heutiger Reiseensembles koinzidiert und sie historisch zu legitimieren scheint, sollte, wenn schon nicht als Kainsmal, so doch wenigstens als Prüfstein verstanden werden, als Aufforderung, die Richtigkeit der eigenen Position wieder und wieder zu überdenken.

Wer sich von Parrotts Darstellung einen solchen kritischen Umgang mit dem eigenen Standpunkt erhofft hatte, gar ein „audiatur et altera pars", sieht sich getäuscht. Im Kern wird nicht ein „offenes System" präsentiert, werden nicht verschiedene Möglichkeiten zugelassen, sondern es geht weithin darum, die Richtigkeit einer einmal verkündeten Heilslehre zu erhärten, indem alles scheinbar dem System Fremde oder gar Entgegenstehende so lange um und um gewendet wird, bis es sich – zumindest dem äußeren Anschein nach – den bestehenden Vorgaben gleichsam stromlinienförmig anpaßt. Die überbordende Beredsamkeit, das ermüdende Hin-und-her-Argumentieren, die gelegentliche scheinbare Larmoyanz der Diktion – das alles erweist sich bei näherem Zusehen als Ausdruck eines mit milder Strenge aber eiserner Konsequenz geführten Kampfes gegen eine – weitgehend unsichtbar bleibende – Schar potentieller Häretiker, um diese beizeiten auf den Weg des Heils zurückzuführen, an dessen Ende die unvergängliche Sonne des (irrtümlich „Chor" genannten) Solistenquartetts leuchtet.

Entgegen der – ebenso überflüssigen wie irreführenden – Andeutung des oben zitierten Werbetextes, der ohne ersichtlichen Grund sich zu englischen Verhältnissen und bestimmten Besetzungsmöglichkeiten Georg Friedrich Händels äußert, richtet sich die polemische Spitze der Darlegungen Rifkins und – ihm folgend – Parrotts nicht gegen die Chortraditionen des 19. und 20. Jahrhunderts und ihren überdimensionierten Vokalistenanteil. Vielmehr geht es um die Leipziger Praxis Johann Sebastian Bachs, das Verhältnis zwischen der in seinem „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music" vom 23. August 1730 und anderwärts dokumentierten Besetzung der (für die anspruchsvolle kon-

zertierende Kirchenmusik zuständigen) ersten Kantorei mit je drei Sängern für die vier Stimmlagen und der Realität, die sich nach Rifkin und Parrott ganz anders dargestellt habe: Zwölf (oder gar sechzehn) Sänger für die erste Kantorei seien weder möglich noch nötig gewesen, Krankheiten oder andere Abwesenheitsgründe hätten ohnehin bewirkt, daß die Sollzahl nie erreicht wurde, die „Chöre" seien mit vier Sängern besetzt gewesen, alle übrigen Mitglieder der ersten Kantorei hätten das Instrumentalensemble aufzufüllen gehabt oder wären (im Stile des heutigen Sportbetriebs) auf eine Art Reservebank verbannt worden. Die auf Mitteilungen Bernhard Friedrich Richters fußende Feststellung Arnold Scherings (BJ 1920), daß üblicherweise drei Sänger – ein Konzertist, zwei Ripienisten – ein Stimmenexemplar gemeinsam genutzt hätten, sei falsch.

Jeder mag für sich selbst entscheiden, ob er Bachs unzweideutigen Aussagen von 1729 und 1730 Glauben schenken, oder lieber der wortreichen, verwickelten Argumentation Rifkins und Parrotts folgen will (weil diese, heutigem Zeitgeist entsprechend, ja „interessanter" zu sein verspricht), auch ob er es für überhaupt denkbar hält, daß Bachs Vorgesetzte bei Stadt, Kirche und Schule sich vom Thomaskantor mehrfach einen solchen Bären hätten aufbinden lassen (schriftlich erhobene Forderung nach 12 Sängern, obwohl allsonntäglich nur vier in Erscheinung treten). Das alles ist bereits zur Genüge erörtert worden.

Etwas anderes verdient dagegen kritische Betrachtung: Parrotts Allzweckwaffe, genannt „allgemeine Praxis im lutherischen Deutschland zu Bachs Zeit". Hätte es je eine solche Praxis gegeben, müßte sich genaugenommen irgendwo eine Spur davon finden lassen und dürfte die „Entdeckung" nicht dem 21. Jahrhundert vorbehalten geblieben sein. Hätte es je eine solche Praxis gegeben, ließen sich freilich auch mit einem Schlage alle Besetzungsprobleme lösen: Ob Hofkapellen in Darmstadt, Weimar, Gotha oder Zerbst, Adjuvantenensembles im thüringischen Mühlhausen oder in Erfurt, Berufssänger in städtischen Diensten in Frankfurt/M., Danzig oder Hamburg, Studenten in der Leipziger Neukirche, Schulchöre beziehungsweise Alumnen in Lüneburg, Dresden, Grimma, Meißen, Freiberg, Pforta oder Regensburg – überall die gleiche Verfahrensweise bei der Darbietung von konzertierender Kirchenmusik.

Im Ernst: Eine solche Nichtachtung gegenüber schon vorliegenden beziehungsweise künftig noch zu erbringenden Erträgen der musikalischen Lokal- und Regionalgeschichtsschreibung sowie der Geschichte des Schulgesangs ist selten anzutreffen. Die Vielfalt der Traditionen und Besonderheiten, der personellen, strukturellen, auch finanziellen Voraussetzungen, die unterschiedliche Förderung (oder auch Einschränkung) durch die zuständigen Patrone – Stadt, Kirchgemeinde, Grundherrschaft –, das Engagement einzelner Mäzene und vieles andere ist gerade charakteristisch für „deutsche Zustände" und stellt ein

unüberwindliches Hindernis für den Versuch dar, in vergröbernder Weise alles über einen Leisten zu schlagen. Insofern tragen große Teile von Parrotts Buch nichts zur Sache bei, weil sie etwa die Aufführungsgegebenheiten von Mühlhausen oder Weimar ungeprüft auf Leipzig übertragen oder die Verhältnisse, mit denen Telemann sich in Frankfurt herumplagen mußte, auf diejenigen des Thomanerchores anwenden.

Zusammenfassung, Wiederholung, Ausbreitung, Überhöhung des schon oft Behaupteten, dazu ein verfehlter methodischer Ansatz – das ist der ernüchternde Eindruck, den ein zeitweilig hochgelobtes und allenthalben vor Selbstbewußtsein strotzendes Buch hinterläßt. Vielleicht läßt es sich auch positiv ausdrücken: Die grandiose Einseitigkeit der vorliegenden Darstellung sollte als Herausforderung begriffen werden, als Anstoß, die Geschichte der Leipziger Aufführungspraxis Johann Sebastian Bachs im Kontext der Entwicklung vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu schreiben, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in bezug auf Mühlhausen, Weimar und Köthen herauszuarbeiten und dabei auch Neuerkenntnisse aus jüngerer Zeit hinsichtlich der Quellenüberlieferung einzubeziehen. Ein Erdenrest wird absehbar immer bleiben; doch wenn das selbstgewisse „So und nicht anders war es" zu einem bescheideneren „So könnte es gewesen sein" mutierte, wäre schon viel gewonnen.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Die Bach-Sammlung. Katalog und Register. Nach Paul Kast – Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, 1958 – vollständig erweitert und für die Mikrofiche-Edition ergänzt. Herausgegeben von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, München: K. G. Saur 2003. XXIII, 219 S. (Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – . Teil I: Die Bach-Sammlung.)
Die Bach-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog und Einführung zur Mikrofiche-Edition. Herausgegeben von der Sing-Akademie zu Berlin. Bearbeitet von Axel Fischer und Matthias Kornemann, München: K. G. Saur 2003 162 S. (Die Bach-Sammlung. Supplement II.)

Das 1958 in die leider nur kurzlebige Reihe *Tübinger Bach-Studien* als Heft 2/3 aufgenommene umfassende Verzeichnis der Berliner Bachiana, die erst- und für lange Zeit einmalig erarbeitete Übersicht für einen Bestand von mehr als 2000 Partituren und Stimmensätzen, hat sich in den zurückliegenden Jahrzehnten nicht nur als unentbehrliches Arbeitsinstrument für die Quellenforschung und als bequemes Findhilfsmittel für die Bibliothek bewährt, es erwies sich – darin Wolfgang Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis ähnelnd – auch als permanente Herausforderung an die Wissenschaft. Denn nur ein Gesamtüberblick dieser Art stellt Fragen in alle denkbaren Richtungen und weist auf verbliebene Wissenlücken hin. Insofern hat „der Kast" der Bach-Forschung über lange Zeit und bis zum heutigen Tage unschätzbare Dienste geleistet. Daß ein solcher Katalog über die als Folge der Kriegs- und Nachkriegssituation an vier verschiedenen Orten (drei bekannten, einem unbekannten) verwahrten Quellen unter den Bedingungen des Kalten Krieges und der fortschreitenden deutschen Teilung samt den zugehörigen wechselseitigen Alleinvertretungsansprüchen überhaupt hatte zustande kommen können, mag heute als Selbstverständlichkeit erscheinen, wiewohl es seinerzeit ein kleines Wunder bedeutete. Und so verbirgt sich hinter dem unprätentiösen Titel *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* auch ein gerüttelt Maß an Kompromißbereitschaft und Einsichtsfähigkeit auf seiten der damals Verantwortlichen.
Einem treffenden Ondit zufolge sollte eine Veröffentlichung dieser Art überhaupt erst ab der zweiten Auflage erscheinen. Die unausbleibliche, genaugenommen aber auch gewollte Ergänzungsbedürftigkeit hatte schon lange den Wunsch nach einer aktualisierten Neuausgabe aufkommen lassen, und Paul Kast (1927–2001) selbst trug sich seit geraumer Zeit mit der Absicht, die fällige Umarbeitung in Angriff zu nehmen. Diesen Plan konnte er nicht mehr verwirklichen; statt dessen liegt nun eine erweiterte Version vor, die der Herstellung einer Mikrofiche-Ausgabe der Berliner Bach-Sammlung ihre Existenz verdankt und die primär deren Erschließung dienen will.

Zu diesem Zweck wurden die ehedem von Kast erarbeiteten knappen Quellenbeschreibungen übernommen, in ein übersichtlicheres Druckbild umgewandelt und um die erforderlichen Hinweise auf die Ablichtungen erweitert. Nur zum geringen Teil in die Verfilmung, aber weitgehend in den erneuerten Katalog wieder mit aufgenommen sind einige Quellen, die in länger zurückliegender Zeit mit unterschiedlicher Begründung aus der *Mus. ms. Bach P*-beziehungsweise *St*-Reihe ausgegliedert und mit neuer Signatur der allgemeinen Sammlung der Musikhandschriften zugeführt worden waren. Einige andere Bände – darunter auch die überaus wichtige „Möllersche Handschrift" mit ihrer repräsentativen Auswahl früher Clavier- und Orgelwerke – sowie Bachs Abschriften fremder Kompositionen (Kast, S. 96) fehlen leider. Dagegen erschließt der Katalogband zusätzlich die – zumeist anderwärts bereits katalogisierten – Bachiana einiger Sonderbestände wie der Amalien-Bibliothek, der Königlichen Haus-Bibliothek, der nach 1945 erworbenen Sammlung Pretlack, anderer Neuerwerbungen seit 1945 (darin die bis 1945 in Leipzig befindlichen Partiturautographe der Kantaten BWV 2 und 117 sowie Bachs eigenhändige Reinschrift von Präludium und Fuge G-Dur BWV 541) und der durch Auslagerungsverluste leider beeinträchtigten Sammlung Thulemeier. Neu ist auch eine von Helmut Hell beigesteuerte „Einleitung", genauer: eine konzentriert gearbeitete Studie über die Geschichte und Vorgeschichte der Berliner Bach-Sammlung, die wechselvollen Schicksale einzelner Quellen, die Verdienste der Privatsammler des 19. Jahrhunderts.

Daß gleichwohl nicht alle Blütenträume reifen konnten, verrät eine Mitteilung in dem ebenfalls von Helmut Hell verfaßten Vorwort:

„Das Projekt einer modernen Aufarbeitung der Bach-Sammlung im Hinblick auf das Gedenkjahr 2000, unter Einbeziehung der Ergebnisse aus der wissenschaftlichen Arbeit in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wurde zwar zu Beginn der 90er Jahre in Angriff genommen, musste aber aus personellen Gründen wieder unterbrochen werden und harrt der Weiterführung. So musste es notgedrungen bei vorliegender Publikation mit einer sparsamen Revision von Kasts Erschließungsstand sein Bewenden haben: Was sich bei der täglichen Arbeit mit der Bach-Sammlung in der Bibliothek in den benutzten Exemplaren von Kasts Buch an Notizen angesammelt hat, wurde zur Ergänzung und Korrektur herangezogen."

Was das letztere betrifft, so ist besonders zu bedauern, daß der Herstellungsgang des Katalogs offenbar keine Zeit ließ, das Material wenigstens für kurze Zeit etwa den mit der Erarbeitung der Neuen Bach-Ausgabe befaßten Instituten zu übergeben; es hätte dort relativ wenig Mühe gekostet, wenn auch ohne Anspruch auf Vollständigkeit, eine Reihe weiterer Addenda et Corrigenda einzutragen, Erträge der Forschung, die im Laufe der Jahre in unterschiedlichem Zusammenhang publiziert wurden, nun aber, sollen sie übersichtlich und leicht erreichbar präsentiert werden, auf zusammenfassende Bestands-

kataloge rechnen und auf sie angewiesen sind. Die vorgesehene „moderne Aufarbeitung" wird das Versäumte in absehbarer Zeit gewiß nachholen, aber für den Augenblick ist doch eine Chance ungenutzt geblieben.

Die folgenden Beispiele – während der letzten vier Jahrzehnte durch verschiedene Autoren überwiegend im Bach-Jahrbuch zuerst vorgestellt und daher teils brandneu, teils schon in erheblichem Maße mit Patina überzogen – sollen keine Liste mit Ergänzungen eröffnen, sondern lediglich anhand einiger keineswegs marginalen Einzelfälle verdeutlichen, in welcher Weise auch ein so gedrängter Katalog wie Paul Kasts Original aus dem Jahre 1958 oder eben die 2003 vorgelegte Neufassung auf den Fortgang der Forschung reagieren könnte, ohne umfangsmäßig die selbstgezogenen Grenzen zu überschreiten.

P 613: Die Texths. der Kantate BWV 216a zeigt nicht die Handschrift Bachs, sondern die seines Adlatus' Christian Gottlob Meißner; lediglich einige Besetzungsangaben stammen von Bachs Hand.

P 175: Das 1749 datierte Textheft zu Kantate BWV 201 ist nicht von Anna Magdalena Bach geschrieben, sondern stellt eine Gemeinschaftsarbeit der jüngsten Söhne Johann Christoph Friedrich und Johann Christian dar.

St 148, St 153, St 155: Die Stimmensätze zu BWV 1043, 1068 und 249/1-2 sind teils in Leipzig entstanden, teils in Frankfurt/O. und dienten dort zu Aufführungen Carl Philipp Emanuel Bachs in den Jahren ab 1734.

Am. B. 103, 104 und *106*: Die Partituraboschriften der Kantaten BWV 196, 64 und 36 stammen von Johann Ludwig Dietel beziehungsweise Christoph Nichelmann, entstanden wohl kurz nach 1730 und gehören offenbar in den Bereich der Leipziger Neuen Kirche.

Am. B. 65, 111, 112, 478: Die Abschriften des Konzerts C-Dur für zwei Cembali BWV 1061, verschiedener Werke von Wilhelm Friedemann Bach sowie des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach wurden von Johann Christian Bach (1743–1814), dem „Hallischen Clavier-Bach" (Kast: „An306"), angefertigt.

P 352: Der Absender des beiliegenden Briefes aus dem Jahre 1818 heißt nicht „Wähler"; es handelt sich um den Altonaer Bürgermeister und Musiksammler Casper Siegfried Gähler (1747–1825).

Slg Thulemeier 3 und *4*: Die Abschriften der Konzerte BWV 1050 und 1052 stammen teilweise von der Hand Christoph Nichelmanns aus dessen Berliner Zeit.

Slg Thulemeier 16: Das Titelblatt des Stimmensatzes zu Carl Philipp Emanuel Bachs Konzert Wq 46 zeigt die Handschrift des Komponisten.

Slg Thulemeier 270: Das abschriftlich vorliegende Konzert BWV 1053 wurde im 19. Jahrhundert irrtümlich Christoph Nichelmann zugewiesen; offenbar aufgrund dieser fehlerhaften Angabe wurde es in Mikrofiche-Edition und Katalog übergangen.

Am.B. 501,4: Bei dem anonym überlieferten *Trio* handelt es sich um BWV 583; von Rechts wegen hätte die Abschrift in NBA sowie in den einschlägigen Katalogen berücksichtigt werden müssen.

P 645: Komponist der C-Dur-Fuge „Inc. 51" ist Johann Christoph Kellner (1736–1803).

P 31, St 124: Bei der Passionsmusik „Inc. 1" handelt es sich um ein Werk Ernst Wilhelm Wolfs (1735–1792).

P 801: Der Textbeginn der auf S. 64–65 von Johann Ludwig Krebs eingetragenen *Aria* lautet sicherlich nicht „Bistu noch frey" (NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 19; Kast, S. 125), sondern, wie Hermann Zietz schon 1969 bemerkte, „Bistu noch fern", und zielt damit auf eine im 18. Jahrhundert mehrfach in Musik gesetzte Dichtung Johann Timotheus Hermes' aus dessen Roman „Fanny Wilkes" (1766).

Für Ergänzungen solcher Art gibt das als Supplement II nachgereichte Verzeichnis über die *Bach-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin* keine Veranlassung. Von einem umfangreichen Essay Ulrich Leisingers abgesehen, in dem einige wichtige Provenienzgänge und eine Reihe prominenter Quellen charakterisiert werden, beschränkt der Katalog sich auf bloße Werk- und Signaturenregister, überläßt es also dem Nutzer, sich von Alter und Herkunft, Beschaffenheit, Wichtigkeit und Zuverlässigkeit der einen oder anderen Quelle selbst ein Bild zu machen. Im beigegebenen Komponistenverzeichnis fallen fehlerhafte Lebensdaten bei den Brüdern Benda sowie bei Wilhelm Friedemann Bachs hallischem Amtsnachfolger Wilhelm August Traugott Roth ins Auge, und Johann Sebastians Nachfolger im Thomaskantorat müßte korrekterweise als Gottlob Harrer erscheinen. Im Geleitwort des Sing-Akademie-Vorstands heißt es neudeutsch, die Bestände hätten Kriegs- und Nachkriegszeit „unbeschadet" überstanden; gemeint ist sicherlich „unbeschädigt". Warum das Material aus dem Archiv der Sing-Akademie als „Supplement II" präsentiert wird, läßt sich der Broschüre nicht entnehmen. Immerhin enthält der Katalog der Staatsbibliotheks-Bestände auf S. VII eine Fußnote, aus der zu schließen ist, daß das vermißte „Supplement I" dort bereits eingearbeitet wurde.

Insgesamt liegt in der Mikrofiche-Edition nunmehr ein umfangreiches und im allgemeinen gut erschlossenes Material vor, das insbesondere geeignet sein dürfte, einen verantwortungsbewußten und schonenden Umgang mit den Handschriften zu fördern und deren übermäßige Nutzung (und Abnutzung) entbehrlich zu machen. Daß die beigegebenen Kataloge einige Wünsche offenlassen, wurde bereits gesagt; bis auf weiteres empfiehlt es sich daher, bei der Arbeit neben dem „neuen" auch den „alten" Kast zu Hand zu haben (nur in letzterem findet sich S. 138–141 ein Verzeichnis der unbestimmten sowie der anonymen Schreiber, das schon für manche Identifizierung gute Dienste geleistet hat), die Arbeiten von Eva Renate Blechschmidt/Wutta über die Amalien-Bibliothek, seit neuestem auch die Thulemeier-Dissertation von Tobias Schwinger.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München
Stellvertretender Vorsitzender

Eberhard Lorenz – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz
Beisitzer

VERWALTUNGSRAT

Reimar Bluth – Berlin
Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg
Prof. Dr. Klaus Hofmann – Göttingen
Dr. Claus Oefner – Eisenach
Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig
Prof. Dr. Dr. h. c. Christoph Wolff – Cambridge, MA

DIREKTORIUM

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden
Vizepräsident i. R. Rainer Bürgel – Berlin
Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz
Dr. Helmut Hell – Berlin
Prof. Edgar Krapp – München
Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden
Dr. Franziska Nentwig – Eisenach
Superintendent i. R. Johannes Richter D. D. – Leipzig
KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart
Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig
Gothart Stier – Leipzig
Dr. Lotte Thaler – Baden-Baden
Rosemarie Trautmann – Stuttgart
Prof. Gerhard Weinberger – Detmold
Jens Philipp Wilhelm – Mannheim
Dr. Peter Wollny – Leipzig

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen
Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Göttingen
Prof. Dr. Alfred Mann – Fort Wayne, IN
Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)
Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e. V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 2002:

Einzelmitglieder	€ 35,–
Ehepaare	€ 40,–
Schüler/Studenten	€ 15,–
Korporativmitglieder	€ 45,–

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomaskirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon bzw. Telefax 0341-9601463 bzw. -2248182).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir € _____

als ersten Jahresbeitrag sowie € _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 86010090) ein.

_____ _____

Ort, Datum Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/unserem

Konto Nr. _____

bei der _____
(Bank/Sparkasse)

_____

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf abgebucht wird.

_____

Datum/Unterschrift

ISSN 0084-7682
ISBN 3-374-02032-1