

# Bach-Jahrbuch

## 1911

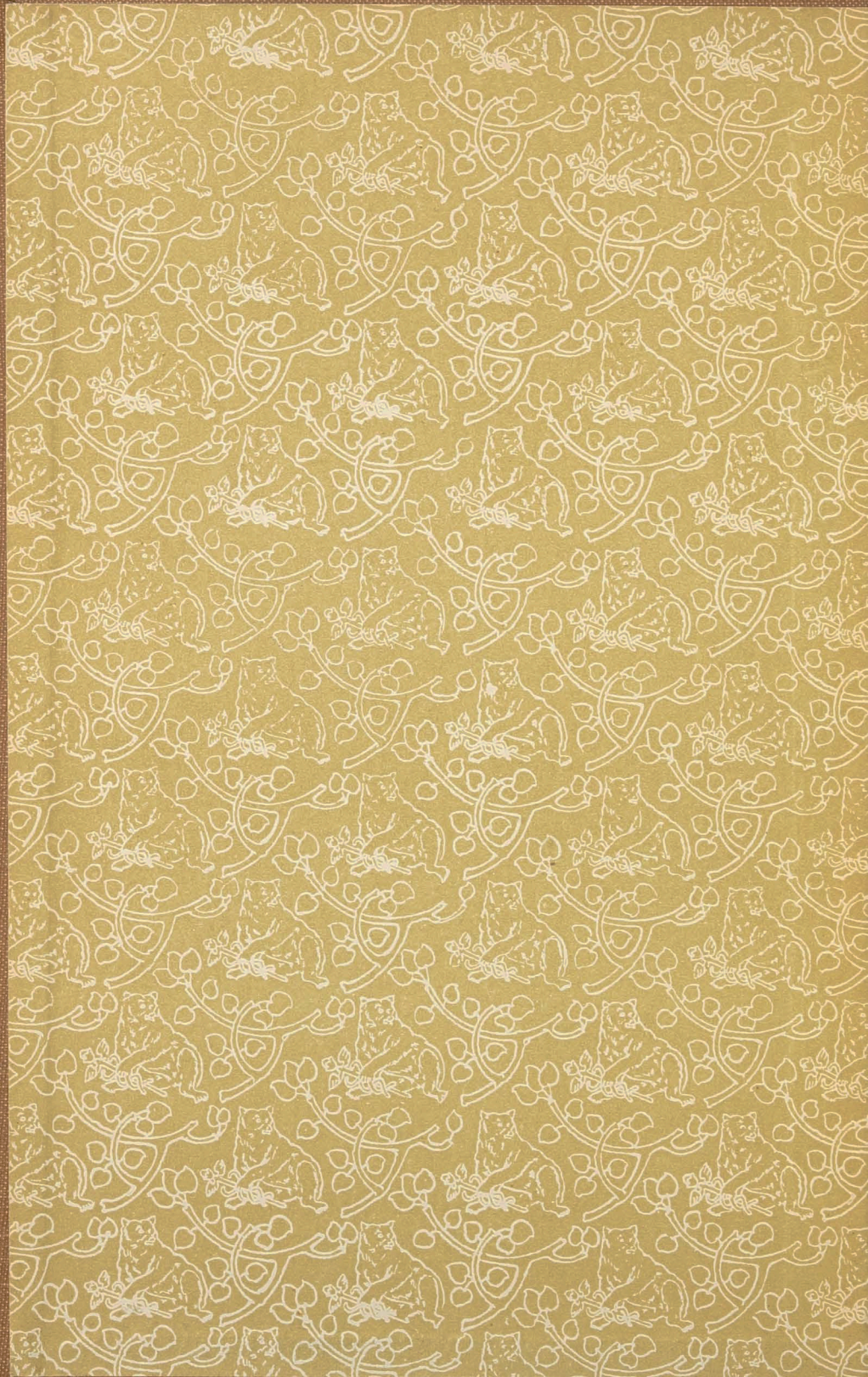
Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek







*Masunde Lüben.*

---



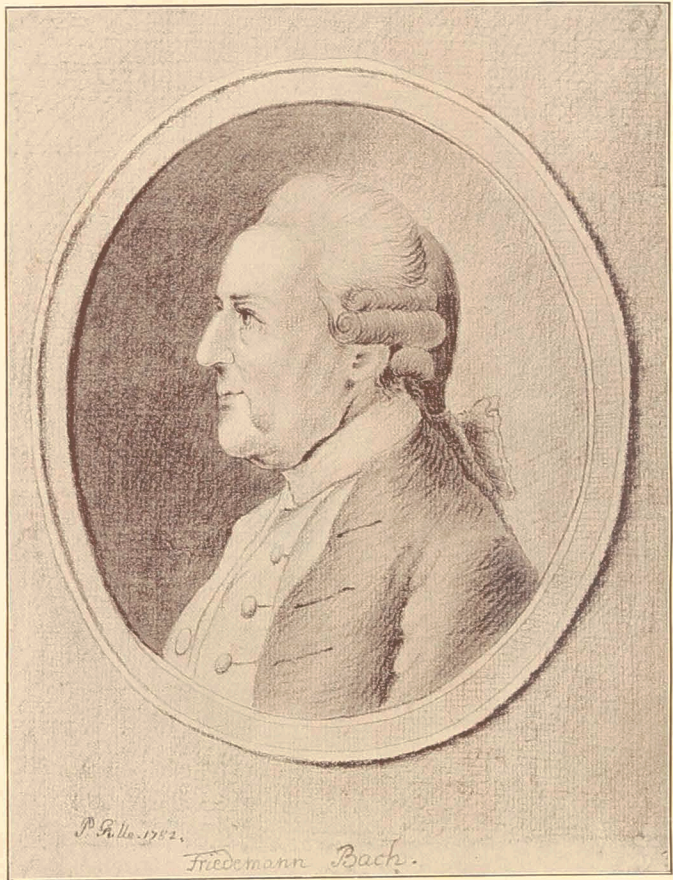






Sächs.  
Landes-  
Bibl.





Im Alter von 72 Jahren  
Nach einer Nötelzeichnung im Besitze der königlichen Bibliothek in Berlin.

# Bach-Jahrbuch

8. Jahrgang 1911

Im Auftrage der  
Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

Mit 2 Bildnissen und 8 Facsimiles



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel  
Berlin ◦ Brüssel ◦ Leipzig ◦ London ◦ New York



Copyright 1912 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.



1947 I Fd 3

## Inhalt.

Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald): Mein Herze schwimmt in Blut . . . . .	1
Max Schneider (Berlin): Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“ . . . . .	23
Werner Wolffheim: Bachiana . . . . .	37
B. Fr. Richter (Leipzig): Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig . . . . .	50
Rudolf Wustmann (Bühlau bei Dresden): Tonartensymbolik zu Bachs Zeit . . . . .	60
Christian Döbereiner (München): Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach . . . . .	75
Hermann von Hase (Leipzig): Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf . . . . .	86
Max Schneider: Zur Lukaspassion . . . . .	105
Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach . . . . .	109





## „Mein Herze schwimmt in Blut“.

Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs.

Von Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald).

Seitdem die von der alten Bachgesellschaft veranstaltete Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs abgeschlossen vorliegt, sind wohl hie und da kleinere, noch unbekannte, mehr oder weniger beglaubigte Kompositionen des Meisters aufgefunden worden, aber kein größeres Werk, das an sich oder für das Bild des gesamten Schaffens Bachs von Bedeutung gewesen wäre.

Um so erfreulicher ist es, daß hier von einer bisher übersehenen Komposition Bachs berichtet werden kann, die, unzweifelhaft echt, den reichen Schatz an geistlichen Kantaten, den wir besitzen, um ein wertvolles Stück vermehrt und, da ihre Entstehungszeit wenigstens annähernd bestimmt werden kann, auch für die Entwicklungsgeschichte Johann Sebastian's einen Baustein hergibt.

\* \* \*

Das „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Karl Philipp Emanuel Bach“<sup>1)</sup> führt auf den Seiten 66 ff. die Werke J. S. Bachs an, die sich in dieser umfangreichen Sammlung befunden haben und darunter (S. 71) eine „Discantcantate: Mein Herze schwimmt

<sup>1)</sup> Hamburg: Schniebes 1790.



in Blut usw. Mit 1 Hoboe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.“ Schon 1770 hatten Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn in ihrem „Verzeichniß Musikalischer Werke usw.“ auf S. 9 angezeigt: „Bach, Joh. Seb. Mein Herze schwimmt in Blute a Oboe, 2 Viol., Viola oblig. Sopran Solo e Fondamento. In Stimmen 1 Thlr.“

Es lagen also zwei höchst beachtenswerte Hinweise auf ein Bachsches Werk vor, die aber merkwürdigerweise sowohl von den Redaktoren der Gesamtausgabe, welche ja verschiedentlich von nur dem Namen nach bekannten, aber unauffindbaren Kantaten berichten, übergangen, als auch von Ph. Spitta in seiner Bach-Biographie nicht verfolgt worden sind. Noch sonderbarer mutet es an, daß die Stimmen zu dieser Kantate seit langem zu dem alten Bestande der Musiksammlung der Königlichen Bibliothek in Berlin gehören (Signatur: St. 459), und gänzlich unbeachtet geblieben sind, trotzdem C. S. Bitter darauf aufmerksam gemacht hat<sup>1)</sup>.

Wilhelm Rust hat das Stimmenmaterial allerdings bereits im Jahre 1853 geprüft, wie aus dabeiliegenden Notizen von seiner Hand hervorgeht, und wohl auch, nachdem er in die Redaktionskommission der Bachgesellschaft eingetreten war, die Aufnahme der Kantate in die Gesamtausgabe ins Auge gefaßt<sup>2)</sup>. Mit seinem noch heute zu bedauernden, allzu frühen Ausscheiden aus der Schar der Herausgeber ist die Ausführung dieses Planes, wie manches andere, zunichte geworden.

Die Aufschrift des Umschlages, in dem diese zum Teil autographen Stimmen verwahrt werden, zeigt die Hand R. Ph. E. Bachs und lautet: „Geistliche Cantate Mein Herze schwimmt im Blut à Soprano Solo, 1 Hautb., 2 Viol., Viola e Basso di J. S. Bach“. Es ist mit Sicherheit anzunehmen,

<sup>1)</sup> Johann Sebastian Bach. Bd. I, 2. Aufl. Dresden 1880, S. 299.

<sup>2)</sup> In Wilhelms Rusts Nachlaß, den Herr Dr. Erich Prieger in Bonn besitzt, finden sich sorgfältige Abschriften dieses Stimmenmaterials. Herr Dr. Prieger hatte die Freundlichkeit, mir vor etwa Jahresfrist die Durchsicht des Rustschen Nachlasses zu gestatten, wobei ich auf diese bis dahin unbeachtete Kantate Bachs aufmerksam wurde.

daß diese aus dem Besitze Georg Pölschhaus herrührenden<sup>1)</sup> Stimmen, auf welche hernach näher eingegangen werden soll, mit den in Karl Philipp Emanuels Nachlaßverzeichnisse erwähnten identisch sind.

Ließ sich auch schon aus diesem Materiale ein Bild von Art und Wesen der Kantate gewinnen, obwohl die Singstimme zu zwei Arien und der ganze Text darin fehlt, so können wir doch von einer Wiedergewinnung des Werkes erst jetzt sprechen, nachdem Herr C. A. Martienßen aus Berlin so glücklich gewesen ist, in der königlichen Bibliothek zu Kopenhagen die vollständige autographe Partitur der Komposition aufzufinden<sup>2)</sup>.

Die übrigen in der genannten Bibliothek verwahrten Manuskripte, welche Abschriften Bachscher Werke enthalten, lassen erkennen, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Kopenhagen eine, wenn auch vielleicht nicht allzu große Bachgemeinde bestanden hat, deren Mittelpunkt der Komponist Christoph Ernst Friedrich Weyse und der Musikliebhaber Petersen Grönland bildeten. Beider Interesse für Bachs Kunst ist wohl auf J. A. P. Schulz zurückzuführen, der bei Kirnberger studiert und dessen Verehrung für Johann Sebastian übernommen hatte; er mag sie auf seinen Schüler Weyse weiter übertragen haben.

Von Weyses Hand — wie Herr Martienßen feststellte, — bewahrt die Kopenhagener Bibliothek eine Abschrift der Partitur unserer Kantate, an deren Ende sich der Vermerk findet: „1824 d. 5. Oktober, nach Joh. Seb. Bachs, des Verfassers, eigener Handschrift“. Obwohl jedem Kenner der Bachschen Handschriften nicht der geringste Zweifel auftauchen wird, daß die von Herrn Martienßen aufgefundene Partitur

<sup>1)</sup> Nach Mitteilung des Herrn Direktor Professor Dr. A. Kopfermann.

<sup>2)</sup> Herr Martienßen, der zur Zeit mit anderen drängenden Arbeiten beschäftigt ist, hat mir die Prüfung und Bearbeitung seines Fundes überlassen, damit das Bach-Jahrbuch noch rechtzeitig einen Bericht über die Kantate erhalten konnte. Für seine Bereitwilligkeit sei ihm auch hier gedankt, ebenso der Direktion der königlichen Bibliothek in Kopenhagen für ihr Entgegenkommen, das sie durch Übersendung der kostbaren Handschrift nach Berlin bewies.



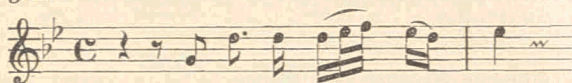
autograph ist, kann diese Bemerkung Wenjes doch als noch sichernde Bestätigung dienen.

Auch darüber, wie diese Handschrift Bachs nach Kopenhagen gekommen sein mag, läßt sich eine begründete Vermutung aussprechen. Auf einer in der gleichen Bibliothek befindlichen Abschrift des ersten Chores der Bachschen Michaeliskantate „Es erhub sich ein Streit“ liest man den Vermerk: „Dem Herrn Justizrat Grönland in Copenhagen empfiehlt sich ganz ergebenst Georg Bölkau 1821“. Stand aber Bölkau mit dem Kopenhagener Bachkreise in Verbindung, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß er es war, der das Autograph der Kantate an Grönland oder Wenje zur Kenntnismahme und Abschrift schickte und aus irgend einem Grunde nicht zurückerhielt. Da Bölkau den Nachlaß Karl Philipp Emanuels erworben hatte, ist auch anzunehmen, daß das Kopenhagener Autograph die „Eigenhändige Partitur“ des Nachlaßverzeichnisses ist. So wird nun in Berlin und Kopenhagen getrennt verwahrt, was einst bei Philipp Emanuel und dann bei Bölkau vereint war.

Die autographe Partitur der Kantate besteht aus fünf Blättern gelblichen Papiere in Klein-Folio-Format, die sich in einem blauen Umschlage befinden. Dieser trägt, von Philipp Emanuels Hand, die Aufschrift: „Cantate von J. S. Bach“ und, in moderner Schrift, den Zusatz: „Autogr.“ Am Kopfe des ersten Blattes liest man: „Cantata a Voce Sola — una Oboe — due Violini — una Viola Con . . .“ (Der Rest ist mit der Ede des Papiers abgerissen.) Wie dieser Titel zeigen alle zehn Seiten Sebastians Schriftzüge, überall deutlich lesbar, mit ziemlich spitzer Feder hingeseht, wechselnde Eile beim Niederschreiben verratend. Zahlreiche Korrekturen lassen erkennen, daß es sich, wofür auch das sonstige Bild des Manuskriptes spricht, um die erste Niederschrift der Komposition handelt, nicht etwa um eine Reinschrift, und beseitigen die Möglichkeit, aus dem Mangel der Ramhaftmachung eines Komponisten in der Handschrift selbst etwa darauf zu schließen, daß man es mit einer Abschrift zu tun habe, die sich Sebastian von einem fremden Werke gemacht hat; falls dieser Gedanke, nach den oben erörterten Zeugnissen für die Autorschaft Bachs, überhaupt noch in Betracht kommt.

Das wichtigste ist jedoch, daß das Werk selbst Bachs Schöpfergeist deutlich spüren läßt.

Gleich das erste ausgedehnte Rezitativ (C, c moll, 22 Takte), das ohne instrumentale Einleitung die Kantate eröffnet, gehört zu den für Bachs Art charakteristischen Partien des Werkes. Von beiden Violinen und der Viola in langgezogenen, immer schmerzlicher werdenden Akkorden begleitet, beginnt der Solo-Sopran in zeilenweise abgehackten Phrasen erst klagend, dann erregter:



Mein Her - ze schwimmt in Bluth,

Weil mich der Sünden Bruth  
In Gottes heil'gen Augen  
Zum Ungeheuer macht.  
Und mein Gewissen fühlet Pein,  
Weil mir die Sünden nichts  
Als Höllenhenker sein.

Mit einer schroffen, querständischen Wendung vom g moll-Dreiklang zum Sekundakkord der Dominante von As setzt ein heftig declamierter Teil ein:

Verhaßte Lastermacht!  
Du, Du allein  
Hast mich in solche Noth gebracht,  
Und Du, Du böser Adams-Samen  
Raubst meiner Seelen alle Ruh,

der nach starken Modulationen arios in C dur klagend ausklingt:



und schlie - ßet\_ ihr den Him - mel\_ zu!

Von neuem erfassen Schmerz und Scham die reuige Seele,

Ah! Unerhörter Schmerz!  
Mein ausgedorrtes Herz  
Will ferner mehr kein Trost befruchten.  
Und ich muß mich vor Dem verdecken,  
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.



die erst aufschreit, dann in stiller Bekümmernis und Ehrfurcht versinkt. Zu dem wilden Wechsel in der Deklamation der Singstimme stehen die fast durchweg gehaltenen Akkorde der begleitenden Instrumente im Gegensatz; aber die heftig modulierenden Harmonien mit ihren gehäuften Sekund- und verminderten Septimenakkorden folgen der Erregtheit der Stimmung.

An den ruhigeren Ausklang des Rezitatives knüpft die erste Arie (C, c moll) an, die außer vom Continuo nur von einer Oboe begleitet wird.

Stumme Seufzer, stille Klagen,  
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,  
Weil der Mund geschlossen ist.  
Und Ihr nassen Tränenquellen  
Könnt ein sichres Zeugniß stellen,  
Wie mein sündlich Herz gebüßt.

Mein Herz ist iht ein Thränenbrunn,  
Die Augen heiße Quellen.  
Ach Gott, wer wird Dich doch zufrieden stellen?

...  
Eine eigentümliche Form der Da capo-Arie liegt vor. Der erste Teil (Textzeile 1—3) wird wie üblich eingeleitet und abgeschlossen durch gleichlautende reine Instrumentalsätze; der Mittelteil der Arie aber zerfällt in zwei Abschnitte. Zunächst bringt die Singstimme die folgenden drei Textzeilen wie im Hauptteil von der Oboe begleitet; daran schließen sich ganz unvermittelt die Zeilen 7—9 als Rezitativ ohne Oboe. Dann folgt das Da capo. Es mag ein Zufall sein, daß durch die Einschlebung dieses sechstaktigen Rezitatives ein Gleichgewicht in der Ausdehnung zwischen dem Haupt- und dem Mittelteile der Arie erreicht wird; beide zählen so  $27\frac{1}{2}$  Takte. Dem Inhalte nach gehören die Textworte dieses Rezitatives zu den folgenden Zeilen der Dichtung, und auch musikalisch wird der Hörer leichter den Anschluß zu dem nächsten akkompagnierten Rezitativ finden, als zurück zum Hauptsatz der Arie.

Das Stück läßt sich seiner musikalischen Stimmung nach dahin charakterisieren, daß es — als Gegensatz zu der erregten

Einleitung des Werkes — auf den Ton schmerzlicher Resignation gestellt ist. „Still klagt“ die Oboe,



leise stöhnt die Singstimme allein auf, um dann ihre Seufzer



stum-me Seuf-zer, stil-le Kla-gen

mit den Klagen des Instrumentes zu verbinden. C moll wird als Tonart festgehalten, durch einige Ausweichungen nach Es dur aufgehell.

Der erste Abschnitt des Mittelteiles geht über b moll nach g moll; er verarbeitet das thematische Material des Haupt-satzes; ein in der Singstimme auftauchendes neues Motiv ist den vorher von ihr gebrachten seufzenden Tonfolgen nahe verwandt. Die folgenden, in kleinste Textteilchen zerrissenen rezitativischen Takte schließen bange fragend auf dem G dur-Dreiklang.

In dem anschließenden zweiten Rezitativ begleiten wieder die Streichinstrumente. Die Hoffnung auf die durch Reue verdiente Gnade Gottes:

Doch Gott muß mir genädig seyn,  
Weil ich das Haupt mit Asche,  
Das Angesicht mit Tränen wasche,  
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage,

und das kniefällige Flehen darum:



Und voller Wehmuth sage:



Gott sey mir Sün-der gná : dig!

finden darin prägnanten, zum Arioso gesteigerten Ausdruck. Die eindringlich deklamirten Worte

Ah ja! sein Herze bricht  
Und meine Seele spricht:

leiten zu der zweiten Arie (Andante,  $\frac{3}{4}$ , Es dur) über, die den Kern und nach Gehalt und Umfang das Hauptstück des Werkes bildet<sup>1)</sup>. Im formalen Aufbau ähnelt sie der ersten Arie. Wieder wird der erste Teil von einem hier den Streichern übertragenen Instrumentalsatz eingrahmt, wieder wird im Mitteltheile nur in der Singstimme etwas neues thematisches Material verwendet, und wie dort wird eine Überleitung zum Da capo durch eine gesonderte Gruppe von wenigen Takten hergestellt, die aber hier nicht rezitativisch behandelt wird, sondern als Adagio-Sätzchen in Erscheinung tritt. Der Text lautet:

Tief gebücht und voller Reue  
Lieg ich, liebster Gott,  
Vor Dir.  
Ich bekenne meine Schuld,  
Aber habe doch Gedult  
Mit mir.

In dem homophon gehaltenen Einleitungsritornelle singt die erste Geige, von den übrigen Streichern begleitet, in weit gespannter melodischer Linie leicht kolorierend das, womit der

<sup>1)</sup> Vgl. die Beilage, welche Einleitung und Gesangsteil des Hauptsatzes in genauer Kopie der Partitur wiedergibt; nur sind hier die beiden Violinen in ein System zusammengeschrieben und die Singstimme ist, statt im Sopran- im Violinschlüssel notiert.

Sopran hernach anhebt; sie behält die Führung in dem zweiten Abschnitte des Instrumentalsatzes, der das weitere motivische Material für die Begleitung bringt (eine orgelpunktartige, in trillernden Akkorden auslaufende Gruppe fällt auf), und begleitet allein, imitierend und Kontrapunktierend, die ersten zwölf Takte der Singstimme. Das Einsatzmotiv,



das, auf unbetontem Takteile beginnend, sich hinabbeugt, überträgt klar das Textbild ins Musikalische; das Wort „Reue“ wird ausdrucksvoll verziert. Mit dem Einsätze aller Streicher beginnen kleine Imitationen zwischen der Singstimme und der ersten Violine. Obwohl thematisch nichts neues gebracht wird und die Harmonik einfach ist, ermüdet der bis zum Beginn des Mittelsatzes sehr lange erste Teil (90 Takte) nicht. Die im großen Bogen geführte, warme Melodik, der klanglich überaus reizvolle Satz, der innige Gefühlsgehalt lassen das nicht zu, und eine eigentümliche Mischung im Stimmungston fesselt dauernd. Denn in die reuevolle Demut des Sünders schimmert die Zuversicht auf Vergebung hinein. Bach erzielt dies einmal durch die Verwendung der im Verhältnis zu allem Vorangegangenen besonders hellen Es dur-Tonart, sodann durch die ruhige Harmonik und nicht zuletzt durch die Führung des Basses, der so fest und wie selbstsicher daherschreitet. Die Sonne Italiens leuchtet über dem Stücke, das aus dem gleichen Boden entsprossen scheint, der Händels Kunst sich voll entfalten ließ.

Das erste Bekennen der Schuld und die Bitte um Geduld im Mittelsatz — nur vom Continuo gestützt — kommt kleinlaut heraus; aber mit dem Wiedereintritte der Streicher, der Wiederaufnahme der Motive und dem Hineingleiten in die Melodik des ersten Teiles bricht die alte Hoffnung sich Bahn. Mit einem Gebete, das sich erhört weiß, klingt der Mittelsatz verflärt aus:



Adagio.

Violine 1. 2.

Viola.

Singstimme.

Ge: duld, Ge: duld.

Continuo.

tr

Ha: be doch Ge: duld mit mir!

Man wird, wenn man diese Arie für sich allein betrachtet, nicht in Abrede stellen können, daß der Inhalt des Textes in Bachs Vertonung nicht voll und ungefärbt zum Ausdruck kommt, und daß die Art der Empfindung, die aus ihm zunächst herausgedeutet werden muß, eine andere ist, als die durch die Musik erweckt. Beurteilt man das Stück aber als Teil der ganzen Kantate, so wird man gewahr, mit welchem Feingefühl Bach die Linie führt, und wie die Entwicklung des seelischen Dramas ihn zu dieser Textauslegung berechtigte. Von tiefer

angstvoller Zerknirschung über die begangenen Sünden führt der Weg zu jubelnder Freude über die durch Reue, Buße, Gebet und Gnade erlangte Vergebung. Hier in dieser Arie liegt der Wendepunkt, wo das erste Empfinden milde ausklingt, das zweite leise anhebt; beide fließen zusammen und geben den Stimmungsafford, der im Grunde eine stärkere Vertiefung des Textgehaltes bedeutet, als ein schärferes Betonen dessen, was ohne weiteres aus den Worten herauszulesen ist.

Der nun einsetzende, als solcher nicht gekennzeichnete zweite Teil der Kantate hält sich nicht ganz auf der Höhe des Vorangegangenen. Schon das kurze Überleitungsrezitativ

Auf diese Schmerzensreu  
Fällt mir alsdann  
Diß Trostwort bey:

wirkt wie ein Verlegenheitsweg zu dem folgenden „Chorale con Viola obligata“ (C, F dur):



Ich Dein betrübtes Kind,  
Werf alle meine Sünd,  
Soviel ihr in mir stecken  
Und mich so hefftig schrecken,  
In Deine tieffen Wunden,  
Da ich stels Hehl gefunden.<sup>1)</sup>

Die Gleichförmigkeit, mit der die obligate Viola in ununterbrochener Sechzehntelbewegung dahinfließt, mit einer Verkürzung der jeweiligen Choralmelodiezeile beginnend, dann aber überwiegend in Akkordbrechungen sich ergehend, wird selbst dann nicht wesentlich reizvoller wirken, wenn sie mit Verzierungen ausgestattet wird. Da auch der Baß an dem Einerlei eines dauernden Fortrollens in Achtelnoten festhält, bleibt es eine schwierige Aufgabe für die Sängerin und den Akkompagnisten, inneres Leben und Farbe in die zwar vielfältige, aber starre Bewegtheit zu bringen.

<sup>1)</sup> Es ist bisher nicht gelungen diesen Choral festzustellen.



## Im anschließenden Rezitative:

Ich lege mich in diese Wunden  
 Als in den rechten Felsenstein;  
 Die sollen meine Ruhstadt seyn.  
 In diese will ich mich im Glauben schwingen  
 Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

begleiten wieder die Streicher. Durch eine lange Koloratur hebt die Singstimme das Wort „fröhlich“ hervor.

Und wirklich, die letzte Arie ( $12/8$ , B dur):

Wie freudig ist mein Herz,  
 Da Gott versöhnet ist  
 Und mir nach Reu und Leid  
 Nicht mehr die Seligkeit  
 Noch auch sein Herz verschließt.

ist mehr auf einen fröhlichen, als auf einen befreit-freudigen Ton gestimmt.

Gigueartig ist das Ganze gehalten. Das Instrumentalritornell, in dem auch die Oboe wieder zu Worte kommt, beginnt mit drei Einsätzen des Themas:



und sprudelt dann munter fort. Nicht anders trällert die Singstimme dahin. Im Mittelteil, der mit einigen von den Instrumenten nicht begleiteten Takten schließt, ist der Fluß der Bewegung etwas weniger lebhaft, aber die Grundstimmung wird beibehalten; so wirkt die Schlußwendung nach g moll nicht ganz überzeugend. Das anmutige Stück wiegt an dieser Stelle, selbst wenn man gegen den angeschlagenen Ton fast ausgelassener Fröhlichkeit in einem geistlichen Musikwerke prinzipiell nichts einzuwenden hat, im Verhältnis zum Vorangegangenen etwas gar zu leicht, bringt aber die Kantate zu einem wirksamen Abschluß.

Doch gerade diese letzte Arie scheint Bach besonders am Herzen gelegen zu haben. Aus dem Berliner Stimmenmateriale ergibt sich, daß von diesem Stücke vier verschiedene Fassungen existiert haben, die zwar im wesentlichen mit der des Kopenhagener Autographes übereinstimmen, aber doch im einzelnen erheblichere Abweichungen zeigen. So liegt da eine Partitur der Arie von Bachs eigener Hand vor, die nur eine Violinstimme aufweist; die Partie der zweiten Violine ist zum Teil in die der ersten Geige, zum Teil in die der Viola hineingearbeitet; dagegen tritt eine selbständige Cellostimme auf. Andere autographische Stimmen zu dieser Arie — einmal 1. und 2. Violine, dann Violine und Viola — zeigen wieder unter sich, wie gegenüber den Kopenhagener und Berliner Partituren der Arie Varianten.

Daß sich Bach noch wiederholt mit dem Werke beschäftigt hat, geht auch aus Folgendem hervor: Die Partie der Viola obligata im Chorale findet sich in den Stimmen einmal für dies Instrument, sodann für Violoncello in einer von der ursprünglichen verschiedenen, durch ausgeschriebene Verzierungen belebteren Fassung, und schließlich für Viola da Gamba übertragen. Diese letzte Stimme ist, bis auf die hier angewandte Notierung im Violinschlüssel, gleichlautend mit der Viola da Gamba-Stimme, die im 41. Jahrgang der Ausgabe der Bachgesellschaft (S. 202) als „zu einer unbekanntem Kirchenfantate“ gehörig abgedruckt ist.

Im übrigen bieten die vorhandenen zwanzig Stimmen nicht viele wesentliche Abweichungen. Sie scheiden sich in zwei Gruppen, von denen die eine in der Tonart der Kopenhagener Partitur, die andere einen Ganzton höher steht; beide liegen bis auf die Singstimme, die sich aber auch zum Teil aus dem Kontinuopart ergibt, vollständig vor. Für die in den einzelnen Stücken wechselnde Besetzung der Kontinuobegleitung finden sich ausreichende Anhaltspunkte. Die eigentliche Kontinuostimme weist eine weit reichere Bezifferung auf, als die Originalpartitur, in der sie für die zweite Arie fast gänzlich, für den Choral und das Schlußstück überhaupt fehlt. Ein großer Teil der Stimmen ist autograph, die anderen, von Kopistenhand geschriebenen, sind jedoch auch fast alle von Bach durchgesehen



und verhältnismäßig reichlich mit Vortragszeichen versehen worden und dadurch von besonderer Wichtigkeit.

Sie sind aber auch für die Beantwortung der Frage, wann die Kantate entstanden sein mag, von einiger Bedeutung.

Innere wie äußere Merkmale deuten auf eine frühe Entstehungszeit.

Entscheidend ist der Charakter der Musik selbst. Der Gesamteindruck ist der, daß die Kantate trotz vieler Schönheiten und mancher bedeutenden Partien stilistisch nicht zusammengehört mit selbst schwächeren Werken aus der Zeit höchster Reife der schöpferischen Tätigkeit Bachs. Im einzelnen deutet die in der zweiten Arie so stark wie sonst selten zutage tretende Beeinflussung durch italienische Vorbilder darauf, daß die Kantate in einer Periode des Werdens und Wachsens entstanden ist, und die Gestaltung der Arien überhaupt bestätigt diese Annahme. Es ist noch ein Ringen um die Bewältigung der neuen Da capo-Form zu spüren. Für die Frühzeit ihrer Anwendung bei deutschen Komponisten ist es charakteristisch, daß, wie in der vorliegenden Kantate der Mittelsatz im wesentlichen nur das thematische Material des Hauptteiles verarbeitet, sich Partien finden, in denen die vorher instrumental begleitete Singstimme plötzlich vom Continuo allein akkompagniert wird, und daß, wie hier in allen drei Arien, die Rückkehr zum ersten Teile nicht direkt erfolgt, sondern durch einen Übergang rezitativischer oder anderer Art vermittelt wird. Bei Bach sind diese Eigentümlichkeiten Kennzeichen früherer Werke, aus der Zeit um 1714<sup>1)</sup>. Ebenso die Rezitativbehandlung mit dem Hineingleiten in oft ganz kurze ariose Phrasen. Auf das Jahr 1714 weisen auch Anklänge an die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (B. G. Nr. 21), die nach Bachs eigener Angabe in diesem Jahre entstanden ist. Die Anfangstakte des ersten Rezitatives dort (Jahrg. 5<sup>I</sup> S. 15) stimmen in den

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. die Kantaten „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (1713 oder 1714 entstanden) B. G. Jahrg. 32 S. 172; „Uns ist ein Kind geboren“ (nicht später als 1714 entstanden) B. G. Jahrg. 30 S. 37; „Komm, Du süße Todesstunde“ (1715) B. G. Jahrg. 33 S. 15. Die Datierungen nach Spitta.

begleitenden Streicherstimmen und in dem bezifferten Basse fast genau mit dem Beginne unserer Kantate überein; auch die Sopranarien mit Oboebegleitung haben in beiden Werken verwandte Züge.

Auf einen zeitlichen Zusammenhang zwischen diesen Kantaten deutet auch der Umstand, daß sich in dem erhaltenen Stimmenmateriale zu beiden Werken Blätter finden, die von der Hand des gleichen Kopisten herrühren<sup>1)</sup>.

Die anderen äußeren Merkmale stützen diese Datierung. Die Handschrift der Kopenhagener Partitur zeigt die Charakteristika dieser Weimarer Zeit: die noch gemischten Formen der Auflösungszeichen<sup>2)</sup>, des C-Taktzeichens, die besondere Linie des Violinechlüssels, die noch willkürlich wechselnde Anwendung gesonderter C-Schlüssel für Instrumente und Singstimmen, endlich den ganzen hie und da noch spitzigen Duktus der Notenschrift.

Schließlich führt die Untersuchung des Papiers in dem gesamten Materiale zu dem gleichen Resultate. In den von Bach in der Weimarer Zeit verwendeten Papieren finden sich hauptsächlich zwei Wasserzeichen, von denen das eine bis etwa 1715 überwiegt, das andere von diesem Jahre an fast ausschließlich vorkommt. Die Kopenhagener Partitur weist das erste, das Berliner Partiturbruchstück, welches ja später entstandene Abänderungen enthält, ebenso wie die autographen Stimmen das zweite Wasserzeichen auf<sup>3)</sup>.

Leider ist es bisher nicht gelungen, Grundlagen zu bestimmten Angaben über den Text der Kantate zu gewinnen, wodurch unter Umständen eine noch präzisere Datierung der Kantate sich ermöglichen ließe. In den von Bach in der Weimarer Zeit bevorzugten gedruckten Sammlungen von E. Neumeister und S. Franck findet sich der Text nicht. Manches

1) Darauf weist W. Rüst in den oben erwähnten Notizen hin.

2) Vgl. Spitta, J. S. Bach Bd. I, S. 833.

3) Die andere Stimmengruppe (in d moll beginnend) zeigt in einigen Blättern das Wasserzeichen des Papiers, welches Bach in den ersten Jahren seiner Leipziger Zeit verwendete. Es geht hieraus hervor, daß er das Werk in Leipzig wieder zur Aufführung brachte, was darauf schließen läßt, daß er es selbst nicht gering einschätzte.



deutet auf Neumeister, bei dem auch die Zeile „Ach! Mein Herze schwimmt im Blute“ wiederholt vorkommt<sup>1)</sup>.

Vergleicht man unsere Kantate mit der einzigen aus der Zeit vor der Übersiedelung nach Leipzig bisher bekannt gewordenen reinen Solo-Kantate Bachs „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (B. G. Nr. 160), die nicht später als zum 1. April 1714 komponiert wurde,<sup>2)</sup> so wird man jene als die vermutlich etwas früher entstandene bezeichnen müssen und auch so, da Bach gern mehrere Werke der gleichen Art hintereinander schuf, auf das Jahr 1714 geführt<sup>3)</sup>.

\* \* \*

Da wir von Bach sonst überhaupt nur drei geistliche Kantaten für Solo-Sopran besitzen (B. G. Nr. 51, 52, 84), von denen nur eine („Jauchzet Gott“ B. G. Nr. 51), wie die vorliegende, auch auf den mehrstimmigen Schlußchoral verzichtet, und da die Anforderungen an die instrumentale Besetzung hier gering sind, steht zu hoffen, daß sich auch die Praxis für das Werk interessieren<sup>4)</sup> und weite Kreise von seinem Werte überzeugen, mit seinen Schönheiten erfreuen wird.

<sup>1)</sup> Vgl. Erdmann Neumeister Fünffache Kirchen-Andachten. Leipzig: Johann Großens Erben, 1716. S. 410 und 517.

<sup>2)</sup> Vgl. Spitta a. a. O. Bd. I, S. 495 und 798.

<sup>3)</sup> Es sei erwähnt, daß die bisher schlecht beglaubigte Solo-Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (B. G. Nr. 189) manche Verwandtschaft formaler und melodischer Natur mit „Mein Herze schwimmt in Blut“ aufweist, und somit Bachs Autorschaft wahrscheinlicher wird.

<sup>4)</sup> Herr C. A. Martinißen beabsichtigt, die Kantate baldmöglichst im Drucke vorzulegen.

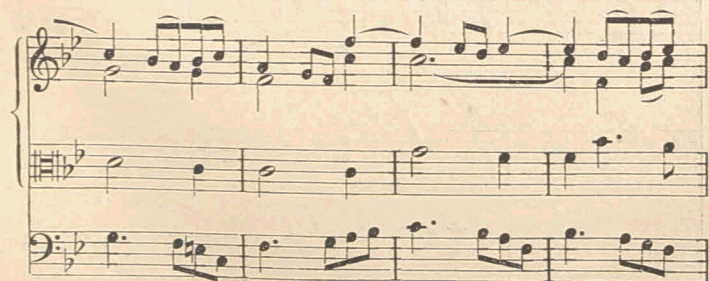


### Aria.

Andante.

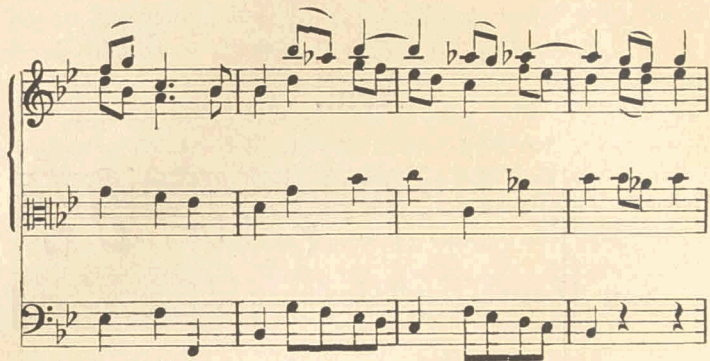
Violino I. 2.

Viola

Basso



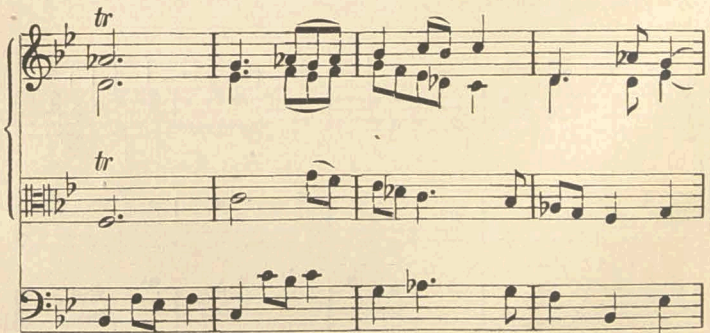




The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex melodic line in the treble with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the other two staves.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. This system includes trills, indicated by the 'tr' marking above notes in the treble and alto staves.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. This system also includes trills, indicated by the 'tr' marking above notes in the treble and alto staves.

First system of the musical score. It consists of four staves: two for the piano accompaniment (treble and bass clef) and two for the vocal line (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics "Tief ge = büßt und vol = ler".

Second system of the musical score. It consists of four staves: two for the piano accompaniment and two for the vocal line. The vocal line continues with the lyrics "Neu = = = = = e, und vol = ler".

Third system of the musical score. It consists of four staves: two for the piano accompaniment and two for the vocal line. The vocal line continues with the lyrics "Neu = = = e lieg — ich — lieb = ster".



Gott vor dir, tief ge = bückt und vol = ler *tr*

Detailed description: This system contains the first four staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a trill (tr) on the final note. The bottom three staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

Neu = e und vol = ler Neu = :

Detailed description: This system contains the next four staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'Neu = e und vol = ler Neu = :'. The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns. The vocal line has a fermata over the final note.

= = = = = = = = = = = = = = = =

Detailed description: This system contains the final four staves of music on the page. The vocal line is mostly obscured by a series of equals signs (=) in the lyrics. The piano accompaniment continues with complex chordal textures and moving lines. The system concludes with a final cadence in both the vocal and piano parts.

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a grand staff with a treble and bass clef. The vocal line is in a single staff with a treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

Lyrics:

= e, tief ge - bücht und vol - ler Neu-e lieg -  
 — ich lieg — ich lieb - ster Gott vor dir  
 tief ge-bücht, tief ge - bücht und vol - ler



Musical score for the first system. It consists of four staves: two for piano accompaniment (treble and bass clef) and two for the vocal line (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The piano part includes trills (tr) in the right hand. The vocal line has the lyrics: "Neu = e lieg ————— ich lieb-ster".

Musical score for the second system. It consists of four staves: two for piano accompaniment (treble and bass clef) and two for the vocal line (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The piano part continues with a flowing accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Gott lieg ich lieb-ster Gott — vor — dir."



## Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“.

Von Max Schneider.

Der 38. Jahrgang der großen Bach-Ausgabe enthält in seiner zweiten Abteilung vier Orgelkonzerte „nach Antonio Vivaldi“, die nachträglich von Graf Waldersee<sup>1)</sup>, Arnold Schering<sup>2)</sup> und Ernst Prätorius<sup>3)</sup> genauer bestimmt und kritisch besprochen wurden mit dem Ergebnis, daß die vier Werke ursprünglich Konzerte (Concerti grossi) für Streichinstrumente und Continuo von Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1 und 4) und Antonio Vivaldi (2 und 3) sind, von Johann Sebastian Bach in teilweise veränderter Fassung auf die Orgel übertragen.

Diesen in der Bach-Ausgabe gedruckten Orgelkonzertbearbeitungen Sebastians muß noch eine fünfte hinzugefügt werden, vielleicht die wertvollste und — bekannteste; allerdings kennt man sie bisher nicht unter dem rechten Namen. Es ist das sogenannte Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach, welches wohl hauptsächlich durch August Stradals Bearbeitung für Klavier die jetzige weite Verbreitung und Beliebtheit gefunden hat. Stilistisch stand das

<sup>1)</sup> Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft I, Leipzig 1885, S. 356 ff.

<sup>2)</sup> Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, Leipzig 1902/3, S. 234 ff. und V, S. 565 ff.

<sup>3)</sup> Ebenda VIII, Leipzig 1906/7, S. 95 ff.



danfbare und sehr wirkungsvolle Stück schon immer vereinzelt (sehr hoch) unter Friedemann Bachs Werken. Nun löst sich das Rätsel, denn Friedemann kommt hier weder als Komponist noch als Bearbeiter in Betracht. Was ihn bewog, seinen Namen auf das Manuskript des Konzertes zu setzen, wird schwerlich je aufgeklärt werden.

Das Werk wurde komponiert von Antonio Vivaldi als Concerto grosso (Op. 3 Nr. 11) für Streichinstrumente mit Continuo, und kein Geringerer als Johann Sebastian Bach schuf es um zu dem heute so viel gespielten „Concerto a 2 Clav. et Pedale“.

Diese Feststellung stützt sich auf zwei hinlänglich bekannte Handschriften der Berliner königlichen Bibliothek<sup>1)</sup>. Die eine rührt von Johann Sebastian selbst her, die andere von einem der Hamburger Kopisten Carl Philipp Emanuel Bachs, und diese letztere ist es, aus deren verschiedenartigen Titelnotizen man vor einiger Zeit Vivaldi als Komponisten „entdeckte“. Daß diese Notizen von vier verschiedenen Händen geschrieben sind, und daß die älteste von ihnen auch Joh. Seb. Bach als Autor angibt, würdigte man offenbar ebensowenig einer besonderen Untersuchung, wie die diplomatischen Merkmale der anderen, Johann Sebastians Feder zugehörigen. Griepenkerl, der Ende des Jahres 1844 das Konzert bei Peters in Leipzig herausgab, beginnt sein Vorwort:

„Die Handschrift, nach welcher die gegenwärtige erste Ausgabe dieses Orgelkonzertes gestochen ist, gehört zu den merkwürdigsten, die man besitzt. Die Komposition ist von W. F. Bach, die Abschrift von der eigenen Hand seines Vaters, wie beide es auf dem Titel eigenhändig bezeugen<sup>2)</sup>. . . . Noch eine zweite, aber mangelhafte Abschrift dieses Concertes von J. P. Kellners Hand findet sich in meiner Sammlung, auf welche J. S. Bach als Componist angegeben ist; auch erinnere ich mich, an einem anderen Orte die Fuge unter J. S. Bachs Namen gefunden zu haben. Beide Angaben erweisen sich durch die obige doppelte Beglaubigung als falsch. Fehlte sie aber auch, so würden doch Styl und Geist dieser Composition es dem Kenner unzweifelhaft machen, daß sie nicht von dem Vater herrühren könne. Ja das Largo müßte ihm unfehlbar den ältesten Sohn desselben als den Komponisten

<sup>1)</sup> Mus. Ms. P. 330 und 289.

<sup>2)</sup> Man vergleiche hierzu das dem Bachjahrbuche beigegebene Facsimile.



Concerto a 2 flavi & Pedale. di W. F. Bach.

mano mei Patris  
de scriptis





bezeichnen . . . Die Zeit der Entstehung des vorliegenden Concertes ist nicht genau anzugeben möglich. Von 1733 bis 1747 war W. F. Bach Organist an der Sophientirche in Dresden. In diese Jahre fällt die Composition des Concerts. Nicht früher; denn sie zeigt die vollendete Reife ihres Meisters. Nicht später; denn der Vater litt in seinen letzten Lebensjahren an Augenschwäche und war nach seiner Zurückkunft von im Jahre 1747 mit dem „musikalischen Opfer“ und der „Kunst der Fuge“ zu sehr beschäftigt, als daß er an Abschriften fremder Compositionen hätte denken können. Auch zeigt die Abschrift keine Spur einer Augenschwäche.“

Seit dieser Erstausgabe geht das Werk unter Friedemann Bachs Namen.

So klar sich nun der hochverdiente Griepenkerl über den Stil des Concertes im wesentlichen ist, so unsicher, ja irrig bleibt seine Beurteilung der Handschrift selbst.

Wie bekannt und schon mehrfach beschrieben<sup>1)</sup>, übertrug Johann Sebastian Bach während seiner Weimarer Tätigkeit (1708—1717) eine ganze Anzahl von Orchester- (und auch Solo-) Concerten anderer Meister auf die Orgel oder auf das Klavier. Eine dieser Übertragungen haben wir nun in dem d-moll-Orgelkonzert vor uns; sie ist zugleich das bisher einzige bekannte Autograph einer Orgelkonzertbearbeitung von Joh. Seb. Bach. Die Untersuchung der Handschrift ergibt alle Merkmale für ihre Entstehung in Weimar. Nicht nur die Schriftzüge selbst gehören dieser Zeit an, sondern auch das Papier; es ist dasselbe, wie das von Bachs Freunde und Kollegen Joh. Gottfried Walther häufig benutzte, mit den beiden für die Weimarer Zeit charakteristischen Wasserzeichen:



Damit entfällt Friedemann Bach als Komponist und als Bearbeiter, denn er war 1717, als sein Vater Weimar verließ, erst sieben Jahre alt. — Es gibt aber noch ein anderes, leider etwas unerquickliches Kriterium gegen Friedemann. Die Aufschrift auf dem oberen Rande des sebastianischen Autographs<sup>2)</sup> lautet: „Concerto a 2 Clav. et Pedale“; wenig

1) Waldersee, Schering, Prätorius a. a. O.

2) Siehe das Facsimile.



oberhalb rechts steht von der Hand des alten Wilhelm Friedemann Bach: „di W. F. Bach“ und darunter: „manu mei Patris descript.“ (um). Nun war die ganze Handschrift einst in Joh. Nikolaus Forkels Besitz<sup>1)</sup>, und Forkel, der erste Bachbiograph von Belang, hat nachweisbar von dem ihm persönlich bekannten Wilh. Friedemann Bach Handschriften Sebastians durch Kauf erworben. Der Zusatz „di W. F. Bach“, mit schon unsicheren Zügen geschrieben, erscheint daher in einem sehr sonderbaren Lichte.

Daß Johann Sebastian weder sich noch Vivaldi in der Überschrift des Konzertes nennt, kann weiter nicht auffallen, schrieb er doch häufig auch bei seinen eigenen Kirchenkantaten seinen Namen nicht auf die Partituren, sondern auf den Umschlag, mit dem sie oder die Orchesterstimmen umhüllt zu werden pflegten. Ein Umschlag zu dem d-moll-Konzert fehlt.

Vivaldis op. 3 war, wie ein Verlagskatalog des bekannten Amsterdamer Musikdruckers Estienne Roger<sup>2)</sup> beweist, bereits vor 1716 gedruckt zu haben. Dieser „Catalogue de Musique“ erschien im Jahre 1716 als Anhang zum zweiten Bande einer (dem Titel nach anonymen) „Histoire des Sevarambes“ und verzeichnet auf Seite 340/41 unter den Verlagsnummern 50 und 51 die beiden Teile von Vivaldis Op. 3 zum Preise von je 5 fr. Bedenkt man, daß dieser Katalog über 400 ausschließlich musikalische Verlagsnummern enthält, so muß das d-moll-Konzert schon erheblich vor 1716 erschienen sein. Das Op. 3 war das erste Konzertwerk Vivaldis, und 1714 beginnt auch Quantz, begeistert von der „damals ganz neuen Art von musikalischen Stücken“, sich einen „ziemlichen Vorrat“ davon zu sammeln<sup>3)</sup>.

Das aus Vivaldis Orchesterkonzert (Op. 3: „Concerto XI con due Violini Violoncello obligato“) gestaltete Orgelkonzert selbst zeigt uns Johann Sebastian Bach, den Bearbeiter.

<sup>1)</sup> Nach dem erwähnten und teilweise mitgeteilten Vorworte Griepenkerls, der die jetzt der Berliner königlichen Bibliothek gehörige Handschrift aus Forkels Nachlasse erwarb.

<sup>2)</sup> Königliche Bibliothek Berlin.

<sup>3)</sup> Siehe seine Autobiographie in Marpurgs „Kritischen Beiträgen“ I Berlin 1754/55, S. 205.


Wie hätte er sich auch dieses Stück entgehen lassen können, da er aus demselben Vivaldischen Op. 3 fünf andere Konzerte bearbeitete. (Die Klavierkonzerte 1, 5, 7 „nach Vivaldi“, das Konzert für 4 Klaviere und Orchester, und das zweite Orgelkonzert.) Einige Stellen seien als Beispiele für den Geist und für die stilistische Größe der Umgestaltung hier angeführt.

Gleich der gewaltig gesteigerte Orgelpunkt des ersten Satzes (vgl. auch das Faksimile) ist sebastianisch, denn bei Vivaldi beginnen zwei Soloergeen, ohne jede Begleitung und den Orgelpunkt gleichsam nur andeutend:

Allegro.

Bach erweitert das etwas umgestaltete und dann kanonisch geführte Thema im Anschluß an Takt 6 um einen Takt zu:

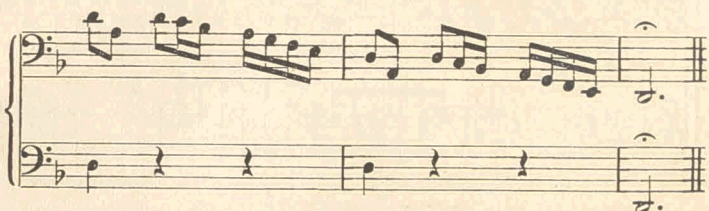


Die  Akkorde wie die ganze Stimme der rechten Hand in den 12 Taktten vor dem überleitenden Grave sind durchweg Bachisch und eigentlich nur Generalbaß-Aussetzung. Bemerkenswert erscheint dabei der Schluß vor dem Grave:

## Vivaldi:



Vc.



## Bach:

1)



(Brustpos. Oct. 4')

(Oberw. Princip. 8' et Oct. 4')

(Subbass 32')

1) Bis zur Fuge ist ♭ nicht vorgezeichnet!

A musical score for the beginning of a fugue. It consists of three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Bass clef, and the bottom in Cello/Double Bass clef. The music is in D minor and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Das Thema der Fuge ist unverändert übernommen, ebenso der Aufbau im allgemeinen. Vivaldi läßt jedoch schon das Fugenthema vom Cembalo affordisch begleiten; Bach verzichtet auf diese Füllung, solange der Satz streng kontrapunktisch bleibt.

Vor Kadenzen wird in der Bearbeitung gern geglättet; z. B. in Takt 12 der Fuge:

A comparison of two musical versions. The top staff is labeled 'Vivaldi:' and the bottom 'Bach:'. Both are in D minor. The Vivaldi version shows a more ornate, 'cembalo-like' accompaniment with many sixteenth notes. The Bach version is simpler, focusing on the contrapuntal structure of the theme.

Zuweilen sehen wir einen Kontrapunkt weitergeführt,

A musical score showing a further development of a counterpoint. The top staff is labeled 'Vivaldi:'. Below the first measure, it says '(Takt 15)'. The score includes fingerings for the right hand: 9, 8, 6, 5, 4, and #. The music continues with a complex rhythmic pattern.



Bach:

A musical score for a piece by J.S. Bach. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often in pairs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

oder es werden Teilschlüsse in der Oberstimme verziert, 3. B.  
Takt 20:

Vivaldi:                      Bach:

A comparison of musical phrases by Vivaldi and Bach. The Vivaldi section on the left shows a simple melodic phrase in the treble clef with a whole note and a half note, and a simple accompaniment in the bass clef. The Bach section on the right shows a more ornate melodic phrase in the treble clef with sixteenth-note runs and a trill, and a more complex accompaniment in the bass clef.

Auch kommt Diminution eines Kontrapunkts vor:

Vivaldi:                      Bach:

A comparison of musical phrases by Vivaldi and Bach, focusing on counterpoint. The Vivaldi section on the left shows a melodic line in the treble clef and a counterpoint line in the bass clef. The Bach section on the right shows a similar structure but with more complex counterpoint. The Vivaldi section is labeled "(Takt 29)".

(Takt 29)

Vivaldi:

(Takt 42)

6 5

6 5

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 42 through 45 of Vivaldi's piece. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The music consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 42 is marked with '(Takt 42)'. Below the bass staff, there are two sets of fingering numbers: '6 5' under the first measure and '6 5' under the second measure.

Bach:

7 5 7

4 4 4

# 5 #

4 4

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 46 through 49 of Bach's piece. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The music consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 46 is marked with 'Bach:'. Below the bass staff, there are four sets of fingering numbers: '7 5 7' and '4 4 4' under the first measure, '# 5 #' and '4 4' under the second measure, and '4 4' under the third measure.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 50 through 53 of Bach's piece. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The music consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. There are no fingering numbers explicitly written below the staff in this section.



Vivaldi:

(Takt 53)

Bach:

oder, man darf wohl sagen, Neukomposition kleinerer Abschnitte, z. B. Takt 37:

Vivaldi:

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D minor. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A slur is placed over the first two measures of the right hand.

Bach:

The second system of the musical score consists of three staves. The upper staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the lower staff is also in bass clef. The music continues with intricate sixteenth-note patterns in the right hand and a steady accompaniment in the left hands. A slur is present over the first two measures of the middle staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The upper staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the lower staff is also in bass clef. The right hand part continues with its melodic line, while the left hands provide a rhythmic foundation. A slur is present over the first two measures of the middle staff.



Der Schluß vor dem Largo sieht bei Vivaldi so aus:

Vivaldi:

Was wird durch die Bach'schen Mittelstimmen aus diesen drei Takten:

Bach:

Das tiefempfundene Largo in bis auf die notwendig gewordene enge Lage der Begleitharmonien unverändert übernommen, nur wurde der schöne Oktavsprung der Melodie

am Schlusse des vierten und zwölften Taktes wegen der beschränkten Orgel in eine Quinte.

verkürzt. Auch der Mordent auf dem a (punktiertes Viertel) des elften Taktes steht nicht bei Vivaldi.

Aus dem letzten Satz des Konzerts ist die folgende dreimal fast gleich wiederkehrende Stelle (z. B. von Takt 11 ab) bemerkenswert:

Vivaldi:



The Vivaldi section consists of two staves. The treble staff features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by eighth-note patterns. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Bach:



The Bach section consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by eighth-note patterns. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



This block shows the continuation of the Bach section, with the treble staff featuring a melodic line and the bass staff providing a harmonic accompaniment.

ebenso die nur rhythmisch ausgestaltete Begleitung der letzten Sechzehntelperiode vor dem Schlusse

Vivaldi:



The Vivaldi section consists of two staves. The treble staff features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by eighth-note patterns. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a series of quarter notes, with a '6' and '5' written above the first two notes, and a sharp sign above the third note.

Bach:

The second system is labeled 'Bach:'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a series of quarter notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a series of quarter notes.

die Nachahmung der nachschlagenden Bässe ohne harmonische Füllung überrascht, wirkt aber vortrefflich auf der Orgel.

Die vorstehenden Beispiele dürften genügen, um zu eingehendem, lohnendem Vergleiche von Bearbeitung und Original anzuregen und zu erkennen, daß Wilhelm Friedemann Bach an dem schönen, hoffentlich nicht länger unter seinem Namen erscheinenden Werke auch stilistisch keinen Teil hat.

Wir müssen uns freuen, gerade diese so bedeutende Bearbeitung aus dem „ersten Jahrzehnt der Meisterschaft (1707 bis 1717)“ Johann Sebastians in eigenhändiger Niederschrift erhalten zu sehen.



# Bachiana.

Von Werner Wolffheim (Berlin-Grünwald).

## I.

Im Ergänzungsbande zu den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs (Bd. 45<sup>1</sup>) der Ausgabe der Bach-Gesellschaft finden sich vier Inventionen für Violine mit beziffertem Baß (S. 172—189).

Der Herausgeber des Bandes, Alfred Dörffel, hatte diese Stücke vordem im Anhang I seines thematischen Verzeichnisses der Instrumentalwerke von Joh. Seb. Bach unter den Werken aufgeführt, die „angeblich oder mutmaßlich“ von Bach stammen. Bei der Edition hat er seine Bedenken fallen lassen und stellt diese Inventionen im Vorwort zum 45. Bande (S. XLI) den zweifelhaften Werken entgegen; sie „legitimieren sich durch die eigene Handschrift Bachs, wenn auch nicht durch seine Namensunterschrift.“

Als alleinige Druckvorlage hat ein Manuskript der Musiksammlung der Kgl. Bibliothek in Berlin gedient (Signatur: P. 270), das auf dem Rücken des etwa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammenden Einbandes die Aufschrift trägt: J. S. Bach IV Inventiones. Autogr. Die Handschrift wurde im Jahre 1849 durch die Kgl. Bibliothek von einem Berliner Buchhändler gekauft<sup>1</sup>).

Die Stückfolgen sind darin als *Inventio secunda*, *Inventio quinta*, *Inventio sexta* und *Inventio septima* bezeichnet.

---

<sup>1</sup>) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Direktors Prof. Dr. H. Kopfermann.



Es finden sich wiederholt einige unbeschriebene Blätter dazwischen, die, ebenso wie die einzelnen Überschriften, die Unvollständigkeit der Sammlung erkennen lassen. Ein Autor wird in der Handschrift nicht namhaft gemacht.

Daß Joh. Seb. Bach der Komponist der Stücke sein sollte, mußte wohl jedem aufmerksamen Betrachter aus stilistischen Gründen mehr als zweifelhaft erscheinen. Es hat sich nun auch herausgestellt, daß sie nicht von Bach, sondern von Francesco Antonio Bonporti komponiert sind.

J. B. Cartier hat in seinem 1798 erschienenen Sammelwerke *L'Art du Violon* als Nr. 16 einen kurzen Tonsatz zum Abdruck gebracht, der bis auf geringfügige Abweichungen mit dem Einleitungssatz der *Inventio sexta* in der Berliner Handschrift genau übereinstimmt. Cartier bezeichnet das Stück als *Inventione V<sup>e</sup> par Bonporti Œuvre 1<sup>e</sup>. Edition de Paris<sup>1)</sup>*.

Von diesem Hinweise ausgehende Nachforschungen haben folgendes ergeben: In der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna befindet sich ein Druckwerk mit dem Titel: »*Invenzioni a Violino solo del Bonporti. Venezia e Trento: Giovanni Parone 1713.*« Auf der Rückseite des letzten Blattes liest man jedoch den Druckvermerk: *In Bologna 1712 Per Giuseppe Antonio Silvani.* Aus einem *Indice delle opere del Bonporti* am Schlusse geht hervor, daß man es mit dem *Opus X* des Komponisten zu tun hat<sup>2)</sup>.

Das Werk besteht aus zehn Suitenartigen Satzfolgen und enthält als zweite, fünfte, sechste und siebente Invention die gleichen Stücke, wie die in der Bach-Ausgabe abgedruckten Inventionen der Berliner Handschrift. Die Bezifferung des Basses ist in dem Druckwerke bedeutend spärlicher; sonst finden sich nur unerhebliche Abweichungen.

1) Deldevez druckt in den *Œuvres de composition des violonistes célèbres* dasselbe Stück als Nr. 4 mit der gleichen Bezeichnung ab, fügt aber die Jahreszahl 1696 hinzu.

2) Bonportis *Opus I* ist betitelt: *Suonate a tre. Due Violini e Violoncello obbligato ... Venetia: Giuseppe Sala 1696.* Exemplar im Britischen Museum.

Diese Kompositionen Bonportis scheinen sich großer Beliebtheit erfreut zu haben; sie sind zweimal nachgedruckt worden. Zunächst vollständig von Estienne Roger in Amsterdam unter dem Titel »La Pace. Inventione a Violino Solo . . . Opera Decima« (ohne Jahreszahl)<sup>1)</sup>; sodann von Boivin in Paris unter Fortlassung der ersten Invention als »IX Sonate a Violino solo e Basso . . .«<sup>2)</sup>.

Beide Nachdrücke unterscheiden sich von der Originalausgabe durch kleine textliche Varianten und durch bedeutend reichere Bezifferungen, die aber bei beiden wieder voneinander abweichen.

Die Berliner Handschrift P. 270 stimmt nun mit keinem dieser drei Drucke völlig überein. Die Pariser Ausgabe kommt als Vorlage schon wegen der durch Fortfall der ersten Invention geänderten Numerierung nicht in Betracht. Der Notentext des Manuskriptes nähert sich gänzlich dem Originaldrucke, die Bezifferung geht dagegen scheinbar auf die Amsterdamer Ausgabe zurück, übertrifft sie jedoch noch an ausführlicher Genauigkeit.

Die Möglichkeit, daß man es mit einer Abschrift einer weiteren, bisher nicht wieder zum Vorschein gekommenen Druckausgabe zu tun hat, liegt zwar vor; es ist aber selbst bei größter Beliebtheit der Inventionen kaum anzunehmen, daß ein vierter Druck davon erschienen sein sollte. Wahrscheinlicher ist, daß der Schreiber von P. 270 die Originalausgabe zugrunde gelegt und mit einer reicheren Bezifferung versehen hat, die in vielen Beziehungen der des Amsterdamer Druckes gleicht.

Es würde sich nun wohl verlohnen, im einzelnen alle Veränderungen und Zusätze zu untersuchen, wenn sie von Joh. Seb. Bach herrührten. Aber ebensowenig, wie er der Komponist der Inventionen Bonportis ist, kann man ihn als Schreiber des Manuskriptes P. 270 in Anspruch nehmen. Diese Handschrift weist weder in den Noten, noch in den Worten

1) Exemplar im Britischen Museum.

2) Exemplar in Brüssel Bibl. du Cons., aus Cartiers Besitz stammend.



auch nur große Ähnlichkeit mit irgendeiner der zahlreichen Abarten von Johann Sebastians Schriftzügen auf. Es gibt Fälle, in denen man zweifeln kann, ob ein Manuskript von Bachs eigener Hand herrührt oder nicht; hier aber kann, bei größter Vorsicht in solchen Dingen, bestimmt ausgesprochen werden, daß ein Autogramm Joh. Sebastians nicht vorliegt. Es erscheint unbegreiflich, daß A. Dörffel sich durch die Aufschrift des Einbandrückens und hier und da auftauchende entfernte Ähnlichkeit vereinzelter Zeichen mit Bachs Handschrift hat verführen lassen, das Manuskript P. 270 für ein Autograph Bachs zu halten.

Obwohl so diese Inventionen aus der Sphäre Bachscher Kunst auszuscheiden sind, mag doch auch an dieser Stelle kurz auf ihren musikalischen Wert hingewiesen werden, der in den bisher unbekanntem Stücken teilweise stärker hervortritt, als in den durch die Bachausgabe neugedruckten Nummern.

Auf Bonportis<sup>1)</sup> kompositorische Bedeutung hat schon A. Schering in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts“<sup>2)</sup> aufmerksam gemacht und Wasielewskis oberflächliches, absprechendes Urteil widerlegt. Das, was Schering an Bonportis Konzerten lobend hervorhebt, findet sich in den Inventionen bestätigt, die natürlich im einzelnen ungleichwertig sind und auch manchen ganz konventionellen Satz aufweisen. Aber vielfach verbindet sich ausdrucksstarke Melodik mit reizvoller Rhythmik und eleganter Formgebung; auch die Harmonik ist reich an aparten Einfällen. Ebenso wie in den Konzerten tritt die Vorliebe des Komponisten für pathetische Recitativsätze hervor, und wie dort wird man des öfteren — be-

1) Über Bonportis Leben hat sich durch Nachforschungen in Trient, Innsbruck und Wien nichts zur Ergänzung der Angaben Citners im Quellenlexikon ermitteln lassen. Es sei aber darauf hingewiesen, daß die Bezeichnung »familiare aulico di Sua Maj. Caesarea«, die sich Bonporti auf seinem Opus XI gibt, nicht mit Citner dahin zu verstehen ist, B. sei Mitglied der kaiserlichen Privatkapelle gewesen, sondern nur besagt, er habe eine Hofstellung innegehabt. Aulicus ist nicht von *αὔλος* (Flöte), sondern von *αὐλή* (Hof) abzuleiten. B.s Geburtsjahr wird man, da sein Op. I 1696 erschien, nicht früher ansetzen dürfen als 1670.

2) Leipzig: Breitkopf und Härtel 1905. S. 101 und 102.

sonders bei einer »Ciciliana« in der 9. Invention — an Händel erinnert, dem Bonportis Werke wohl bekannt gewesen sein dürften<sup>1)</sup>).

## II.

Johann Sebastian Bachs Ruf als Kenner des Orgelbaues war so festgegründet und das Vertrauen zu der Redlichkeit seines Charakters und der Unbeeinflussbarkeit seines Urteils durch persönliche Angelegenheiten so groß, daß man auch kein Bedenken trug, ihm die Prüfung derjenigen Orgeln zu übergeben, welche der Leipziger Orgelbauer Johann Scheibe errichtet hatte. Scheibes Sohn, Johann Adolph, hatte sich 1729 um die Organistenstelle an der Thomaskirche beworben, war aber, wahrscheinlich auf Bachs Veranlassung, nicht gewählt worden; er hatte dann bekanntlich — zuerst im Jahre 1737 — in seinem in Hamburg erscheinenden „*Critischen Musicus*“ Bach als Komponisten scharf angegriffen, woraus sich eine langjährige literarische Fehde zwischen ihm und Bachs Freund Johann Abraham Birnbaum entwickelte. Aber Johann Sebastian ließ den Vater die Feindschaft des Sohnes nicht entgelten und seine berechtigte Erregtheit gegen diesen nicht spüren. Streng aber gerecht prüfte er die von Johann Scheibe erbauten Orgeln, im Jahre 1744 die der Leipziger Johanniskirche und 1756 die zu Zschortau bei Delitzsch. Spitta erwähnt (*J. S. Bach* Bd. II, S. 501, Anm. 27), daß Bachs Gutachten über das Zschortauer Orgelwerk bis 1872 in Leipziger Privatbesitz gewesen sei. Seine Angaben darüber stützen sich auf Mitteilungen von dritter Seite.

Bachs Gutachten befindet sich jetzt im Britischen Museum (Add. 33965 fol. 168) und lautet:

Demnach der Hochwohlgeborene Herr Herr Heinrich August Sahrer von Sahr, Erb- Lehn- und Gerichts-Herr auf Zschortau und Binsin, als Hochansehnlicher Kirchen-

<sup>1)</sup> Noch stärkere, über das allgemein Zeitgemäße hinausgehende Anklänge an Händels Tonsprache weist Bonportis Op. I (Exemplar im Britischen Museum) auf. — Eine Neuauflage der Inventionen in Auswahl wird von R. Melzer vorbereitet.



Patronus der Kirche zu Zschortau, mich Endesbenannten ersuchet, daß in besagter Kirche von Herrn Johann Scheiben aus Leipzig neu erbaute Orgelwerk zu durchgehen, und zu examiniren; und ich dann daselbe, in Beiseyn Hochgedachten Herrn von Sahr von Stück zu Stück genau durchgegangen, probiret und gegen den mir vorgelegten, zwischen denen Herren Inspectoribus und Herrn Scheiben unterm 30. Junii 1744. errichteten Original Contract fleißig gehalten, darbei aber befunden habe, daß nicht allein dem Contract in allen und ieden Stücken ein Genüge geschehen, alles tüchtig, fleißig und wohl erbauet, und außer einigen kleinen Mängeln, denen jedoch Herr Scheibe bey der Probe in continenti abgeholfen, nirgends ein Hauptdefect vorhanden, sondern auch über den Contract folgende Stimmen, als

- |  |            |      |        |
|--|------------|------|--------|
| 1. Quinta Thön                         | } von Holz | .... | 16 Fus |
| 2. Viola di Gamba                      |            | .... | 8 Fus  |
| 3. Fleute travers                      |            | .... | 4 Fus  |
| 4. Super Octava, von Metall            |            | ..   | 1 Fus  |
| 5. Ein Angehänge zum Manuale und Pedal |            |      |        |

allesamt tüchtig und gut ge- und befunden worden seyn; Als habe auff Verlangen zu Steuer der Wahrheit, ein solches zu des Herrn Verfertigers Ruhm, auf's Verlangen vermittelst meiner eigenhändigen Unterschrift und bedruckten Beschriff hierdurch bezeugen wollen.

Datum Zschortau, den 7. August 1746.

Joh. Sebast. Bach.

Königl. Pohl. u. Churf. Sächj.

Hoff Compositeur.

In einer Nachschrift erklärt der „Hochadl. Sahrerische Gerichtsverwalther“ Andreas Christian Brandes, daß Scheibe, der für seine Mehrleistung 80 Thlr. gefordert habe, 60 Thlr. zugebilligt erhielt „mit dem Bedingen daß er noch dann und

wann herauskommen, und ein Jahr noch nach der Orgel sehe, auch so was wandelbahr würde, ohne Entgeld repariren sollte“.

Das von Bach erwähnte „bengedruckte Pehschaff“ ist nur etwa 1 cm hoch und zeigt in kaum entwirrbarer Verschlingung — zweimal in entgegengesetzter Richtung — die Initialen J. S. B. und darüber eine Krone. Das gleiche Siegelzeichen findet sich in Leipziger Akten. Es ist die vermeintliche „Rosette“, von der Spitta (J. S. Bach, Bd. I S. 38, Anm. 20) spricht. Auch aus dem Mittelstück des dekorativen Schnörkelgeflechtes in der Originalausgabe der Kunst der Fuge (S. 25) lassen sich bei scharfer Betrachtung die Initialen J. S. B. herausfinden<sup>1</sup>).

### III.

Im Verzeichnis „Musikalischer Werke, allein zur Praxis, . . . welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden; . . . welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig . . . zu bekommen sind. Leipzig 1761“ wird S. 19 unter dem Namen Johann Sebastian Bachs eine Kantate: „Ich habe Lust zu“ angeführt<sup>2</sup>). Diese Kantate galt bisher als verloren. Sie ist nun unter den Musikalien der Stadtbibliothek in Danzig zum Vorschein gekommen. Es finden sich dort die von Breitkopf bezogenen handschriftlichen Stimmen (Signatur Ms. Joh. 130) und eine nach diesen Stimmen gefertigte Partitur (Signatur: Ms. Cath. f. 11).

<sup>1</sup>) Hierauf machte mich Herr Max Schneider in Berlin aufmerksam.

<sup>2</sup>) Diese Kantate fehlt in Max Schneiders „Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach“ im Bach-Jahrbuch 1906. S. 84ff., wird aber von Bernh. Friedr. Richter in seinem Aufsatz „Über die Schicksale der der Thomaschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs“ im Bach-Jahrbuch 1906. S. 53 erwähnt, ebenso von Spitta, J. S. Bach II, S. 785.



Der Umschlag der Stimmen trägt den Titel:

C a n t a t a

Festo Purif. Mariae

Ich habe Lust zu scheiden

a

2 Oboe

1 Oboe d'amore

2 Violini

Viola

4 Voci

e

Basso

del

Sigr. Joh. Seb. Bach

Musick Direct. in Leipzig

Sitrova in Lipsia

Nella Officina Musica di Bern. Christ. Breitkopf.  
e Figlio.

(Die gesperrt gesetzten Worte sind vorgedruckt, alles andere ist geschrieben.)

Die Breitkopfsche Firmierung ergibt, daß dies Exemplar erst nach 1762 in den Handel gekommen ist<sup>1)</sup>.

Die einzelnen Stimmen sind bezeichnet als »Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo, Violino 2o, Viola, Violone, Violoncello e Bassono, Oboe I, Oboe II, Organo.« Die erste Oboe wird in einer Arie durch Oboe d'amore ersetzt.

Das Stück gliedert sich in einen von allen Instrumenten begleiteten Chor über den Text<sup>2)</sup>: „Ich habe Lust zu scheiden und bei Christo zu sein, Denn Christus ist mein Leben, und Sterben ist mein Gewinn“, eine Arie für Alt (mit Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola, Fondamento), ein von den

<sup>1)</sup> Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Geheimrat Dr. Oskar von Hase.

<sup>2)</sup> Über die Herkunft des Textes der Kantate hat sich bisher nichts feststellen lassen. Die mit den gleichen Worten (Phil. I. 23) beginnenden Dichtungen von Erdmann Neumeister und Benjamin Schmolz sind mit der vorliegenden Kantate nicht identisch.

Streichern akkompagniertes Recitativ und eine voll begleitete Arie für Baß und die von den vier Stimmen mit allen Instrumenten vorgetragene Choralstrophe „Es ist genug! So nimm, Herr, meinen Geist“ usw.

Spitta<sup>1)</sup> hatte bezweifelt, daß die ihm nur dem Namen nach bekannte Kantate ein echtes Werk Johann Sebastians wäre, unter Hinweis darauf, daß sich andere an gleicher Stelle als Kompositionen Bachs angezeigte Stücke als fälschlich ihm zugeschrieben herausgestellt hätten. Leider ergibt eine Prüfung der nun vorliegenden Musik die Berechtigung des Mißtrauens Spittas.

Der Umstand allein, daß das Werk als Ganzes betrachtet eine unbedeutende Komposition ist, würde nicht genügen, Johann Sebastians Autorschaft ohne weiteres zu verneinen. Eine eingehendere Betrachtung zwingt jedoch zu unbedingter Ablehnung. Nirgends findet sich in der Kantate ein Zug, der auf Bach als Komponisten überzeugend hinweist, dagegen mancherlei in Erfindung, Deklamation, Verarbeitung, was gegen seine Autorschaft spricht, weil es von seinem Stil allzu sehr abweicht und offensichtlich der folgenden Generation angehört.

Beispielshalber sei das vom Sopran gebrachte Thema des Einleitungschores mitgeteilt:

Ich ha-be Lust zu schei-den, Ich ha-be Lust zu

schei-den und bei Christo zu sein usw.

Auch einen so dürftig und ungelent ausgeföhten Choral wird man unter Bachs beglaubigten Werken vergeblich suchen und nirgends feststellen können, daß der Tenor von den ihm

1) a. a. O.



zufallenden zweiundvierzig Noten achtundzwanzig auf der gleichen Note  $d^1$  zu singen hat. Auch ungeschickte Quintenfolgen weist die Choralharmonisation auf.

So fällt auch diese Kantate unter diejenigen handschriftlich überlieferten Stücke, von denen J. G. J. Breitkopf im Vorbericht seines Verzeichnisses sagt: „Einen größeren Fehler haben die geschriebenen Musicalien, in der öfters, teils aus Vorsatz, teils aus Irrtum, falschen Angabe des Verfassers.“

## IV.

Das von Otto Günther veröffentlichte Verzeichnis der handschriftlichen Musicalien der Stadtbibliothek zu Danzig<sup>1)</sup> führt unter der Signatur Nr. 4203—4204 eine Sammlung von Choralbearbeitungen für die Orgel von Joh. Seb. Bach auf, die bisher als verloren gelten mußte, und die für die Textkritik von Bedeutung ist.

In dem Verzeichnisse handschriftlicher Musicalien, die „bey Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn . . . zu bekommen sind“ vom Jahre 1764 findet sich S. 30 „eine Sammlung von 114 varierten und fugierten Chorälen, für 1 und 2 Claviere und Pedal“ von Joh. Seb. Bach; sie liegt jetzt in zwei starken Querquartbänden wieder vor und führt den Titel:

Johann Sebast. Bachs  
Capellmeisters und Musik-Directores zu Leipzig  
Varirte und Fugirte Choräle  
in  
Einer Sammlung von 114 Stück  
vor  
Zwey Claviere und Pedal  
Leipzig  
In der Breitkopfischen Musicalischen  
Officin  
Ladenp. 16 rth. Sächf.

<sup>1)</sup> Katalog der Handschrift der Danziger Stadtbibliothek, Teil 4. Die musicalischen Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltung befindlichen Kirchenbibliotheken von St. Katharinen und St. Johann in Danzig. Bearbeitet von Professor Dr. Otto Günther, Danzig 1911.

Da die Begründung der „Breitkopfschen Musicalischen Officin“ in das Jahr 1754 fällt, muß das Danziger Exemplar nach diesem Zeitpunkt entstanden sein, vermutlich aber vor 1762, weil die Firma von da ab als „Bernhard Christoph Breitkopf & Sohn“ zeichnete<sup>1)</sup>. Hiermit ist jedoch nicht gesagt, daß die dieser Kopie zugrunde liegende Urform der Sammlung nicht schon lange vor 1754 zusammengeschrieben worden sein kann.

Die Sammlung besteht aus 121 Choralbearbeitungen; die Zahl 114 auf dem Titel kommt dadurch zustande, daß wiederholt mehrere Bearbeitungen des gleichen Chorals zu einer Nummer zusammengefaßt wurden; es finden sich darin<sup>2)</sup>:

- a) 13 von den „18 Chorälen von verschiedener Art“<sup>3)</sup> (Nr. 1021—24 und 1026—34).
- b) Die 46 Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins<sup>4)</sup> (Nr. 969—1014. Nr. 1004 ist zweimal vorhanden).
- c) Die „6 Choräle von verschiedener Art“ (die sogenannten Schüblerischen<sup>5)</sup>) (Nr. 1015—1020).
- d) Die 21 Choralbearbeitungen des dritten Teiles der „Clavier-Uebung“<sup>6)</sup> (Nr. 92—112).
- e) Die 5 kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch“<sup>7)</sup> (Nr. 1206—1210).
- f) Von den Choralvorspielen aus Kirnbergers Sammlung<sup>8)</sup> (Nr. 1125—1149), 24 Stücke; nur die Bearbeitung von „Wir Christenleut“ (Nr. 1146) fehlt, die übrigens auch J. L. Krebs zugeschrieben wird.

1) Herr Geheimrat Dr. Oskar von Hase hatte die Freundlichkeit mir sein noch nicht erschienenes Werk: „Breitkopf u. Härtel. Gedächtnis- und Arbeitsbericht“ zur Einsichtnahme zu überlassen. Daraus entnahm ich diese Daten.

2) Die beigelegten Nummern sind die des „Thematischen Verzeichnisses der Instrumentalwerke von Johann Sebastian Bach“ im 46. (Schluß-) Bande der Ausgabe der Bach-Gesellschaft S. 193 ff.

3) B.-G. Bd. 25<sup>II</sup>. S. 79 ff.

4) B.-G. Bd. 25<sup>II</sup>. S. 3 ff.

5) B.-G. Bd. 25<sup>II</sup>. S. 63 ff.

6) B.-G. Bd. 3. S. 184 ff.

7) B.-G. Bd. 40. S. 137 ff.

8) B.-G. Bd. 40. S. 3 ff.



- g) Ein Stück von den „Uebrigen Choralvorspielen“ der Ausgabe der Bach-Gesellschaft<sup>1)</sup>, nämlich „Nun freut euch, lieben Christen“ (Nr. 1171).
- h) „Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt“ (Nr. 1213)<sup>2)</sup>.
- i) Die Vorspiele „Ach Gott vom Himmel“<sup>3)</sup> (Nr. 1224); „Gott der Vater wohn' uns bei“<sup>4)</sup> (Nr. 1229) und „Vater unser im Himmelreich“<sup>5)</sup> (Nr. 1232).

Es soll nun nicht nachgewiesen werden, wie sich diese Danziger Sammlung im einzelnen jeden Stückes zu den sonstigen bekannten Handschriften oder Drucken Bachscher Choralvorspiele verhält, sondern nur auf einiges aufmerksam gemacht werden, was diese neue Vorlage im allgemeinen als wertvoll erscheinen läßt.

Die Handschrift ist sehr deutlich und, von gelegentlichen Versehen und offenbaren Flüchtigkeiten (z. B. falscher Schlüsselvorzeichnung) abgesehen, recht sorgfältig geschrieben und scheint auf ausgezeichneten Vorlagen zu basieren; mancherlei deutet darauf, daß die Abschriften wenigstens zum Teil nach Bachschen Autographen gefertigt worden sind.

Nur in einem Falle findet sich eine sogenannte „ältere Lesart“<sup>6)</sup>, sonst überall die spätere reifere Fassung.

Die 6 Schüblerischen Choräle weisen fast durchweg diejenigen Abweichungen auf, die Joh. Sebastian selbst in sein Handexemplar des Originalstiches eingetragen hat<sup>7)</sup>. Die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ sind hier ganz auffälligerweise in der vom Originalstich und allen sonst bekannten Handschriften abweichenden Reihenfolge angeordnet, die nur Bachs Autograph zeigt; auch dessen Textabweichungen finden sich in unserem Manuskript.

1) B.-G. Bd. 40. S. 43 ff.; S. 84.

2) B.-G. Bd. 40. S. 152.

3) B.-G. Bd. 40. S. 167.

4) B.-G. Bd. 40. S. 177.

5) B.-G. Bd. 40. S. 184.

6) Bei dem Vorspiel „Nun komm, Gott, Schöpfer“ aus dem Orgelbüchlein. Die Handschrift hat die Lesart, die B.-G. Bd. 25 II. S. 150 abgedruckt ist.

7) Vgl. B.-G. Bd. 25 II. S. XV ff.

Im ganzen ist allerdings sonst die Aneinanderreihung der Stücke in den einzelnen Gruppen abweichend von der authentischen — im Orgelbüchlein und den Schübler'schen Chorälen — oder anderwärts vorliegenden Folge. Zuerst rangieren die Choräle aus der Sammlung der 18 großen Choräle, dann die aus dem Orgelbüchlein, dann die aus dem dritten Teile der Clavierübung; daran schließen sich, bunt durcheinander, die Stücke, welche die Ausgabe der Bach-Gesellschaft als aus Kirnbergers Sammlung entnommen bezeichnet (übrigens mit den drei Georg Böhm bzw. Walther zugehörigen Vorspielen Nr. 1224, 1229, 1232), die Schübler'schen Choräle, die kanonischen Veränderungen und einige andere, keiner festen Gruppe zu zuzählende Kompositionen. Nur zufällig mag das Vorspiel „Herr Jesus Christ“ Nr. 1145 (aus Kirnbergers Sammlung) zwischen Nr. 992 und 994 des Orgelbüchleins geraten sein. Bemerkenswert ist jedoch, daß die Bearbeitungen von „Liebster Jesu, wir sind hier“ aus dem Orgelbüchlein und Kirnbergers Sammlung in der Reihenfolge Nr. 1141, 1142, 1003, 1004 als zusammengehörig mit einander verbunden werden. Auch die von der Ausgabe der Bach-Gesellschaft<sup>1)</sup> als bloße Variante bezeichnete Harmonisation von „Ich hab' mein Sach“ (Nr. 1213) wird hier als selbständiges Stück den Bearbeitungen Nr. 1143, 1144 des gleichen Chorals aus Kirnbergers Sammlung vorgestellt.

Leider findet sich in der ganzen Handschrift kein bisher unbekanntes Stück.

Ist die Ausbeute an Neuem aus der Danziger Handschrift auch sehr gering, so behält diese erste im Handel nachweisbare, zusammenfassende Sammlung von Bach'schen Choralbearbeitungen doch für die Textkritik erheblichen Wert, weil sie offenbar überwiegend auf die besten Quellen zurückgeht, verhältnismäßig früh entstanden und sorgfältig geschrieben ist.

1) Bd. 40. S. 152.





# Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig.

Von B. Fr. Richter (Leipzig).

---

In einem Aufsatze des zweiten Bach-Jahrbuches (1905), der von der Wahl Seb. Bachs zum Thomaskantor handelt, habe ich u. a. zu beweisen gesucht, daß die erste Aufführung der Johannespassion in Leipzig nicht erst 1724 sondern schon am Karfreitag 1723 stattgefunden habe, also zu einer Zeit, da das durch Ruhnaus Tod erledigte Kantorat noch nicht wieder besetzt war. Zu den, wie ich annehme, stichhaltigen Gründen, die ich damals für meine Annahme anführen konnte, gesellt sich ein weiteres Beweismittel, das sich in einem geschriebenen Büchlein befindet, das die Aufschrift trägt:

Nachricht, Wie es in der Kirche 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 Kosten,  
Custode ad D: Thomae  
anno 1716.

In diesem Buche, das, wie die Aufschrift besagt, über die einzelnen Gottesdienste des Jahres und ihre Einrichtungen erfreulich genaue Auskunft gibt, wird, nachdem die Liturgie

der Karfreitag=Vesper ausführlich beschrieben worden ist, das Folgende gesagt:

An. 1721 ward am Char Frentag in der vesper, die Passion zum 1 sten mahl Musiciret, np. 1 Viertel auf 2. wurde gelautet mit dem ganzen gelaute, als ausgelautet, wurde auf dem Chor das Lied gesungen Da Jesus an dem Creuzte stand u. dann ging gleich die Musicirte Passion an, und ward vor der Predigt halb gesungen, diese Helffte schloße sich mit dem verß, ô Lamb Gottes unschuldig, damit ging der Priester auf die Cantzel. auf d. Cantzel ward a. [auch] S. Jesu Christi dich zu uns wend gesungen. Nach der Predigt

dann ging die andere Helffte d. Music an, als solche aus, ward die Motete Ecce quomodo moritur justus gesungen, als denn der Passions vers intoniret u. Collecta gesprochen. als denn Nun dancket alle Gott gesungen.

It [em] 1723 eben also.

Anno 1723 ward zum ersten mahl die Vesper zu St. Nicolai gehalten, die Predigt hielte d. S. Superintend. S. D. Deyling. welche Fr. Koppin gestiftet.

Anno 1724. wurde die Passion zu St. Nic. zum ersten mahl Musiciret, zu St. Thom. aber wurden nur Lieder gesungen wie vor diesem gebräuchlich.

Es folgt eine kurze Angabe, in welcher Kirche in jedem Jahre die Passionsmusik aufgeführt worden ist; zunächst in den ungeraden Jahreszahlen zu St. Thomae, in den geraden zu St. Nicolai. 1733 fiel dann, wie bekannt, die Passionsaufführung wegen des Königs August des Starcken Tode aus, so daß die Thomaskirche 1734 die Aufführung hatte, 1735 die Nikolaikirche usw. Angemerkt sind die Aufführungen nur bis 1738. 1736 steht als einzige aber wichtige Bemerkung: „St. Thomae mit beyden Orgeln“. Hier kann es sich doch wohl nur um eine Aufführung der Matthäuspasion gehandelt haben, und daß der Küster Rost die beiden Orgeln besonders erwähnt, zeigt, daß ihre Benutzung 1736 etwas Ungewöhnliches, sonst nicht Gebräuchliches gewesen ist.

Durch Rosts Angabe ist also eine Passionsaufführung 1723 in der Thomaskirche, von der man auch hätte annehmen können,



daß sie wegen der Vakanz im Kantorate unterblieben wäre, feststellt. Daß die aufgeführte Passion die Bachsche nach Johannes war, unterliegt nun wohl, nach allem, was wir von der Eile, mit der sie hergestellt worden war, wissen, und nach dem, was im Bachjahrbuch 1905 sonst noch für die Wahrscheinlichkeit dieser Aufführung angeführt worden ist, keinem Zweifel mehr. Weil der Vespertagottesdienst in der Nikolaikirche 1723 zunächst ohne Passionsmusik eingerichtet worden war, wird es erklärlich, daß Bach 1724 wieder die Thomaskirche für seine Aufführung in Aussicht genommen hatte. Erst kurz vor dem Karfreitag wurde er von dem Beschluß des Rates, die Kirchen wechseln zu lassen, in Kenntnis gesetzt. Welche Passion mag er 1724 wohl aufgeführt haben? Die Johannespassion schwerlich, da er sie erst das Jahr vorher der Thomasgemeinde geboten hatte. Vielleicht die Passion, deren Text Picander 1725 herausgab. Der Herausgabe dieses Textes ein Jahr später (wenn wir annehmen wollen, Bach hätte ihn 1724 komponiert und aufgeführt) würde genau die Herausgabe des Markuspassionstextes entsprechen, der 1731 von Bach komponiert, erst 1732 durch den Druck veröffentlicht wurde. —

Das Büchlein bietet auch sonst noch viel Interessantes, namentlich wird die damals so reiche Liturgie in den Leipziger Kirchen ausführlich dargestellt. Bei den rein musikalischen Dingen hält Rost sich nicht lange auf; er scheint kein besonderer Musikant gewesen zu sein. „Auf dem Chore singt man was Lateinisches“; „Der Organist orgelt dann ein wenig“ — solche Bemerkungen findet man öfters. Die Nachrichten gehen übrigens bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, und geben auch für die spätere Zeit noch manchen wertvollen Aufschluß. Der Amtsnachfolger Rosts als Küster war Christian Köpping, der 1718—26, also noch drei Jahre unter Seb. Bach, Alumnus der Thomasschule gewesen war. Den Namen seines Lehrers nennt er nicht, berichtet aber doch mancherlei Wichtiges, besonders über die vielen Änderungen in der Liturgie in späterer Zeit. Es würde zu weit führen, hier darauf einzugehen. Nur mag im Anschluß an das Buch noch erwähnt werden, wie es sich mit den Passionsaufführungen in den Leipziger Kirchen fernerhin verhalten hat, welche Änderungen stattgefunden

haben und wie sie zu Ende gegangen sind. Es soll das besonders geschehen im Hinblick auf die sonderbaren Darstellungen, die die zu Bachs Zeit veranstalteten Passionsaufführungen noch bis in die neueste Zeit gelegentlich gefunden haben.

Wir sahen, daß die Aufführung oratorischer Passionen während der Vesper des Karfreitages in Leipzig eine verhältnismäßig spät ins Leben getretene Einrichtung war. Bereits einige Jahre vor ihrer Einführung in den beiden Hauptkirchen (St. Thomae 1721, St. Nikolai 1724), wurde die Passion in der dritten Leipziger Kirche, in der sogen. Neuen Kirche, am Karfreitag Nachmittag musiziert. Diese alte Klosterkirche war, nachdem sie seit der Reformation nur noch als Kornmagazin gedient hatte, erst 1699 nach gründlicher Renovierung ihren kirchlichen Zwecken zurückgegeben worden und hatte dabei den Namen Neue Kirche erhalten.<sup>1)</sup> (Ursprünglich Barfüßer Kirche.) Es ist bekannt, wie sehr bald, besonders seit Telemann in dieser Kirche als Musikdirektor angestellt war, die Kirchenmusiken dort in Aufnahme kamen und sich großer Beliebtheit bei den Leipzigern erfreuten. Für den Thomaskantor Kuhnau war diese Konkurrenz, die ihm manche musikalischen Kräfte entzog, sehr fühlbar, und er machte verschiedene Eingaben an den Rat, mit der Bitte um Abhilfe. So erbat er sich, eben um dieser Konkurrenz zu begegnen, 1722 die Erlaubnis, die Passions-Historie figuraliter in der Thomaskirche aufzuführen, „weil doch solches etliche Jahre in der Neu-Kirche geschehen, diese Kirche aber die große Frequenz derer Leute und Zuhörer nicht gestattete.“

Ganz unabhängig von diesen Aufführungen in der Vesper des Karfreitags fand aber schon seit der Reformation, wenn nicht schon früher, am Palmsonntage und am Karfreitage wechselseitig in beiden Hauptkirchen im Frühgottesdienste die Absingung einer Choralpassion statt, und zwar am Palmsonntag die Passion nach Matthäus und am Karfreitag die nach Johannes. Dieses Absingen der Passion durch einen Geistlichen geschah am Lesepult, von wo aus auch sonst Sonntag und Festtags einer der Diakonen die Epistel- und Evangelien-

<sup>1)</sup> Jetzt heißt sie Matthäikirche.



texte des Tags absang. Das Besondere war hier nur, daß das Singen des ganzen Passionstextes natürlich länger dauerte als sonst, daß der Vortrag durch gelegentliche Anwendung von Melismen (z. B. beim *Eli, Eli*) belebter wurde, und daß die einfachen Turbasätze von acht Thomanern, die mit unten am Pulte standen, ausgeführt wurden. Nach Beendigung des Passionsvortrages sangen die Schüler seit langem vom Chore herab das *Ecce quomodo moritur iustus* des Jacob Gallus. Dieser Brauch hat sich bis zum Jahre 1766 erhalten. In unserm Buche wird über seine Abschaffung gesagt:

„Anno 1766 wurde, weil durch den Hn. Appell. Rath Born u. den Hn. D. Barth Vorstellung geschehen, daß die Absingung der Passion durch die Person eines Jesus, Evangelisten, Petrus, eine Magd pp zu theatralisch wäre, dieselbe abgeschafft und verordnet, daß von jetzt an [am Palmsonntage] an deren statt das Lied, Jesu Leiden, Pein und Tod etc. in der einen und in der anderen Kirche die sonst am Charfreitage Nachmittags gewöhnliche Passions Music früh aufgeführt, hingegen am Charfreitage, umgekehrt in der Kirche, wo am Palmsonntage früh die Passions Music gewesen, das Lied Jesu Leiden etc. und in der anderen die nehmliche Passions Music aufgeführt werden soll.“

Man sieht aber, daß dieses bis 1766 bestandene liturgische Absingen der Passionsgeschichte (es wurde dabei die sogenannte Torgauer Fassung von Joh. Walter benutzt, wie sie im Gesangbuch von Vopelius steht) gar nichts mit den großen oratorischen Passionen zu tun hat. Trotzdem kann man noch heute lesen, daß in den Bachschen Passionen Geistliche die Rollen des Evangelisten und Christus vom Altar aus gesungen hätten! Ihre ich nicht, so hat sogar vor einigen Jahren in einer norddeutschen Stadt tatsächlich eine Aufführung der Matthäuspassion mit einer derartigen Aufstellung stattgefunden. Welche Mühe mag es gekostet haben, bis da alles klappte. Und wie wenig eine solche Darstellung den wirklichen Verhältnissen entspricht, zeigt schon die einfache Tatsache, daß die Partien des Evangelisten und Christus in den Originalstimmen der Matthäuspassion mit in den betr. Chorstimmen stehen. — Die

oratorische Passion wurde also seit 1766 nicht mehr Karfreitag nachmittags, sondern jährlich in beiden Hauptkirchen am Palmsonntag und Karfreitag früh abwechselnd aufgeführt. Sie nahm demnach von da an die Stelle ein, die früher die Choralpassion innegehabt hatte. Es leuchtet ein, daß hier Passionen von dem Umfange der Bach'schen kaum mehr möglich waren, wie ja auch die von dem Kantor J. Fr. Doles komponierten Passionen, die damals hauptsächlich aufgeführt wurden, viel kürzer sind. Trotzdem muß ein solcher Gottesdienst sehr ausgedehnt gewesen sein, denn in der bis dahin gebräuchlichen Liturgie wurde nur wenig gekürzt. 1786—96 fanden nur in der Thomaskirche Passionsaufführungen statt, da die Nikolaikirche umgebaut wurde. Adam Hiller, Doles' Nachfolger, hielt sich nicht mehr streng an die Vorschrift, eine Passionsmusik aufzuführen. Neben dem „Tod Jesu“ von Graun brachte er die Stabat mater von Haydn und Pergolese (das letztere hatte er selbst bearbeitet und mit einer deutschen Parodie versehen) öfters zu Gehör. Später unter J. G. Schicht folgten die „Sieben Worte“ von Haydn, „Das Ende des Gerechten“ von Schicht und Händels „Empfindungen am Grabe Jesu“ (die Parodie einer Trauerode). Theodor Weinlig brachte außer seinem eigenen Oratorium „Die Feier der Erlösung“ hauptsächlich die Passionsoratorien seines Onkels Chr. Ehregott Weinlig zur Aufführung. Moriz Hauptmann hat das Verdienst, zweimal die Johannespassion Seb. Bachs aufgeführt zu haben. (Die Rezitative mit Klavier!) Dann wechselten bei ihm regelmäßig die „Sieben Worte“ mit den „Empfindungen am Grabe Jesu“ ab. Wegen Einführung der Konfirmation wurde seit 1839 die Passionsmusik am Palmsonntage wieder auf den Nachmittag verlegt. 1860 begann der Bau der großen Orgel in der Nikolaikirche. Seit dieser Zeit verblieb die Passionsaufführung allein der Thomaskirche. Am Karfreitag Nachmittag wurde schon seit einer Reihe von Jahren eine außergottesdienstliche Aufführung der Matthäuspassion zum Besten der Witwen und Waisen des Stadtorchesters veranstaltet, so daß die gottesdienstliche Passionsmusik nur noch am Palmsonntag stattfinden konnte. Unter den Kantoren E. Fr. Richter und W. Rust wurden neben dem Stabat mater von Astorga



hauptsächlich Requiem-Kompositionen geboten: Mozart, Cherubini, Schumann, Rheinberger, Kiel usw. Man hatte sich also von der eigentlichen Aufgabe, eine musikalische Darstellung des Leidens Christi zu geben, immer mehr entfernt. Nachdem schon in den siebziger Jahren die Predigt zwischen den beiden Teilen der Musik ausgefallen war, fanden diese Aufführungen 1886 infolge eines jahrelang währenden Umbaues der Thomas-Kirche überhaupt ihr Ende.

Erwähnenswert ist noch folgende Aufzeichnung des Küsterbüchleins zum 1. Advent 1730:

„Ao 1730 war der andere Chor hier zu St. Thom.:, [die Hauptmusik war aber zu St. Nicolai:] da wurde credo intoniret, aber Patrem nicht gesungen, sondern es ward eine Music wie im andern Chor pfelet gemacht, als denn d. glaube. es ward aber wieder befohlen das credo und Patrem künftig solte gesungen werden, also bleibet es durch alle advente.“

Diese Aufzeichnung ist von besonderem Interesse. Sie zeigt, daß unsere sangesfreudigen Thomaner, während der Hauptchor in der Nikolaikirche an diesem Tage eine große Musik aufführen mußte, noch eine zweite „Musik“, d. i. nicht etwa eine Motette, sondern eine Instrumentalmusik, also eine Kantate oder dgl., vorzutragen sich getrauten. Diese, wie es scheint, eigenmächtige Neuerung fand aber zunächst nicht den Beifall der Geistlichen, denn der Versuch wurde gleich im Keime erstickt. Trotzdem muß es aber später doch Gebrauch geworden sein, daß wenigstens an hohen und anderen Festen auch der zweite Chor selbständig Instrumental-Kirchenmusik bot. Wir lesen darüber in unserer Quelle:

Ao 17.. wurde die zeither gewöhnliche doppelte Kirchen Music, an den hohen und anderen Festen, zu St. Thomas u. zu St. Nicol. abgeschafft. Bisher war am ersten u. andern Feiertagen zu Ostern Pfingsten u. Weynachten, desgleichen an jedem andern Fest Tage in beyden Kirchen Music. In der einen war das 1. Chor, welches der Hh Cantor dirigirte und in der andern das zweynte Chor, welches vom andern Praefecto dirigiret wurde. Auf ge-sehene Vorstellung des Herrn Cantoris Doles aber, daß

er wegen Mangel musicalischer Schüler, die Instrumente spielen könnten, die Music im zweyten Chore, nicht weiter zu bestellen im Standte wäre, so wurde vom hochlöbl. Consistorio resolvirt, die Music des andern Chores abzuschaffen. Also war die künftige Einrichtung folgend. Am 1 sten Ofter- Pfingst u. Weynachts Feyert. ist die Music jedesmal zu St. Nicolai, wo das 1 ste Chor allemal ist. Zu St. Thomas hingegen, wo das 2. Chor ist, wird es also gehalten.

1. Prael. 2. Hymnus, 3. Orgel. 4 Motette. 5. Prael. 6. Kyrie teutsch. 7. Gloria in excelsis. 8. Allein Gott in der Höh. 9. Dominus vobiscum 10. Epistel [eingeschoben: nach der neuen Einrichtung zuerst die Music gleich nach der Epistel.] 11. Das vorgeschriebene Lied. 12. Evangelium. 13. Eine Music durch Schüler. 14. Prael. 15. Glauben. 16. Canzellied. 17. Gebet. 18. Praefation. 19. Sanctus figural. 20. Communion Lieder. Nachmittags ist die Haupt Music alsdann zu S. Thomas. Den 2. Feyertage ist das 1. Chor alhier u. so wie es am 1 sten früh zu St. Thomas gehalten wurde, so wird es am 2. Feyert. früh zu St. Nic. gehalten.

Auffällig ist in dieser Ordnung nur, daß doch eine Musik durch Schüler (Nr. 13) angeführt wird. Dem Sprachgebrauche nach verstand und versteht man noch jetzt beim Thomanerchor unter „Musik“ eine Musik mit Instrumenten und die wollte ja Doles wegen Mangel an Instrumentalisten abschaffen. Man könnte annehmen, daß der Schreiber eine „Motette“ gemeint habe, wenn nicht die Angabe „eine Musik durch Schüler“ diese Musik in einen deutlichen Gegensatz zu der vom Kantor und den Stadtpfeifern in der Nikolaikirche gebotenen Hauptmusik bringen sollte. — Noch manches Interessante könnte man diesen Nachrichten entnehmen: wie reich die Liturgie war, wie wechselnd an den verschiedenen Sonn- und Festtagen, so daß fast jeder Tag sein eigenes Gepräge hatte. Auffallend ist dabei z. B., wieviel lateinische Bestandteile der Gottesdienst damals noch hatte, wieviele Gebräuche es gab, die uns jetzt geradezu „katholisch“ vorkommen würden. Die grünen Meßgewänder der Geistlichen, die roten Chorröcke der am Altar singenden



Altarfnaben, das zweimalige Anschlagen des Wandel- oder Meßglöckchens während der Konsekration des Brotes und Weines durch den Küster, das erst 1787 verstummte usw. — 250 Jahre nach der Reformation ist das alles in Leipzig noch gebräuchlich gewesen: Es sei auf Spitta II 93 ff verwiesen, wo die Eigenart des Leipziger Gottesdienstes ausführlich beschrieben ist. Eine Ordnung des Gottesdienstes am Karfreitag von 1716 mit der Choralpassion mag hier noch angeführt werden.

### Charfreitag, frühe [1716]

Um 6 Uhr wird mit dem ganzen gelaute eingelautet  
7 Uhr die Kerzen ausgesteckt,

1. Wird Kyrie gesungen, wie am grünen Donnerstage
2. Gloria intoniret etc. Chorus resp. Et in terra pax etc.
3. Allein Gott in der Höhe sey Ehr p versu ultimo gehet der Priester ad altare und singt
4. Dominus vobiscum etc. als denn
5. Die Epistel, wenn die Epistel aus, wird
6. Da Jesus an dem Creuze stund gesungen, mit dem lezten verß, gehet der unterste Diaconus,<sup>1)</sup> nebst den Schülern hinaus ans Pult und singen loco Evangelii die Passion nach dem Johanne. Wenn die Passion aus
7. O traurigkeit etc.  
Das Credo wird nicht intoniret, sondern der Glaube wird nur gesungen.

NB anstatt der Epistel wird vor der Passion, entweder der 22. Psalm oder Caput 53 Esaiæ gesungen.

Der Administrator nimt an diesem Tage das schwarze Meßgewand umb.

vor dem Vater unser wird HC Jesu Christ dich zu uns wend gesungen.

<sup>1)</sup> Am Palmsonntage sang der Archidiaconus.

Nach der frühe Predigt.

Wird wie am grünen Donnerstage nur ein Lied gesungen, mehrentheils ô Lamb Gottes unschuldig etc. versu ultimo gehen sie ad altare, und wird wieder die Praefat: orat: Dom: gelesen wie an Oculi, auch mit dem Klingeln also gehalten.<sup>1)</sup>

In der Vesper am Char Freytage.

[gefürzt]  $\frac{1}{4}$  2 Uhr großes Geläute, nach dem Lauten gleich Motetten gesungen, dann Lied: Da Jesus an dem Kreuze stund etc. dann Predigt (Canzelvers:  $\text{H}\text{C}$  Jesu Christ, dich zu uns wend) Nach der Predigt eine Motette, als Ecce quomodo, dann O Traurigkeit, Passionscollekte und Segen, zuletzt Nun danket alle Gott.

---

<sup>1)</sup> Der Custos klingelt an den Stufen des Altars stehend gegen Ende der Praefation, dann knieend bei den Einsetzungsworten.





## Tonartensymbolik zu Bachs Zeit.

Von Rudolf Wustmann (Bühlau bei Dresden).

Den Freunden Beethovens und Bachs wird es bei der Pflege der Kammer- und Hausmusik dieser Meister nicht entgehen, daß beide mit gewissen Tonarten nicht ganz die gleichen Stimmungswerte verbinden. Es hat z. B. C moll bei Bach nicht den schwer pathetischen Charakter, nicht das düstere, das ihm bei Beethoven eigen ist, sondern paart sich bei ihm unverkennbar mit milderer, sanfterer Regungen: ein Eindruck, den jeder erfahren wird, der die bekannteren Sätze für Klavier allein und für Klavier und Violine, die Beethoven und Bach in dieser Tonart geschrieben haben, unbefangen auf sich wirken läßt.

Das Problem, das wir damit berühren, ist das der Geschichte des Charakters unserer Tonarten. Diese Geschichte reicht bis in das griechische Altertum zurück, insofern einige von ihnen Nachkömmlinge der halb antiken Kirchentonarten sind. Unter den neueren Jahrhunderten ist für die Geschichte der Tonarten, nachdem sich zwischen 1550 und 1650 die Umbildung der Kirchentonarten zu den Dur- und Molltonarten im wesentlichen vollzogen hatte, das wichtigste das von 1650 bis 1750 geworden, wo die dramatische, konzertierende Musik die Ausbildung neuer Tonartencharaktere übernahm und ihre Zahl auf 24 erweiterte. Die jüngsten Zeitalter haben aber dann doch an dem Stimmungswert dieser Tonarten durch neue, hervorragend charakteristische Werke noch soviel verschoben, daß wir uns heute für das Zeitalter Bachs die damalige Geltung der Tonarten als Charaktere erst wieder mit einiger gelehrten Mühe rekonstruieren müssen.

Dabei haben wir einen ausgezeichneten Helfer an Mattheson. Mattheson, nur vier Jahre älter als Bach, aber unter Umständen aufgewachsen, die für die Kenntnis der modernen Musik um 1700 viel günstiger waren — das frühreife Kind wohlhabender hamburgischer Eltern, von 1697 bis 1705 als Opernsänger, =dirigent und =komponist tätig, dann ein Jahrzehnt in gesellschaftlich=politischen Stellungen, bis er sich ganz der Musik widmete — veröffentlichte 1713 seine frische Erstlingschrift „Das Neu=Eröffnete Orchester“ und als zweites Kapitel des dritten Teiles darin einen Abschnitt „Von der Musicalischen Lohne Eigenschafft und Würdung in Ausdrückung der Affecten“. Er verwirft die beiden bequemen Theorien, daß alle Molltonarten traurig, alle Durtonarten lustig, daß alle b=Tonarten weich, alle Kreuztonarten hart und frisch seien, und gibt dann seine Charakteristiken, denen man Bestimmtheit und Feinfühligkeit nicht absprechen kann. Er unterläßt nicht, dabei an Vorgänger anzuknüpfen — namentlich an Ath. Kircher —, doch beruhen seine Definitionen vor allem auf eigenen Eindrücken aus der neueren Musik. Und daß ihnen auch objektiver Wert beigegeben wurde, zeigt das Stöbelsche Kurzgefaßte Musicalische Lexicon, das in zwei Auflagen 1737 und 1749 in Chemnitz erschien und Matthesons Tonartencharakteristiken beidemal wörtlich als etwas allgemein gültiges abdruckt (mit unwesentlichen Auslassungen).

Auch wenn Bach Matthesons Ansichten über diesen Gegenstand nicht gekannt haben sollte — was unwahrscheinlich ist —, so beruhte sein Tonartenempfinden doch zum großen Teil auf denselben musikalischen Vordermännern wie das Matthesons. Gewiß hat sich Bachs Bewußtsein in diesen Dingen viel weiter und tiefer entwickelt als das Matthesons. Jedenfalls ist es aber wünschenswert, einmal festzustellen, wieweit Bach und Mattheson, die genauen Zeitgenossen, in ihrer Bewertung der Tonarten als Ausdrucksgefäße zusammengehen. Wie wichtig ihrem Zeitalter die Wahl der Tonart bei jeder Komposition war, zeigt die von Mattheson gegebene und von Stöbel übernommene (sechste) Kompositionsregel, „daß man sich einen gewissen Thon erwehle, nach Anleitung der Materie, welchen die ganze Modulation, oder das ganze Stück zum



Fundament lege und darinn schliesse“. Im folgenden soll so verfahren werden, daß wir Matthesons Tonartencharakteristiken wörtlich mitteilen (das, was er aus andern Schriftstellern dazu zitiert, kann hier übergangen werden) und jeder Tonart Beispiele aus Bach hinzufügen. Der Vergleich kann sich nur auf die siebzehn von Mattheson charakterisierten Tonarten erstrecken; unsere Reihenfolge soll nicht die historische Matthesons sein (der mit d moll als dorisch beginnt), sondern die pädagogische Bachs von C dur bis h moll.

„C dur hat eine **ziemliche rude und freche Eigenschaft**, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst **der Freude ihren Lauff läßt**, nicht ungeschickt seyn; dem ungeachtet kan ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumenta wol choisiret, zu gar was charmanten umtauffen, und füglich auch in tendren Fällen anbringen.“

Ob Bach nicht an Matthesons erste Worte gedacht hat, als er den groben Pharisäerchor der Matthäuspasion „Ja nicht auf das Fest“ in C dur setzte? Als Haupttonart eines Satzes kommt C dur sonst in der ganzen Matthäuspasion nicht wieder vor, als Nebentonart z. B. in einer der Reden der Jünger: „Wozu dienet dieser Unrat“ wendet sich aus a moll nach der Dominante g, um dann in hanebüchenem C dur fortzufahren „Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft . . .“. Schon in der Sopranarie von 1704 'Auf, freue dich, Seele, du bist nun getrost' hat der junge Bach auch der Freude in C dur ihren Lauf gelassen wie später noch in dem festlichen Epiphaniaschor mit Basssolo 'Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen'. An den Ausgang von Matthesons Charakteristik denkt man bei Instrumentalsätzen wie dem ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers, das Kreßschmar mit einem Traumbild aus fernen Sorgenwölkchen verglichen hat.

„C moll ist ein **überaus lieblicher dabey auch trister Tohn**, weil aber die erste Qualität gar zu sehr bey ihm praevaliren will, und man auch des süßen leicht überdrüßig werden kan, so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres oder ebenträchtiges Mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, sonst mögte einer bey seiner **Gelindigkeit**

leicht schläffrig werden. Soll es aber eine Pièce seyn, die den Schlaf befördern muß, so kan man diese Remarque sparen, und natürlicher Weise bald zum Zweck gelangen.“

Das Nebeneinander von Trauer und lieblicher Empfindung hat Bach durch c moll z. B. in mehreren Sätzen der Kantate 'Ich hatte viel Bekümmernis' dargestellt. Gleich im ersten Satze folgen auf den kummervollen Anfang die Worte 'Deine Tröstungen erquickten meine Seele' und in einem der nächsten auf die Frage 'Was betrübst du dich, meine Seele' später 'denn ich werde ihm noch danken': alles in c moll, wie auch dazwischen die kleine Arie 'Seufzer, Tränen, Kummer, Not' ihre Trauer in dieser Tonart hält. Ein 'munteres Mouvement' — mehrere Takte voller Sechzehntel in allen Vokal- und Instrumentalstimmen — belebt uns an der Erquickungsstelle jenes ersten Satzes; aber auch die beiden c moll-Präludien des Wohltemperierten Klaviers sind von Anfang bis zu Ende in durchgehender Sechzehntelbewegung geschrieben wie die dazugehörigen Fugen in lauter Achtelbewegung, d. h. in einem 'ebenträchtigen Mouvement'<sup>1)</sup>. „Gelinde, zum Schläffrigwerden“ nennt Mattheson c moll noch und denkt an das und jenes Stück in dieser Tonart, das „den Schlaf befördern muß“. So setzte Bach in c moll z. B. die Kantatentexte 'Bleibe bei uns, denn es will Abend werden', 'Wer weiß, wie nahe mir mein Ende', 'Ewigkeit, du machst mir bange' (wobei er an den Todeschlaf denkt) und in der Matthäuspassion die Worte 'So schlafen unsre Sünden ein' und das 'Ruhe sanft' des Schlußgesanges, dessen tiefen Zauber man doch bis auf den letzten persönlichen Rest erst mit Hilfe dieser kulturgeschichtlichen Notiz versteht.

„D dur ist von Natur etwas scharff und eigenjinnig; zum Vermen, lustigen, kriegerischen, und aufmunternden Sachen wol am aller bequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, daß nicht auch dieser harte Tohn, wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Paucke eine Violine dominiret, gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne.“

1) Stößels Lexikon übersetzt Andante mit ebenträchtig.



Ein Kampfgesang Bachs in D dur ist z. B. das mit einem Choral verbundene Rezitativ 'Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut ... zwingen zu dem ewigen Gut'; Bach bringt da das Thema des Choralanfanges im Baß in Achteln zu einem Streitmotiv verkürzt. 'Ein feste Burg ist unser Gott' hatten die Leipziger Gesang- und Orgelbücher vor Bach in C dur gebracht; Bach übertrug dieses Kampflied nach D dur. Man kann die D dur-Fuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers mit ihren Wirbeln und kriegerischen Marschrhythmen nicht spielen, ohne an diesen Choral zu denken. Im zweiten Teile des W. K. stehen vollends D dur-Präludium und -Fuge im Zeichen des Kampfes: das Präludium erinnert an Fanfaren, die zum Streite blasen, und die Fuge, deren Dur an das schon erwähnte Baßmotiv zu 'Wie schwerlich läßt sich' anklängt, ähnelt mit ihren vielen Engführungen einem künstlichen rastlosen Fächterspiele. Man wird nicht bezweifeln können, daß Bach mit dem ersten Teile der Matthesonschen Charakteristik übereinstimmte; daß er D dur aber auch zu vielen anderen frischen, positiv gestimmten Sätzen gebraucht hat, ist zu bekannt, als daß es hier der Beispiele dafür bedürfte.

„D moll. Wenn man denselben wol untersuchet, so wird man befinden, daß er etwas devotes, **ruhiges**, dabey auch etwas **grosses, angenehmes** und **zufriedenes** enthalte; dannenhero derselbe in Kirchensachen die Andacht, in communi vita aber die Gemüths-Ruhe zu befördern capable sey; wiewohl solches alles nichts hindert, daß man nicht auch was **ergetzliches**, doch nicht sonderlich hüpfendes, sondern **fliessendes**, mit Succes aus diesem Lohne setzen könne.“

Der Unterschied zwischen dem d moll Bachs und dem Beethovens ist ähnlich dem zwischen den c moll beider; Bachs Stimmung in d moll ist milder, beruhigter als die Beethovens. Man denkt dabei unwillkürlich zunächst an die Orgel- und Klaviersätze in dieser Tonart, die Tokkaten, den Mittelsatz des Italienischen Konzerts, die beiden Fugen des W. K., die Kunst der Fuge. Ein so gelassenes d moll wie in dem Andante des F dur-Klavierkonzerts (Menuettrhythmus) ist bei Beethoven nicht denkbar. Aber auch manche Kirchengesangsätze halten diesen Charakter ein, in den Kantaten z. B. die Bassarie 'Ach,

wo hol ich Armer Rat', deren tröstlicher Nachsatz 'Du, mein Arzt, Herr Jesu Christ' auch in d moll geht, und in der Matthäuspasion die ähnlich gestimmte Bazarie 'Komm, süßes Kreuz'. Im ganzen möchte Bach mit d moll eine etwas ernstere Empfindung verbunden haben als Mattheson. Ob man einen Satz wie das d moll-Präludium des ersten Teiles des W. K., das so viel heiterer ist als das im zweiten Teile, als „was ergeßliches“ im Sinne Matthesons bezeichnen darf?

„Es dur<sup>1)</sup> hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabei plaintiven Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Äppigkeit gleichsam spinnefeind.“

Von den Klaviersätzen Bachs entsprechen dieser Charakteristik genau die fünfte Invention und die fünfte Sinfonia. Aber auch die Kompositionen des W. K. in Es dur und die französische Suite in dieser Tonart wird man gut tun, einmal möglichst mit Einhaltung von Matthesons Anweisung zu spielen. Denn Bachs Kirchenwofalsätze stimmen mit dieser völlig überein, man vergleiche z. B. die Texte aus den Kantatenbänden I II und V:

- I. 137 Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle [d. h. Christi Blut].  
 165 Hochgelobter Gottessohn ... bleib, ach bleibe unser Licht.
- II. 73 Ich folge Christo nach.  
 248 Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.
- V. 32 Komm, mein Jesus, und erquicke.  
 106 Aller Augen warten, Herr.  
 228 Willkommen, will ich sagen, wenn der Tod ans Bette tritt.

Die Vereinigung mit Christus scheint demnach ein Lieblingsnebengedanke Bachs bei kirchlicher Anwendung dieser Tonart gewesen zu sein. Gehen in ihr doch auch die Arien 'Ich will hier bei dir stehen' und 'Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt' in der Matthäuspasion. Und den Schlußchor des ersten Teiles der Matthäuspasion hat Bach

<sup>1)</sup> Mattheson schreibt A. dur.



ursprünglich in Es dur als Einleitungsschor der Johannespassion komponiert 'O Mensch, beweine dein Sünde groß, darum Christus seins Vaters Schoß äußert und kam auf Erden . . . bis sich die Zeit herdrange, daß er für uns geopfert würd, trüg unsrer Sünden schwere Bürd wohl an dem Kreuze lange'.

„E dur drücket eine **Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit** unvergleichlich wol aus; ist vor extrem-verliebten Hülf- und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten, und hat bey gewissen Umständen so was **schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes**, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.“

Wir können die Reihe der Bachschen Beispiele hier nicht besser eröffnen als mit dem eben erwähnten Choralchor 'O Mensch, beweine'. Ihn hat Bach aus dem ursprünglichen Es dur nach E dur transponiert und so in die Matthäuspassion gesetzt. Es ist klar, daß damit für sein Zeitalter eine Steigerung der Leidensempfindung verbunden war; während die ältere Tonart mehr den Anfangszeilen der Strophe entsprach, legte Bach jetzt mehr Gewicht auf die Schlußzeilen, hob den Passionsgedanken mehr heraus, wohin ja auch die Instrumentalbegleitung zielte<sup>1)</sup>. Wie das Nebeneinander von Es dur und E dur Bach gerade damals beschäftigte, zeigt auch der Teil der Matthäuspassion, der die Gespräche am Ölberg vergegenwärtigt. Er besteht aus zwei Rezitativen, denen sich je eine Strophe des Chorals 'O Haupt voll Blut und Wunden' anschließt. Das erste Rezitativ bringt Jesu Prophezeiung vom Hirten, der geschlagen werden wird, und seinen Schafen, die sich zerstreuen. Da setzt die Gemeinde<sup>2)</sup>, von inbrünstigem

<sup>1)</sup> Aber das große Kreuzigungsmotiv der Violinen darin vgl. Bachjahrbuch 1909 S. 138.

<sup>2)</sup> Bei dieser Gelegenheit ersuche ich, zu Jahrbuch 1910 S. 141 (Choräle und Choralbearbeitungen) nachtragen zu wollen „Der XXII. Deutsche evangelische Kirchengesangsvereinstag in Dessau“ (S. 41 Bachs Musik im Gottesdienst) und „Passion, Kantate und Gemeindechoral“ (Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 15. Jhrg. S. 278), d. h. den Vortrag, von dem die im Bachjahrbuch 1910 S. 141 berührte Debatte ihren Ausgang nahm, und den Aufsatz, mit dem sie schloß.

Schmerz über solche Trennung erfährt, ein: 'Erkenne mich, mein Hüter, mein Hirte, nimm mich an', in E dur, die Oboen und die süßen Flöten spielen die Melodie mit, alles natürlich piano<sup>1)</sup>. Das zweite Rezitativ enthält die Prophezeiung Jesu von Petri Verläugnung und die Erwiderung der Jünger, worauf wieder sogleich Choralgesang erklingt und zwar die Strophe 'Ich will hier bei dir stehen' auf dieselbe Melodie und Harmonie wie vorher, aber diesmal in Es dur und ohne Flöten; die tiefere Lage, der damalige Ausdruckswert der Es dur-Tonart, die nüchternere Instrumentierung, alles wirkt in der einen Richtung ruhigerer Stimmung gegenüber der vorigen Strophe, wodurch zugleich der Abschluß dieses ganzen Obergeteiles als erreicht gelten darf. Um zu E dur zurückzukehren: in den Kantaten läßt Bach z. B. in E dur singen 'Wenn Sorgen auf mich dringen, will ich in Freudigkeit zu meinem Jesu singen', wobei er auf den Vordersatz viel Gewicht legt; eines der deutlichsten Beispiele, wie eng Bach mit Matthäus' Charakteristik übereinstimmte, ist die Kantate 'Liebster Gott, wann werd ich sterben': sie beginnt in diesem süßschmerzlichen E dur und schließt in ihm auf den Choral 'Herrscher über Tod und Leben, mach einmal mein Ende gut'. Man versteht auch nur so das außerordentliche innige Pathos in Bachschen Kammermusikwerken in E dur wie der Sonate für Klavier und Violine und der für Flöte und bezifferten Baß und den beiden Präludien des B. K., die bezeichnenderweise beide mit dem verminderten Septimenakkord kadenzieren.

„Dem E moll kan wol **schwerlich was lustiges** bengelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil er sehr pensif, **tieffdendend, betrübt und traurig** zu machen pfleget, doch so, daß man sich noch dabey zu **trösten hoffet**. Etwas **hurtiges** mag wol daraus gesehet werden, aber das ist darum nicht gleich **lustig**.“

Wir können auch hier an die Spitze der Bachschen Beispiele nichts besseres stellen als die beiden hergehörigen großen

<sup>1)</sup> Ganz unbachisch ist, was man in einer neueren Matthäuspassionschrift liest: dieser Choral sei „in glänzendem E dur geboren. Die Welt naht sich, Jesus, dem Herrscher der Welt, ihren Dank abzustatten“.



Säße aus der tonartlich so charaktervollen und so lehrreichen Matthäuspassion. In e moll geht der große Eingangschor 'Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen' und das Klageduett 'So ist mein Jesus nun gefangen'. Ein paar Kantatenbeispiele: 'Es ist nichts gesundes an meinem Leibe', 'Eilt, ihr Stunden, kommt herbei, bringt mich bald in jene Auen', 'Wir waren schon zu tief gesunken'. Ganz in e moll steht die vieltrophige Choralkantate 'Christ lag in Todesbanden'. Daß Bach den Choral 'Christ unser Herr zum Jordan kam', den zwei Jahrhunderte dorisch und in d moll gesungen hatten, um einen Ton höher nahm, mag auch durch den Charakter seines e moll mit geboten gewesen sein: treten doch schon in die erste Strophe dieses Chorals auch Passionsgedanken ein, woneben die Taufe als Trost erscheint. Auch hier wird es nicht unnützlich sein, bei den Instrumentalsätzen Bachs die Charakteristik Matthesons nicht außer Acht zu lassen. Bis in das 19. Jahrhundert hinein ist übrigens ein besonderer Zusammenhang zwischen Dur und Moll in e lebendig geblieben. Während sich C dur und e moll, D dur und d moll, F dur und f moll usw. nur wie Geschwister verhalten, möchte man E dur und e moll Zwillingsgeschwister nennen. Es ist z. B. merkwürdig, daß Beethovens drei Klavier-sonaten in e (op. 14 Nr. 1, op. 90 und op. 109) alle sich nur in E dur- und e moll-Sätzen halten und für eine andere Tonart überhaupt keinen Platz haben. Bei Philipp Emanuel Bach findet man ähnliches in seiner e moll-Sonate für Klavier (Nr. 1 der fünften Sammlung gibt nach einem intermezzoartigen kurzen C dur-Adagio den Schlußsatz in E dur), und so möchte schon Sebastian Bach im ersten Teile der Matthäuspassion das e moll des Anfangs- und das E dur des Schlußchores als besonders verwandt und aufeinander beziehungs-fähig empfunden haben.

„F dur ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sey nun Großmuth, Standthafftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugend-Register oben an stehet, und solches alles mit einer der massen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité, daß gar kein Zwang dabei vonnöthen ist. Ja die Artigkeit und Adresse dieses Thons ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen

Menschen, dem alles, was er thut, es sey so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Franzosen reden, bonne grace hat.“

Wie d moll aus den beiden ersten Kirchentonarten hervorgegangen ist und e moll aus der dritten und der vierten, so ist F dur der Nachkomme des fünften und des sechsten Tones, des Lydischen und des Hypolydischen. Dieser beiden Natur galt als freundlich, lieblich, wie wir es recht wohl noch an dem Magnificat des fünften Tones nachempfinden können; Luther hat darum bei seiner musikalisch-liturgischen Einrichtung der deutschen Messe „Sextum tonum dem Evangelium geordnet“ mit der Begründung „Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir Sextum tonum zum Evangelio nehmen“. Das hat, z. B. von der Waltherschen Passion aus, lange nachgewirkt. Christusgesänge Bachs in F dur sind z. B. die Hauptsähe der Morgensternkantate und der Tenorarie 'Geliebter Jesu, du allein sollst meiner Seele Reichthum sein'. Ich zweifle auch nicht, daß um dieses Zusammenhanges willen in der Matthäuspasion folgende beiden Choräle, die Jesu Wesen und Erscheinung besonders zum Gegenstande haben, in F dur gesetzt sind: 'Wer hat dich so geschlagen' [bei Doles G dur] — darin die Worte „du bist ja nicht ein Sünder, wie wir und unsre Kinder, von Missetaten weißt du nichts“ — und 'O Haupt voll Blut und Wunden', dessen zweite Strophe für die rechte Gesamtempfindung dieser Stelle wichtig ist:

O edles Angesichte,  
Vor dem sonst schreckt und scheut  
Das große Weltgerichte,  
Wie bist du so bespeit!  
Wie bist du so erbleicht,  
Wer hat dein Augenlicht,  
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,  
So schändlich zugericht'et?

F dur ist sonst bei diesem Choral nicht üblich; Bach selbst bietet ihn vorher in der Matthäuspasion in E und in Es — wir haben gesehen warum —, und Doles gab ihn in D dur, der stimmlich bequemsten Lage. Wie Bach seinen F dur-



Charakter — übereinstimmend mit Mattheson — auch weiterhin festhielt, zeigt z. B. seine Komposition auf die Worte 'Ein ungefärbt Gemüte von deutscher Treu und Güte macht uns vor Gott und Menschen schön' (V 127), und wer möchte das friedlich, freundlich und verbindlich fließende der vier Sätze des B. A. in dieser Tonart verkennen?

„F moll scheint eine **gelinde** und **gelassene**, wiewol dabei **tieffe** und **schwere**, mit etwas **Verzweiflung vergeßenschaftige**, **tödliche** **Herzens**-Angst vorzustellen, und ist über die massen **beweglich**. Er drücket eine schwarze, hilflose Melancholie schön aus, und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen.“

Jedermann denkt beim Lesen dieser Worte sofort an die Saufzer des f moll-Präludiums aus dem zweiten Teile des B. A., aber auch die andern drei Stücke dieses Werkes in f moll haben fast gleiche Stimmung, und die Tiefe ihres Ausdruckes hat das nicht überbieten können, was Bach schon in der dreistimmigen f moll-Sinfonia für Klavier erreicht hatte. Deren chromatisch absteigendes Basismotiv wiederum findet man auseinandergelegt in dem Kantatenchor in f moll 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen'; eine Kantatenarie in derselben Tonart ist z. B. 'Bäche von gesalznen Zähren'. Auch hier kann uns also wohl Matthesons Definition zum Verständnis manches Bachschen Satzes helfen; bei den Esätzen des Konzertes in f moll mit ihren Sturm- und Echomotiven denkt man freilich unwillkürlich schon an Beethovens Appassionata.

„Fis moll ob er gleich zu einer **grossen Betrübniß** leitet, ist dieselbe doch mehr languissant **und verliebt** als lethal; es hat sonst dieser Ton etwas abandonirtes, singulieres und misanthropisches an sich.“

Nicht alles bei Bach in fis moll will ganz hierzu stimmen — z. B. nicht die Bazarie 'Empfind ich Höllenangst und Pein' mit ihren grellen Gegensätzen —, aber manches doch recht gut, z. B. in der Matthäuspasion die Arie 'Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei', auch der Mittelsatz der A dur-Sonate für Violine und Continuo und von den Sätzen des B. A. namentlich die Fuge aus dem ersten und das Präludium aus dem zweiten Teile.

„G dur hat **viel insinuantes und redendes** in sich; er brillirt dabei auch nicht wenig, und ist so wol zu seriösen als munteren Dingen gar geschickt.“

„G moll ist fast der **allerhöchste** Lohn, weil er nicht nur die dem vorigen anhängende **ziemliche Ernsthaftigkeit** mit einer **munteren Lieblichkeit** vermischt, sondern eine **ungemeine Anmuth und Gefälligkeit** mit sich führet, dadurch er so wol zu **zärtlichen, als erquickenden**, so wol zu **sehnen-**  
**den als vergnügten**, mit kurzen beides zu **mäßigen Klagen** und temperirter **Frölichkeit** bequem und überaus flexible ist.“

Es brauchen hier keine Beispiele genannt zu werden, man lese die Sätze des W. K., die Arien der Matthäuspassion in diesen beiden Tonarten: die Anschauungen von Mattheson und Bach decken sich für beide offenbar. Auch für Bach ist g moll eine der liebsten Tonarten gewesen.

„A dur **greift sehr an**, ob er gleich brilliret, und ist mehr zu **klagenden und traurigen** Passionen als zu divertissemens geneigt; insonderheit schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen.“

Die letzten Worte dieser Charakteristik lassen sofort an die Sonate für Violine und Klavier in A dur denken, deren erster Satz sich auch gut zu Matthesons Hauptäußerungen schickt. Hat Bach doch auch den Text 'Ach Gott, wie manches Herzeleid begegnet mir zu dieser Zeit' in A dur gesetzt (bei Better und bei Doles steht der Choral in B dur). Das brillierende von A dur bringt ein Kantatensatz zur Geltung wie 'Hallelujah, Stärk und Macht sei des Allerhöchsten Namen'. Von den Sätzen des A dur-Klavierkonzerts überwiegt im ersten Satz das brillante, während der letzte (Allegro ma non tanto) die verschiedenen Eigenschaften der Tonart als starke Gegensätze ausspielt.

„Des A moll Natur ist **etwas klagend, ehrbar und gelassen**, it. zum **Schlaff einladend; aber gar nicht unangenehm** dabey. **Sonst zu Clavier und Instrumental-Sachen sonderlich geschickt.**“

Ehrbar und gelassen: man denkt an Kantatensätze wie 'Treu und Wahrheit sei der Grund', 'Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende'; etwas klagend: dazu stimmt fein 'Ach wie flüchtig, ach wie nichtig', auch wohl 'Aus Liebe will mein



Heiland sterben'. Trotzdem habe ich bei A dur und bei a moll den Eindruck, daß Bach mit diesen beiden Tonarten teilweise ganz andere Sonderempfindungen verbunden habe als Mattheson, wohin mir z. B. der in beiden A dur-Fugen des W. K. auftretende Hinführthmus zu weisen scheint, wie auch das 'Laß ihn kreuzigen' der Matthäuspation (wo sich freilich a moll als subjektive Passionsempfindung Christi und der Christen auffassen ließe). Und das a moll-Präludium im ersten Teile des W. K., klingt es nicht wie kaum gedämpfte Pfeifen und Trommeln?

„B dur ist **sehr** divertissant und **prächtig**; behält dabei gerne etwas modestes, und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren.“

Die ganze Pracht dieser Tonart hat Bach z. B. entfaltet in der Sopranarie 'Herr, der du stark und mächtig bist'; gemäßigter, aber in derselben Richtung wirkt 'Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen'. Feierlich und bescheiden zugleich will die Baſarie gegen Schluß der Matthäuspation gesungen sein 'Mache dich, mein Herze, rein, ich will Jesum selbst begraben'. Die Schlußworte Matthesons könnte man als Vortragsbezeichnung über manchen Bachschen Instrumentalsatz in B dur setzen, vor allem aber über den Mittelsatz des g moll-Klavierkonzertes.

„H dur .. welches .. eine **widerwärtige, harte, gar unangenehme**, auch dabei etwas desperate Eigenschaft an sich zu haben scheint.“

Bach hat diese Tonart nur selten verwendet, fehlt sie doch auch in den kleinen Inventionen und Sinfonien noch ganz. Umso bemerkenswerter ist es, daß er in der Matthäuspation den ersten Chor 'Laß ihn kreuzigen' aus a moll zum Schluß mit einem fast verzweifelten Rück nach H dur wendet (den zweiten aus h moll nach Cis dur): dieser Schlußakkord wirkt hier besonders energisch freischend. Im ersten Teile des W. K. sind die H dur-Sätze die kürzesten und wirken lustlos, im zweiten hat das Präludium einen anherrschenden Charakter und die Fuge erinnert an einen trohigen Helden, der seine Schläge austeilt.

„H moll ist bizarre, **unlustig** und melancholisch; deswegen er auch selten zum Vorschein kommt.“

Bach hat h moll verhältnismäßig oft verwendet und mit sichtlich persönlicher Liebe. Sein Innerstes hat sich vielleicht in keiner andern Tonart so ausgesprochen wie in dieser, seine herbe Schwermut. Eines seiner schönsten Werke ist die ziemlich späte h moll-Suite für Klavier: welch hoher Zauber waltet hier in der Verbindung dieser Tonart und ihres Charakters mit ursprünglich tanzmäßigen Formen. In der Matthäuspassion gehört h moll zu den bevorzugtesten Tonarten, mehrere Choräle gehen darin, einige der schönsten Arien ('Blute nur, Erbarme dich') und die schmerzlich-rauhen Chöre 'Laß ihn kreuzigen' (Nr. 2), 'Sein Blut komme über uns' und 'Der du den Tempel'.

Auch Bachs größte Messe nennen wir nach dieser Tonart. Sie beginnt in ihr mit den beiden Kyrie, sie nimmt sie auf für das Qui tollis und das Qui sedes, in denen beiden der Ruf miserere für die Wahl der Tonart bestimmend gewesen sein möchte, und sie verwendet sie schließlich auch für das Et incarnatus est und das Benedictus. Diesen sechs Sätzen in h moll stehen freilich, wenn man Gloria und Et in terra als zwei Stücke rechnet, nicht weniger als zwölf große Sätze in D dur gegenüber. D dur ist, wie bei Beethovens hoher Messe, die Haupttonart auch des großen Werkes von Bach. So charaktervoll hier die Tonart überall an sich mitpricht, dieses Werk ist doch vor allem geeignet, zu erkennen, wie Bach auch einen großen Kreis zusammengehöriger Sätze nach der rein musikalischen Seite der Tonartenverwandtschaft verband. An die zwölf Sätze der Haupttonart D dur<sup>1)</sup> und die sechs der zugehörigen Nebentonart h moll reihen sich nämlich drei in der Oberdominante (Laudamus te, Credo, Et in spiritum sanctum — man erinnere sich des oben über A dur gesagten), zwei in der Unterdominante (Domine fili unigenite, Et in unum), und je einmal verwandte Bach die Mollverwandten zu diesen beiden,

1) Christe eleison, Gloria, Et in terra, Gratias, Quoniam tu solus, Cum sancto spiritu, Patrem omnipotentem, Et resurrexit, Resurrectionem, Sanctus, Osanna, Dona nobis pacem.



fis moll für das Confiteor und e moll für das Crucifixus und einmal schließlich auch das der Haupttonart D dur nahestehende, von Bachs Zeitalter zärtlich geliebte g moll, für das gesondert stehende Agnus dei.

Mit solcher natürlichen Tonartenverwandtschaft, deren System hier so gesetzmäßig gewahrt ist, hat Bach selbstverständlich bei allen seinen Werken gerechnet. Daß er aber auch zugleich mit der charakterisierenden Tonartenbewertung seiner Zeit vertraut war und sich der Tonarten als Symbole bediente, wird keine Bachästhetik, sie sei literarischer oder musikalisch-praktischer Art, in Zukunft verkennen wollen.



# Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach.

Von Christian Döbereiner (München).

---

Zu den vielen musikalischen Instrumenten der alten Zeit, die dem harten Schicksal verfielen, lange Zeit in Vergessenheit zu geraten, gehört jenes klangschöne und literaturreiche, in seiner Eigenart unersehbliche Instrument, das auch J. S. Bach vielfach mit herrlicher Wirkung verwendet hat: die Viola da Gamba. Im Laufe der letzten 20 Jahre hat sich allerdings die Musikwissenschaft dieses schönen Instrumentes wieder erfolgreich angenommen. Wilh. Jos. v. Wasielewski stellte seinem Buche: „Das Violoncell und seine Geschichte“ als Einleitung eine geschichtliche Abhandlung über die Viola da Gamba voran, und neuerdings lieferte Alfred Einstein mit seiner Schrift: „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert“ (in den Beiheften der Internationalen Musikgesellschaft, 1905) eine vortreffliche, von großer Literatur- und Sachkenntnis zeugende Arbeit. Nun sei es auch einem praktischen Musiker, der seit vielen Jahren das Gambenspiel pflegt, vergönnt, sich pro domo zu äußern.

Die Viola da Gamba (Knieviola) gehört ihrer Form, Besaitung und ihrem Klangcharakter nach zur Familie der alten Violen, während das Violoncello zur Familie der später entstandenen Violinen gehört. Die Annahme, daß das Violoncello aus der Viola da Gamba hervorgegangen und eine Vervollkommnung dieses Instrumentes sei, ist ein



verbreiteter Irrtum: beide sind der Form ihres Schallkörpers, ihrer Besaitung und Stimmung, dem Klangcharakter und der Herkunft nach verschiedene, in ihrer Art vollkommene Instrumente. Der Schallkörper der Viola da Gamba (sowie aller alten Violon) läuft nach dem Halse fast spitz zu, ähnlich einem gotischen Spitzbogen; die Zargen, d. h. die Seitenteile zwischen Decke und Boden, sind meist höher als beim Cello (oder der Violine); der Boden ist gewöhnlich flach und nicht gewölbt, Decke und Boden haben keinen über die Zargen hinausreichenden Rand; die Schalllöcher zeigen vielfach die Form von C O oder sichelförmigen Ausschnitten. Bezogen ist die Gambe in der Regel mit sechs Saiten, die nicht in Quinten gestimmt werden, wie beim Cello, sondern in Quartan, die in der Mitte durch eine Terz unterbrochen sind: D G c, e, a, d<sup>1</sup>. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich um 1680, fügten Saint-Colombe und Marin Marais als siebente Saite: Kontra A hinzu. In Frankreich führte sich die siebensaitige Gambe rasch ein, während in Deutschland und England sechssaitige Instrumente länger und allgemeiner im Gebrauch blieben. Mitunter findet man auch fünfsaitige Gamben; diesen fehlt das tiefe D.

Im Chor der alten Violon nahm die höchste Stimme die Distantviola, auch Violetta (d. h. Kleine Viola), ein. Sie wurde in Frankreich mit fünf Saiten bezogen und hieß dort Quinton, auch Pardessus de viole oder kurz Dessus. Ihre Stimmung war: (d), g, c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, d<sup>2</sup>. Die mittlere Tonlage vertrat die Alt- und Tenorviola (Haute-Contre); Stimmung um Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien: A, d, g, h, e<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>; in Deutschland: G, c, f, a, d<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, oder fünfsaitig: ohne g<sup>1</sup>. Diese Violon wurden am Kinn angefaßt und mit dem Arm gehalten, daher der Name Viola da braccio, d. h. Armviola<sup>1</sup>).

<sup>1</sup>) Unsere heutige Bratsche erhielt dadurch ihre Benennung; sie wird wohl auch Viola genannt, doch ist sie und die H. Rittersche Viola alta keine Viola, sondern eine größere, um eine Quinte tiefer gestimmte Violine, also eine Altgeige. Sie ist, wie das Violoncello, nach dem Typus der Violine gebaut und mit vier in Quinten gestimmten Saiten bezogen. Dagegen hat unser heutiger Kontrabaß, der größere Nachfolger des alten Violone (d. h. große Viola), noch die alte Violonform.

Auf die Entwicklung der alten Violon hatten Laute und Gitarre Einfluß. Dies zeigt u. a. die lautenähnliche Stimmung der Viola da Gamba, die ein vielstimmiges Spiel ermöglicht und die Grundlage des eigenartigen Gambenstils bildet, ferner die gegen 1500 erfolgte Übertragung der Bünde auf das Griffbrett der Gambe. Die Bünde gewährten der linken Hand des Spielers große Erleichterung beim Greifen von Akkorden, waren aber auch hinderlich beim Lagenwechsel. Die meistgebrauchten Streichinstrumente am Ausgange des Mittelalters sind die Violon. Die damals üblichen Namen: Fydel, Viella, Vitula, Klein Geygen<sup>1)</sup>, oder Figoli di braccia für kleine Violon, Rybeben, Groß-Geyge<sup>1)</sup>, Wälsche Geyge<sup>2)</sup> oder Figoli Gamba für Viola da Gamba und deren Vorläufer, dem Basso di Viola, bezeichnen alle Violon. Die aus Italien stammenden Violon nannte man in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert „Geygen“, also schon zu einer Zeit, in der unsere Violine, auf die jene Bezeichnung erst später übertragen wurde, noch nicht vorhanden und gebräuchlich war. In dem Lautentabulaturwerk des H. Judenkünig (gest. 1526) „Ein schöne künstliche unterweisung auf der Lauten und Geygen . . . .“ gelten die für die Laute aufgestellten Regeln auch für die Viola da Gamba. Diese wird von Eifel im „Musicus *avtoudidaxtos*“ (1738) „Bein-Viole“ genannt. Die Benennung der Viola da Gamba als „Kniegeige“ ist heute, nachdem wir bei den Streichinstrumenten zwei Familien, die Violon und die Violinen, mit gewichtigen Gründen unterscheiden, nicht mehr angebracht. Logisch kann die Viola da Gamba nur als „Knieviola“, dagegen das Violoncello als Kniegeige bezeichnet werden.

Die am Anfang des 16. Jahrhunderts in Aufnahme kommende Violine verdrängte allmählich die Diskantviola. Bald nach Feststellung der Violinform wurden schon Bratschen und Violoncelli (z. B. von Gasparo da Salò — 1542—1609) nach dem gleichen Typus gebaut, doch nahm das Violon-

1) Bei S. Birdung in „Musica getutscht und außgezogen . . . .“ (1511) und H. Gerle in „Musica Teusch auf die Instrumente der großen und kleinen Geygen auch Lauten . . . .“ (1532).

2) Bei M. Agricola, „Musica instrumentalis“, 1528.



cello gegenüber der Gambe sehr lange eine untergeordnete Stellung ein, da es meist nur als Bassinstrument (zur Verstärkung des Basso continuo) verwendet wurde, während die Gambe als Solo- und Kammermusikinstrument bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts den Vorzug hatte und eine dominierende Stellung einnahm. Sie besitzt Vorzüge, die dem Violoncell abgehen. Das Markige, männlich Machtvolle des Violoncells ist ihr zwar nicht gegeben, dafür hat ihr Klang eine bestrickende Milde und liebliche Zartheit; ihr Kolorit hat etwas ganz Eigenes, wie umweht von einem Hauche von Romantik. Die Gambe ist geschaffen zu anmutigem, schwärmerischem Spiel, zu tief empfundenem, innigem Ausdruck. Das Akkordspiel ist bei ihr viel reichhaltiger, abwechslungsreicher und verhältnismäßig leichter als auf dem Violoncell, wogegen wiederum die Bogentechnik infolge der vielen Saiten und des flacheren Steges größere Schwierigkeiten bereitet. — In England, Deutschland und Frankreich wurde das Gambenspiel mit gleich großem Eifer von Künstlern und Dilettanten gepflegt. Sowohl in den Kapellen der Fürstenhöfe, wie bei Familientonzerten war die Gambe jederzeit vertreten, denn: „die Violdigamb und Laute haben in der Kammer, ihrer Anständigkeit halber, vor anderen besaiteten Instrumenten etwas voraus“, schreibt 1739 Mattheson im „Vollkommenen Capell-Meister“. Derselbe sagt in seinem „Neu eröffneten Orchester“ (1713): „Die säuselnde Viola da Gamba ist ein schönes delicates Instrument, und wer sich darauf signalisieren will, muß die Hände nicht lange im Saß stecken“.

Ihre größte Glanzzeit erlebte die Gambe im 17. und am Anfange des 18. Jahrhunderts. An der Entstehung und Ausbildung der Solosonate (mit Basso continuo) ist sie ebenso beteiligt wie die Violine. „Wenn die Gambe von der Violinfamilie nicht völlig verdrängt wurde, sondern gerade in Deutschland nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Violine in Solo- und Triosonate ebenbürtig sich zur Seite stellt, ja die ihr eigentümliche Duosonate ad aequales („à l'unisson“) ausbildet, so verdankt sie es der langen Pflege, die sie als Soloinstrument erfuhr: in dieser konnten all die technischen



Qualitäten, die in ihr lagen, viel freier sich entfalten als beim Zusammenspiel“. (A. Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba). Die Technik der Gambe stand im 17. Jahrhundert längere Zeit sogar auf einer größeren Höhe als die der Violine.

Die Literatur der Viola da Gamba aus der Zeit von 1600 bis um 1750 ist sehr reichhaltig und wertvoll; die Violoncellliteratur aus der gleichen Zeit hält einen Vergleich damit nicht aus. Hervorragende Gambenvirtuosen, die ihre Zeitgenossen durch ihr meisterliches Spiel entzückten und zugleich wertvolle Kompositionen schufen, waren in England: Thomas Hume (geb. um 1575), William Brade, nach Gerber um 1609 „bestellter Fiolist“ (Violdagambist) der Stadt Hamburg, John Jenkins (geb. 1592), und der alle überragende Christopher Simpson (geb. gegen 1600); in Frankreich: Marin Marais (1656—1728), Jean Rousseau (um 1655), Luis de Caix d'Hervelois (geb. gegen 1685), und Roland Marais, der Sohn des Marin Marais; in Deutschland: David Funck (geb. 1630), der hoch bedeutende August Kühnel (geb. 1645), Johann Schenck (geb. gegen 1650), Ernst Christian Hesse (geb. 1676) und Karl Friedrich Abel (1725—1787); letzterer war J. S. Bachs Schüler an der Thomasschule und seinerzeit hoch angesehener Komponist. Zum wertvollsten in der Gambenliteratur gehören die Partiten und Solosonaten von August Kühnel, die prächtige, auch heute noch lebensvolle Musik enthalten<sup>1)</sup>. Obwohl die Gambe ihren Ursprung in Italien hat, scheint dort das Spiel derselben im 17. Jahrhundert nicht so eifrig gepflegt und viel früher in Verfall geraten zu sein als in den übrigen Ländern, was möglicherweise in der Vorliebe der Italiener für die Violine und in der dort früher geschehenen Einführung des Violoncells begründet lag.

Joh. Seb. Bach bereicherte die Literatur unseres Instruments mit drei prächtigen Sonaten für Viola da Gamba

<sup>1)</sup> Frz. Bennat bearbeitete mehrere Kühnellsche Sonaten für Violoncell und Klavier; davon erschienen zwei (G moll u. D dur) im Verlage „Drei Lilien“ und die glänzende A dur-Sonate bei Breitkopf & Härtel.



und obligates Cembalo, wozu er wahrscheinlich in Cöthen durch Christian Ferdinand Abel, den Vater Karl Friedrichs, angeregt wurde. In diesen Sonaten dominiert aber das Cembalo; der Gambenpart ist mit ganz vereinzelt Ausnahmen einstimmig gehalten. Von der spezifischen Gambentechnik hat Bach nur geringen Gebrauch gemacht. Eine so reiche Mannigfaltigkeit im Gambensatz, wie sie z. B. in den Kompositionen von Marin Marais, Johann Schenk und August Kühnel auftritt, ist in diesen nicht zu finden. Es waltet ein anderes Verhältnis als in den Werken der produktiven Gambenvirtuosen: die Gambe ist weniger herrschendes Soloinstrument, als das der Idee und dem Geiste des Meisters dienende Klangwerkzeug. Auch lag es in der Natur der Triosonate (zweistimmige Cembalopartie mit Soloinstrument), daß alle die reichen technischen Qualitäten des Instrumentes nicht mehr zur vollen Entfaltung kommen konnten; die Triosonate legte der wohl hundertjährigen Selbstherrlichkeit der Gambe Fesseln an und bedingte eine Wandlung im Stile des Gambenspiels. Der Reiz der Bach'schen Cembalo-Gambensonaten liegt in der meisterlichen, wundervollen Komposition an sich und im Zusammenspiel der beiden eigenartigen Instrumente, das farbenreiche und überraschende Klangwirkungen ermöglicht. Die entzückende G dur-Sonate hat der Meister ursprünglich gar nicht mit dem Gedanken an die Gambe komponiert; dies Werk ist vielmehr die Umarbeitung einer älteren Sonate für zwei Flöten und Continuo, der er eine reichere Gestaltung des Basses gab. Zur schönsten und besten Wirkung kommt die Gambe in der 2. Sonate (D dur), deren Solopart sogar virtuosen Glanz aufweist. Auch der Umfang des Instrumentes ist hier mehr ausgenüht als in der 1. Sonate; im letzten Allegrosatz tritt Kontra H und Groß C (Takt 92 und 96) der siebenten Saite je einmal auf; in Ermanglung einer solchen läßt sich das Werk sehr gut auf der sechsaitigen Gambe spielen, denn durch die Höherlegung dieser zwei Töne um eine Oktave wird nichts am Charakter der Komposition geändert. Im ersten Satz der bedeutenderen 3. Sonate (g moll) nahm Bach leider zu wenig Rücksicht auf die Besaitung, Stimmung und Zartheit der Gambe.

J. S. Bach hat mit feinem Empfinden verstanden, alle zu seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente, die sich zur Erzielung einer besonderen Klangfarbe und eines besonderen charakteristischen oder poetischen Ausdrucks eigneten, mit schönster Wirkung zu verwenden. Die öfters vertretene Meinung, daß er über die Tonwerkzeuge seiner Zeit habe hinauswollen, trifft in bezug auf die Gambe nicht zu. Dieser gewaltige, vielseitige Meister, der die Technik der Streichinstrumente nahezu vollkommen überblickte, hat Viola da Gamba und Violoncell auch in seinen Gesangswerken in sehr verschiedener, der Eigenart eines jeden Instrumentes entsprechender Weise verwertet. Eine tiefe, ergreifende Wirkung erzielt die Gambe mit ihrer wehmutsvollen Klage bei der Altarie „Es ist vollbracht“ in der Johannespassion. Einzigartig und besonders charakteristisch tritt sie ferner in der Matthäuspassion in dem Bassrezitativ „Ja! freilich will in uns . . .“ und der Bazarie „Komm, süßes Kreuz“ hervor, die dadurch mit zu dem Schönsten der ganzen Passion gehören. Bach fordert hier eine siebensaitige Gambe, die dem Stücke ein Kolorit verleiht, wie es das Violoncell nie hervorbringen kann. Ein Ersatz der Gambe durch das Violoncell ist hier geradezu unmöglich; es würde klanglich wie technisch versagen zur Darstellung des von Bach beabsichtigten Ausdrucks; so kann z. B. das Cello weder die drei- bis sechsstimmigen Afforde richtig und vollständig bringen, noch besitzt es die tiefen Töne Kontra B und A der siebenten Gambensaite. Der Part ist hier mannigfaltig ausgestaltet und zeigt die typischen Merkmale des spezifischen Gambensatzes. Vielleicht stand dem Meister in Leipzig ein ausgezeichnetes Gambist zur Seite. Während das Solo in der Johannespassion technisch leicht ausführbar ist, da die Cantilene sich nur auf den drei oberen Saiten bewegt, erfordert die schwierige Gambenpartie in der Matthäuspassion einen gewandten und geübten Spieler. Zum Tenorrezitativ: „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille“ existiert eine Gambenstimme, die, als „apokryph“ geltend, in der Partitur der großen Bachausgabe im Anhang steht und leider ganz fehlt in der neuen kleinen Partiturausgabe der Passion. Wahrscheinlich hat



Bach diese Stimme erst später hinzugeschrieben; die vollen Akkorde der Gambe klingen ausgezeichnet zu den beiden Oboen und ergänzen in idealster Weise den Continuo<sup>1)</sup>. Eine schöne Wirkung erreichen Viola d'amore und Viola da Gamba als obligate Soloinstrumente zur Arie des Zephirus („Frische Schatten, meine Freude“) in der Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus“. Das der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ vorangestellte prächtige Concerto für Flöte, Oboe, Viola d'amore und Viola da Gamba erhält durch seine gewählte Instrumentation einen seltenen Reiz. Zur Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Actus tragicus, No. 106) fordert Bach nur zwei Flöten und zwei Gamben. „Kein weiteres Instrument tritt im Verlaufe der Kantate zu den beiden Flöten und den beiden Gamben. Die verschleierte Klangfarbe gehört zum Wesen dieser Musik. Man meint eine Herbstlandschaft zu sehen und blaue Nebel, die darüber hingleiten. Das dramatische Leben und die innerliche Harmonie zwischen Text und Musik, die dieses Werk auszeichnen, machten schon den ersten Bachverehrern, unter ihnen Zelter, den Actus tragicus vor allen andern Kantaten lieb und wert . . .“ (Albert Schweitzer, J. S. Bach).

Durch die Instrumentierung der „Trauerode“ mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola, zwei Gamben und zwei Lauten erstrebt Bach ein elegisches Kolorit, das namentlich durch die Gamben und Lauten erreicht wird. Besonders schön verwendet der Meister die beiden Gamben als Soloinstrumente zur Altarie „Wie starb die Heldin so vergnügt“. Während die Gamben zu den Chören der „Trauerode“ und der Kantate „Gottes Zeit“ chorisch besetzt sind und im Notfalle durch Bratschen und Celli verstärkt werden können, erfordert das 6. brandenburgische Konzert durchaus einfache Besetzung. Dieses Konzert fällt nicht in das Gebiet

<sup>1)</sup> Die Richtigkeit dieser Ausführungen wurde anlässlich der von Felix Mottl am Palmsonntag 1907 und 1908 in der Musikalischen Akademie in München und der von Fritz Steinbach am Charfreitag 1912 im Gürzenich in Köln geleiteten Aufführungen der Matthäuspassion praktisch erwiesen, wobei es dem Verfasser vergönnt war, die siebenstimmige Gambe zu spielen.

der Orchestermusik, sondern in das der Kammermusik und wirkt in seinem polyphonen Stil und der eigentümlichen Klangfarbe, wie sie zwei Violoncelli, zwei Gamben, Violoncello und Baß mit Cembalo ergeben, am besten in einfacher Besetzung. Es darf aber der Klangcharakter des Werkes nicht zerstört werden durch „Ersatz“ der beiden Gamben durch Celli; dadurch wird nur Unklarheit des Stimmengewebes und Zerstörung der Klangeffekte im 1. und 3. Satz erreicht. Intelligente Cellisten vermögen bei Fleiß und gutem Willen die einfachere Faktur aufweisenden Partien zur Johannespassion, zum 6. brandenburgischen Konzert, zu den Kantaten „Der zufriedengestellte Aeolus“, „Tritt auf die Glaubensbahn“, „Gottes Zeit“ und auch zur Trauerode nach mehr oder minder kurzer Zeit auf der Gambe zu bewältigen. Die erste Gambensonate in G dur, das 6. brandenburgische Konzert, das Solo in der Johannespassion und zur Arie des Zephus in der Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus“ können auch auf einer fünfsaitigen Gambe gespielt werden, da in diesen Partien die sechste Saite (Groß D) nicht benutzt wird. Bach verlangt auch, einer alten Tradition folgend, zu den Cembalo-Violoncellsonaten den fakultativen Gebrauch einer Gambe zur Hebung und Verstärkung des Cembalobasses. Der Titel der Handschrift lautet: „Sei Suonate à Cembalo certato e Violino Solo col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach.“

Für das Violoncello schrieb Bach bekanntlich sechs Solosuiten; ferner verwendete er es als obligates Instrument in folgenden Kirchenkantaten: No. 6: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, Nr. 41: „Jesu, nun sei gepreißt“, Nr. 49: „Ich gehe und suche mit Verlangen“ (in Nr. 41 und 49 ist der Violoncellschlüssel eine Oktave tiefer zu lesen), Nr. 68: „Also hat Gott die Welt geliebet“, Nr. 70: „Wachet, betet, seid bereit allezeit“, Nr. 163: „Nur jedem das Seine“ (Baßarie mit zwei obligaten Violoncellen), Nr. 183: „Sie werden euch in den Bann tun“; des weiteren in der Profankantate „Weichet nur, betrübte Schatten“. Wie verschieden Bach die Gambe und das Cello behandelt und wie er den Charakter eines jeden Instrumentes zur Geltung bringt, ersieht und hört man



wohl am besten aus seinen Werken selbst und wird zu dem Ergebnis und zu der Überzeugung gelangen, daß die Viola da Gamba, wo sie Bach vorschreibt, eine vollkommen eigene Bedeutung hat und durch das Violoncello nicht zu ersetzen ist.

Als um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Umwälzung im Musikstil vor sich ging, und die Mannheimer Johann Stamitz, Franz Xaver Richter und andere neuen Inhalt, neue Formen und Ausdrucksweisen brachten, verdrängte das glänzendere Violoncell, das bis dahin eine mehr untergeordnete Rolle spielte, die zartere Gambe. Das Resultat war, daß ihr bestrickender Wohlklang und Klangzauber vergessen wurde. Aber sie verdient wieder hervorgeholt zu werden, da sie geeignet ist, unser Musikleben um manchen Eindruck zu bereichern. Schon E. L. Gerber bedauert das Verschwinden der Gambe. Er schreibt in seinem Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler (1812—1814) bei den, dem Gambenvirtuosen K. Fr. Abel gewidmeten Zeilen: „Merkwürdig ist es in der Geschichte der Musik, daß sein Instrument mit ihm im Jahre 1787 ganz in Vergessenheit begraben worden ist: die vor hundert Jahren so unentbehrliche Gambe, ohne welche weder Kirchen- noch Kammermusik besetzt werden konnte, die in allen öffentlichen und Privat-Konzerten das ausschließende Recht hatte, sich vom Anfange bis zum Ende vor allen andern Instrumenten hören zu lassen; weswegen sie denn auch nicht nur, gleich den Schachteln, sahweise, in allen Formaten, groß und klein, gefertigt werden mußten, sondern auch mit allem möglichen Aufwande von angebrachtem künstlichem Schnitzwerke, Elfenbein, Schildpatt, Silber und Gold bestellt, gesucht und bezahlt wurden. Von diesem allgemein herrschenden und beliebten Instrumente wird nun in Zeit von einem Menschenalter in ganz Europa keine Idee mehr übrig seyn; sie müßte denn unter den alten Holzschnitten im Prätorius<sup>1)</sup> oder als ein saitenloses, von Würmern zerfressenes Exemplar in einer der Hof-Musikkammern wieder hervorgefucht werden<sup>2)</sup>. Abermals ein

<sup>1)</sup> Gemeint ist dessen „Theatrum Instrumentorum“ im zweiten Teil seines Werkes „Syntagma musicum“ (1619—1620).

<sup>2)</sup> Gegenwärtig ist es schwer, gute Gamben zu bekommen, da

trauriger Beweis, wie sehr sich Apollo von der Göttin Mode beherrschen läßt. — Merkwürdig ist noch dabei der Geschmack unserer Vorfahren an diesem sanften, bescheidenen, summsenden Violongetöne. Auch waren sie stille, zufriedene und friedliebende Leute. Gegenwärtig können zu unsern Musikern die Instrumente nicht hoch und schreyend genug gewählt werden“.

Nunmehr ist überall das Interesse für vergangene wundervolle und feine musikalische Kulturepochen wieder erwacht. Zur stilvollen Neubelebung alter Musik, der J. S. Bach'schen Werke im besonderen, ist erforderlich, daß die Werke mit den Instrumenten und in der Besetzung gespielt werden, für die sie bestimmt sind. Unter den alten Instrumenten gebührt sicherlich der Preis der Viola da Gamba. Werden Kompositionen, die für dies Instrument geschrieben sind, auf dem Violoncell zu Gehör gebracht, so ist die Wirkung nur unvollkommen; denn niemals erreicht dieses die entzückende Klangfarbe und die wunderbare Zartheit der Gambe.

vielfach solche zu Celli umgearbeitet wurden. In Sammlungen und Privathänden ist jedoch manches schöne Instrument zu finden, und es wäre angezeigt, daß die Instrumentenmacher neue Gamben bauten, da bei dem wieder erwachenden Interesse für das Gambenspiel sich sicher Liebhaber und Abnehmer dafür einfinden werden. — Zur Besaitung empfiehlt sich: für das — in Italien „Canto“, in Frankreich „Chanterelle“ genannte — hohe d<sup>1</sup> ein haltbares Violin=A, für e ein dünnes Cello=D; als c kann ein sehr dickes Cello=D, oder ein dünnes, gut ausgezogenes Cello=A, mit sehr dünnem Draht (Nr. 19) übersponnen, genommen werden; zum tiefen D nehme man ein schwaches Cello=C; für die siebente Saite, das Kontra=A, ein starkes Cello=A, das mit dickem Draht (Nr. 7 oder 6) übersponnen wird; a und G wie beim Cello, jedoch können diese Saiten für die Gambe, wegen dem kürzeren Zug, etwas stärker genommen werden.





## Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf.

Von Hermann von Hase (Leipzig).

---

Mit der Erfindung des Notensatzes mit beweglichen Lettern im Jahre 1754 und ihrer praktischen Verwertung trat Johann Gottlob Emanuel Breitkopf mit einer großen Anzahl hervorragender Musiker in Verbindung, die seine Neuerung mit Freuden begrüßt hatten. Einer der ersten neuen Autoren war Carl Philipp Emanuel Bach. Den ersten Verkehr und die erste Verlagsübernahme Bach'scher Kompositionen vermittelte Friedrich Wilhelm Marpurg, der 1756 im Breitkopf'schen Verlage die Berlinischen Oden und Melodien herausgab. Das erste Heft dieser Sammlung, das nach 10 Jahren eine Neuauflage erlebte, enthielt drei Lieder Bachs: „Lied eines jungen Mädchens“, „Die Biene“ und „Die Küsse“; die beiden letzteren auf Texte von Lessing.

Auch im zweiten Teil der Berlinischen Oden, der 1759 erschien und schon im Jahre 1762 neu gedruckt wurde, war Bach vertreten; Marpurg hatte den „Stoicker (!)“ und „Serini, der hochberühmte Mann“ aufgenommen.

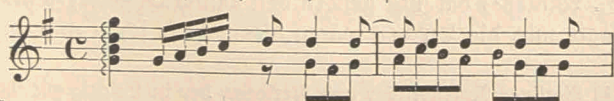
In der *Raccolta delle piu nuove Composizioni di Clavicembalo per l'anno 1756*, die ebenfalls Marpurg für Breitkopf zusammengestellt hatte, kam Bachs Name wiederum zur Geltung; eine Sonate, die Bach für die Prinzessin Amalia komponiert hatte, und vier kleinere Stücke La Borchward, La Lott, La Gleim und La Bergius waren gewählt worden. In der entsprechenden Sammlung für das Jahr 1757 war

ebenfalls eine Sonate und einige Stücke La Prinzette, l'Auguste, eine Polonäse, eine Fuge und ein Allegretto enthalten. Auch in seiner Jugensammlung, die 1758 bei Lange in Berlin erschien und bei Breitkopf gedruckt wurde, hatte Marpurg eine Fuge Bachs (ohne Namensnennung) aufgenommen.

Ein persönlicher Verkehr scheint aber nicht stattgefunden zu haben; einige kleine Freundschaftsbezeugungen wurden durch Marpurg vermittelt, der ein Verlagswerk und Geschenk Breitkopfs, die vom Verfasser Bach gewidmete „Anweisung wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne, das aus solchen allen sowohl dur als moll wohlklingend zu spielen sey, aufgesetzt von Bartholomaeus Frixe, Clavier-Instrumentenmacher in Braunschweig“, überbrachte und am 30. Oktober 1756 meldete, daß ihm Bach aufgetragen habe, „Ew. Hochedelgeboren sein ergebenstes Kompliment zu vermelden“.

Marpurgs Urteil schien Breitkopf zuerst abgehalten zu haben, in direkte Verbindung mit Bach zu treten. Im März 1757 hatte nämlich Marpurg geschrieben „In Ansehung des Herrn Bach: so können Sie nichts als gutes von ihm argwöhnen und er ist Ihr Freund. Aber das ist derjenige, der die Münze am meisten vor allen anderen kennt und schlägt. Ohne etliche 100 Dukaten mit eihnemal ist mit diesem braven Manne nichts anzufangen.“ Als Breitkopf aber erfuhr, daß Bach Gellerts Oden komponiere, beauftragte er Marpurg, diese für ihn zu sichern. Aber Marpurg kam zu spät, die Komposition hatte schon ihren Verleger gefunden und war bereits zum Teil gedruckt.

In einem über mehrere Jahre ausgedehnten Unternehmen, das Johann Adam Hiller für Breitkopf einrichtete, der Raccolta delle migliore Sinfonie di piu celebri compositori di nostro tempo, accomodate all' Clavicembalo, wurde in die dritte Sammlung (1761) Bachs Sinfonie



aufgenommen.



Der Plan Breitkopfs, den Alleinvertrieb von Bachs zweitem Teil seines „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, zu erhalten, gelang zwar nicht ganz, aber Bach überließ ihm 200 Exemplare, wenn auch nicht zu den erhofften Bedingungen. Breitkopf schrieb ihm aber „daß er den Profit bey dem Verkauf seines Buches weniger estimire als die fort dauernde Bekanntschaft mit ihm, und daß er deshalb seine Final-Resolution annehme“.

Der weitsichtige Verleger hatte es auch nie zu bereuen, daß er auf einen kleinen Vorteil verzichtet hatte, denn die tatsächlich eingetretene fort dauernde Verbindung brachte ihm für sein Geschäft nicht nur manchen Vorteil, sondern wurde bald zu einer treuen Freundschaft, die ungetrübt bis zu Bachs Tode währte.

Fürs erste war zwar Bach noch an seine Berliner Verleger gebunden, aber schon die Herstellung des nächsten Werkes, die „Oden mit Melodien“, die 1762 bei Arnold Wever erschienen, wurde der Breitkopfschen Notendruckerei übertragen. Auch die gleichzeitig im selben Verlage erschienenen „Tonstücke fürs Clavier von C. Ph. E. Bach samt einigen klassischen Musikern“ wurden bei Breitkopf gedruckt.

Erst im Jahre 1766 erschien im Verlage von Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn wieder ein Originalwerk Bachs, seine Sechs leichten Klavierfonaten, für die dem Autor 150  $\mathcal{R}$  Honorar gezahlt wurden.

Aus der Zeit der Übernahme dieses Werkes sind nur zwei Briefe vorhanden, in denen aber das geschäftliche Element nicht allzusehr in den Vordergrund tritt. Der älteste erhaltene Brief von Bach lautet nämlich:

A Monsieur

Monsieur Breitkopf le Fils

Libraire et Imprimeur très célèbre

à Leipzig

Hochedelgebohrner, hochgeehrtester Herr,

H. Winter<sup>1)</sup> hat mir gestern den Mund wässerich gemacht. Er sagte mir, die Verchen wären diesmahl so schön und wohl-

<sup>1)</sup> Berliner Notendrucker und Verleger, der in Leipzig zur Messe gewesen war.



feil gewesen. Wunderlicher Freund, sagte ich, was hilft mir dieses? warum haben Sie nichts mitgebracht? Enfin, er wiehe mich an Ihre gütige Dienstfertigkeit. Wollten Sie also für mich die Gütigkeit haben und mir mit der ersten Post, alles auf meine Kosten, ein Schock guter Lerchen übersenden? Ach ja, Sie thun es. Ich wiederhole mit Fleiß nochmahls, ich verlange kein Präsent, ich bezahle alles gerne so gleich wie und an wen Sie bestellen, mit ergebenstem Danke.

Ich beharre wie gewöhnlich

Potsdam, d. 27. Oct. 65.

Bach.

Sein Wunsch wurde auch sofort von Breitkopf erfüllt und Bach erhielt die Leipziger Lerchen mit den Korrekturbogen seiner Sonaten.

In den nächsten Jahren gab der Bezug verschiedener Werke Breitkopf Gelegenheit zu gegenseitigem geschäftlichen



Verkehr mit Bach, der 1767 nach Hamburg übersiedelte. Seine Berufung wurde in den Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (Jahrgang II S. 204), die Breitkopf für Hiller druckte, folgendermaßen bekannt gemacht: „Die durch den Tod des seel. Kapellmeisters Telemann erledigte Stelle eines Musikdirectors an der Michaeliskirche zu Hamburg ist mit dem berühmten Herrn Carl Philipp Emanuel Bach wieder besetzt worden. Wir freuen uns diesen großen Meister des Klavierspielens, dem wir so viele vorzügliche Sachen für dieses Instrument zu danken haben, in einem Posten zu sehen, wo er seine vorzüglichen Talente nun noch von einer anderen Seite wird zeigen können, und wünschen dem deutschen Vaterlande Glück, daß der Gesang desselben aus der Feder eines Bachs künftig neue Schönheiten, neue Vollkommenheiten erhalten soll.“

Besonders freundschaftlich gestaltete die Beziehungen Bachs zu Breitkopfs der Einzug des jüngsten Sohnes von Emanuel Bach, des Malers Johann Sebastian Bach<sup>1)</sup>, in Breitkopfs Haus zum Silbernen Bären. Der in Leipzig besonders bei Friedrich Deser „sein Hauptmetier“ studierende Jüngling wohnte nämlich, wahrscheinlich auf Emanuel Breitkopfs Empfehlung, von Michaelis 1770 in der Familie des Kupferstecher Stöck, der den 4. Stock des neuerrichteten Hauses bezogen hatte, als Pensionär und wurde in dem kunstsinnigen Breitkopfschen Hause herzlich aufgenommen. Wie die Unterstützungen, die Emanuel Bach seiner Schwester, der Frau Altnicol, fortlaufend zukommen ließ, schon seit ungefähr 1761 durch Breitkopfs Hand gingen, so vermittelte auch Breitkopf die Abgabe der väterlichen Zuschüsse an den jungen Maler. Leider zeigte sich aber bald schon der Keim zu der späteren schweren Krankheit und Emanuel Bach mußte im Mai 1773 außer dem Quartalgeld von 50  $\mathcal{R}$  noch 15  $\mathcal{R}$  Krankengeld für seinen Sohn senden, „mit den Compliments von dem meinigen an Ihr ganzes geehrtes Haus“. Wie sich das Breitkopfsche Haus des jungen Goethe angenommen hatte, so sorgten

<sup>1)</sup> Über den Namen vergl. Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit. 3. Reihe Leipzig 1909 S. 290/291. W. tritt für Johann Samuel ein, ohne allerdings einen Beweis zu erbringen.



J. S. Bach, Sohn Carl Philipp Emanuel Bachs.





auch jetzt wieder hilfreiche Hände für den Kranken, und als Johann Sebastian, glücklich genesen, nach Dresden zog, schrieb Emanuel Bach: „Hochedelgebohrner, Liebwehrtester Freund, Empfangen Sie hiebey von mir u. den Meinigen tausendfachen Dank für Ihre, meinem Sohn in Leipzig erwiesene Güte und Vorsorge; ich bleibe von Herzen Ihr dankbarer Schuldner.“

Durch seinen Dresdner Aufenthalt verlor der junge Bach, der, wie sein Vater klagte, kein großer Briesschreiber war, nicht ganz den Zusammenhang mit seinen Leipziger Freunden, von denen er sich neu erschienene Musikalien zusenden ließ. Über seine weiteren Schicksale erhielt das Haus Breitkopf stets vom Vater Emanuel Nachricht. So berichtet Bach im Februar 1776 hocherfreut, daß sein Sohn nach einer sehr beschwerlichen Reise gesund in Hamburg eingetroffen sei und bis zum Sommer bei ihm bleiben werde; „er empfiehlt sich Ihnen und Ihrem geehrtesten Hause ergebenst“. Im Jahre darauf, als er sein herzliches Bedauern zum Tode Bernhard Christoph Breitkopfs aussprach, schrieb er von dem geliebten Sohn, daß dieser seit fünf Monaten krank in Rom darnieder läge und noch nicht außer Gefahr wäre. Als Bach erfuhr, daß Breitkopf selbst erkrankt wäre, zeigte er herzlichen Anteil. „Gott mache Sie bald wieder gesund! Wir können Sie noch ganz und gar nicht missen. Gott wird helfen!“ Von seinem Sohne berichtete er in demselben Briefe: „Mein armer Hans hat wirklich alles ausgestanden, Gottlob, jetzt ist er in der Besserung“ und am 9. August 1777 meinte er „Mein armer Hans wird nun wohl bald völlig gesund wieder seyn, wenn das wahr ist, was man mir schreibt“. Aber die Besserung war keine bleibende, am 9. Oktober 1778 schrieb der unglückliche Vater: „Liebster Herr Landsmann, Noch ganz betäubt von der traurigen Nachricht wegen des Absterbens meines lieben Sohns in Rom kann ich kaum folgendes zu Papier bringen. Ich weiß, Sie haben Mitleyden mit mir, und Gott behüte Sie für dergleichen Schmerz.“

Wie sehr Bach Breitkopfs Fürsorge für seinen in der Ferne verschiedenen Sohn schätzte und ehrte, geht aus einem Schreiben vom 19. Dezember 1778 hervor:



„Sie werden durch den Herrn Professor Deser einen Schattenriß von meinem lieben seligen Sohne erhalten. Ich weiß, Sie haben ihn auch geliebt. Er ist sehr gut getroffen. Ein junger Künstler hier hat diese Art sehr hoch gebracht. Bewahren Sie dies Bild mir zum Andenken. Superflua non nocent.“

Als drei Jahre später J. F. Bause Batonis Wühende Magdalena nach einer Kopie des verstorbenen jungen Künstlers in Kupfer gestochen hatte, schrieb Emanuel Bach ungeduldig an Imanuel Breitkopf: „Haben Sie die Güte, überschicken Sie, je eher je lieber, das jetzt herausgekommene Kupfer von meinem seligen Sohn gezeichnet“. Das schönste Denkmal wurde dem so früh Dahingegangenen in Breitkopf & Härtels Allgem. Mus.-Zeitung (Bd. II S. 829) gesetzt, in der Friedrich Rochlitz, wohl nicht ganz unbeeinflusst von Christoph Gottlob Breitkopf, dem ehemaligen Hausgenossen Bachs, schrieb: — „ist es vielen Lesern der Zeitung bekannt, daß die stille reine Seele, der seltne edle Mensch, Desers liebster Schüler, Sebastian Bach der jüngere, der vortrefflich war als Landschaftsmaler, vortrefflicher geworden wäre als Historienmaler; daß der Gute, dem schon in frühen Jünglingsjahren durch geheimes und unerschuldetes Leiden des Lebens frischester Reim zerdrückt war, der dann einzig in seiner Kunst Zuflucht, Trost und Freude fand — aber auch ein nur allzufrühes Grab —: daß dieser, Emanuel Bachs Sohn war? Lieber Mensch, der Du jetzt die Ruhe hast, die Dir die Erde nirgends gab — Deine Freunde in Rom, wo Du starbst, und in einigen Städten Deutschlands, wo Du lebtest, haben Dich laut betrauret, aber denen, die Dich nicht kannten, noch nicht laut gesagt, was Du warst: ich vermag Dir nichts dazubringen, als dies augenblicklich wefkende Blatt und das unverweklichste, treueste Andenken.“

An Breitkopfschen Familienfesten nahm Bach herzlichen Anteil. Als Imanuel Breitkopf das Glück hatte, die Hochzeit zweier Töchter an einem Tage zu feiern, gratulierte er bestens, wenn er auch etwas wehmütig schrieb: „Wenn ich Ihren Beutel hätte, so würde ich vielleicht auch Großvater sein, aber arme Kinder verlangt niemand. Addio! Profit das

neue Jahr!“ Kurz darauf dankte er für die Hochzeitsgedichte, „die uns sehr divertirt haben“.

Eine dauernde geschäftliche Verbindung begann mit dem Jahre 1772. Bach war bereits damals schon zum Selbstverlag seiner Werke übergegangen, hatte aber vielen Verdruß gehabt durch den Tod des Berliner Drucker Winter, dem er die Herstellung seiner Sei Concerti per il Cembalo concertato übertragen hatte. Breitkopf, der schon Pränumeranten auf die Konzerte angenommen hatte, bot ihm seine Hilfe an, und dies Anerbieten kam Bach sehr gelegen. „Tausendfachen ergebensten Dank sage ich Ihnen von Herzen für alle gütigst angebotene Freundschaft. Ich war in der Klemme und man hat mich nicht herausgelassen. Basta!“

Nach Aufklärung eines Mißverständnisses, das durch den Faktor der Winterschen Buchdruckerei, die verschiedene Vorräte Bachscher Werke in einer in Breitkopfs Hause gemieteten Niederlage aufbewahrte, entstanden war, sprach Bach dem Leipziger Freunde sein Bedauern aus, daß er nicht schon eher mit ihm zu tun gehabt habe: „Sie waren vor Jahren mein Mann!“

Noch bevor Bach selbst ein neues Werk veröffentlichte, druckte die Breitkopfsche Buchdruckerei für die Dyfische Buchhandlung in Leipzig D. B. Münters erste Sammlung geistlicher Lieder mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten, in der sechs unveröffentlichte Lieder Emanuel Bachs enthalten waren. Ferner wurden für den Verleger G. F. Hartknoch Sei Sonate per il Clavicembalo solo all' uso delle Donne, composte da Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella in Hamburgo bei Breitkopf hergestellt. Die Neuauflage dieser Sonaten wurde im Jahre 1786 ebenfalls von Breitkopf besorgt.

Das erste Werk, das Breitkopf von Bach selbst zum Druck überliefert bekam, war „Herrn Doktor Cramers übersehte Psalmen mit Melodien zum Singen bey dem Clavier“. Johann Andreas Cramers poetische Übersetzung der Psalmen war 1756 bei Immanuel Breitkopf, seinem intimen Freunde, erschienen. Schon 1756 hatte Breitkopf durch Marpurgs Vermittlung einen Berliner Tonsetzer zur Komposition ver-



anlassen wollen, ohne daß der Plan damals zur Ausführung kam. Inzwischen war das in seiner Art hervorragende Werk fortgesetzt worden und vom ersten Teil bereits 1763 die zweite Auflage erschienen, die Bach als Vorlage gedient hatte. Da Emanuel Bach auch seine Israeliten in der Wüste herausgeben wollte, fragte er Breitkopf um Rat wegen der Veröffentlichung: „Antworten Sie mir gütigst bald, NB. freundschaftlich und ehrlich, wie man es, außer von Ihnen, selten antrifft.“ Seines Druckers Bescheid „Breitkopfsch, id est ehrlich“, wie Bach meinte, befolgend, ließ er zuerst die Psalmen, die gleichsam „ein Compagnon zu den Gellertschen“ werden sollten, auf Subskription erscheinen. Einen Teil der Komposition schickte Bach am 3. Dezember 1777 ab, „der Rest des MS soll bald geböhren und Ihnen zugeschickt werden.“ In einer Auflage von 1050 Exemplaren wurden die Psalmen rechtzeitig für die Ostermesse 1774 fertig gestellt, über den Druck und besonders über den Titel sprach der Autor seine vollkommene Zufriedenheit aus.

Seiner Ankündigung gemäß schickte Bach im Februar 1775 das Manuskript seiner Israeliten in der Wüste zum Druck. Den Text dieses Singgedichtes hatte Breitkopf bereits im Mai 1767 für den Dichter Schiebler, der damals in Leipzig weilte, gedruckt. Die vielbeschäftigte Notendruckerei konnte den Satz des Musik-Manuscripts aber wegen bereits übernommenen Arbeiten erst viel später vornehmen, noch Mitte Juli klagte Bach: „Meine Israeliten bleiben lange auf dem Marsch aus der Wüste“. Erst im Dezember 1775 gelangte Bach in den Besitz seiner Exemplare. Ein Textbuch aus der Breitkopfschen Druckerei vom Jahre 1784 ist im Geschäftsarchive erhalten geblieben.

Als nächste Werke veröffentlichte Bach, wieder im Selbstverlag, zwei Sammlungen von Klaviersonaten mit Violine und Cello, von denen die erste im August 1776 gedruckt wurde und zwar 350 Exemplare im Violinschlüssel und 700 im Klavierschlüssel. Über den Titel herrschte erst Unklarheit, bis Bach entschied: „Es bleibt bey dem ehrlichen teutschen Titel, so, wie ich ihn vorgeschrieben habe. Lateinische Buchstaben können dazu genommen werden. Wegen der Ausländer

hat mirs nicht glücken wollen, und wenns auch beßer gegangen wäre, so schadet es nicht; müssen wir doch auch ausländische Titel verdauen. Das Beste ist, daß kein Titel mitgespielt wird!“ Die zweite Sammlung dieser Klaviertrios erschien zur Michaelismesse 1777.

Am 28. Juli 1778 schrieb Bach an Breitkopf: „Ich habe noch ein Haufen Anforderungen an Ihre Pressen, wenn nur der verdamnte Krieg nicht wäre. Jetzt sind sogar ziemlich beträchtliche Collecteurs von mir im Felde, dies war im vorigen Kriege nicht. Jedoch werde ich Courage kriegen, aber nichts ohne Pränumeration“.

Besonders lag Bach sein Heilig am Herzen. „Hier habe ich den meisten und kühnsten Fleiß bewiesen zu einer guten Ausnahme. Dieses Heilig ist ein Versuch, durch ganz natürliche harmonische Fortschreitungen mir weit stärkere Aufmerksamkeit und Empfindung zu erregen, als man mit aller ängstlicher Chromatik nicht im Stande ist zu thun. Es soll mein Schwanenlied von dieser Art seyn, und dazu dienen, daß man meiner nach meinem Tod nicht zu bald vergeßen möge“. Breitkopf fiel es schwer für den oft 28zeiligen Satz ausreichendes Papier zu finden. Das Format wurde in einer Größe von 32 zu 47 cm gewählt, entsprechend der Größe der Originalpartitur, die noch jetzt im Breitkopf & Härtelschen Archiv aufbewahrt wird. Eine Aufführung des Heilig, die J. A. Hiller noch vor dem Erscheinen unternehmen wollte, verhinderte Bach selber, da er es schon einem fürstlichen Herrn abgeschlagen habe, bevor es gedruckt wäre. Ein Jahr später aber zollte er Hiller seinen besonderen Dank für die gute Ausführung seines Heilig.

Besonderen Wert legte Bach bei diesem großen Werke, dem er als Titel „Heilig mit 2 Chören und einer Ariette zur Einleitung“ gab, auf korrekten Satz: „Sagen Sie Ihren Korrektoren, (denn mehr als einer ist bey dem Heilig durchaus nötig) wenn sie durch den geringsten Fehler mich um meine Ehre brächten, so wäre wohl nichts billiger als daß sie nach Waldheim<sup>1)</sup> gebracht würden.“ Die Herstellung dauerte

1) Das sächsische Zuchtthaus.



aber länger als gemeldet, so daß Bach ungeduldig ausrief: „Ich leide Noth unter der Annahmung meiner Pränumeranten. Helfen Sie mir bald, und senden Sie mir auf Abschlag, was Sie können. Luc. 16, 24.<sup>1)</sup>“ Der Druck selbst fiel aber ganz zu Bachs Zufriedenheit aus: „Ganz Hamburg bewundert mit mir den schönen, künstlerischen und außerordentlichen Druck unseres Heilig. Che viva!“ Das erste Exemplar mußte Breitkopf mit schnellster Post nach Berlin an Kirnberger senden, der es der Prinzessin Amalia überbringen sollte.

Zugleich mit dem Heilig hatte Bach die erste Sammlung seiner Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber der Breitkopffschen Buchdruckerei zum Druck übergeben. Diesmal verzögerte sich die Fertigstellung des Druckes dadurch, daß die Namen der Pränumeranten nicht einliefen, „Die Herren Collecteurs sind Faulpelze, doch habe ich sie citirt und sie werden nun bald erscheinen.“

Die beiden gleichzeitig herausgekommenen Werke wurden sehr günstig aufgenommen, Bach schrieb im November 1779 an Breitkopf: „Meine Sonaten und mein Heilig gehen ab wie warme Semlen, bey der Börse auf dem Naschmarkt<sup>2)</sup>, wo ich vordem mancher Mandel Breßel den Hals gebrochen habe.“

Die zweite Sammlung für Kenner und Liebhaber, der diesmal einige Rondos hinzugefügt waren, kündigte Bach bereits im Dezember 1779 an. „Der Inhalt dieser Sonaten wird ganz und gar von allen meinen Sachen verschieden seyn; ich hoffe für Jedermann.“ Der Druck der 700 Exemplare im Klavier- und 350 im Violinschlüssel wurde im Herbst 1780 beendet. Die dritte Sammlung erschien schon im nächsten Jahre. Zur vierten Sammlung entschloß sich Bach erst auf Zureden seiner Freunde; die Komposition derselben wurde jedoch durch Krankheit verzögert. Am 10. September 1782 schrieb er an Breitkopf: „Ich bedaure Sie von Herzen als

1) Vater Abraham, erbarme dich meiner, und sende Lazarum, daß er das Außerste seines Fingers ins Wasser tauche, und kühle meine Zunge; denn ich leide Pein in dieser Flamme.

2) In Leipzig, das jetzt noch seinen Breßelmann auf den Straßen sieht.

Wittmann, ich habe es nicht gewußt. Auch ich bin in diesem Sommer dem Tode entlaufen. Die verzweifelte Influenza wollte mir den Hals zuschnüren, doch Gott half.“ Am 15. Oktober übersandte Bach das Manuskript mit den Worten: „Meine Freunde wollten durchaus zwey Fantastien mit dabey haben, damit man nach meinem Tode sehen könne, welcher Fantast ich war.“ Nach einer Pause von drei Jahren wurde die fünfte Sammlung der Sonaten für Kenner und Liebhaber übersandt. Im Jahre darauf, am 28. Juli 1786, schrieb Bach an Breitkopf: „Vielleicht, wenn ich lebe und Muth habe, beschließe ich mit der 6. Sammlung übers Jahr meine Arbeit, Adio!“ Seine Worte sollten tatsächlich in Erfüllung gehen, auf Drängen seiner Freunde entschloß er sich, noch ehe ein Jahr vergangen war, zur Herausgabe und übersandte das Manuskript als letzten Druckauftrag an seinen alten Geschäftsfreund Breitkopf. Aber diese Sonaten, mit denen Bach ansehnlich gewonnen hatte, äußerte er sich kurz vor seinem Tode Breitkopf gegenüber: „ihre Einrichtung ist nicht das, was Mode blos ist und bald vergeht. Sie sind original, gefällig, lange nicht so schwehr, wie vieles Zeug, was jetzt erscheint und sie sind nicht altväterisch; genug, sie werden sich, wie meine anderen Sachen, und noch länger erhalten.“

Zu den Werken, die im Jahre 1780 die Pressen Breitkopfs so mit Beschlag belegt hatten, daß Bachs Aufträge nicht mit der von ihm erhofften Schnelligkeit erledigt werden konnten, gehörten auch einige Kompositionen Bachs, die Breitkopf von anderer Seite zum Druck erhalten hatte. Der Leipziger Verleger Schwickert ließ bei ihm vier Orchestersinfonien drucken, die Bach, als Schwickert ihn um Kompositionen gebeten hatte, erst Breitkopf für 100 R<sub>6</sub> angeboten hatte. „Es ist das größte in der Art, was ich gemacht habe, weiter etwas davon zu sagen, leidet meine Bescheidenheit nicht.“ Auch die im Verlage von Herold in Hamburg erscheinenden „Herrn Christoph Christian Sturms, Hauptpastors an der Hauptkirche St. Petri und Scholarchen in Hamburg, Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen bey dem Claviere von Herrn Kapellmeister Carl Philipp Emanuel Bach, Musikdirektor in Hamburg“ wurden bei Breitkopf hergestellt; die



zwei Ausgaben der ersten Sammlung wurden 1780 und 1781, die zweite Sammlung 1781 gedruckt.

Wie groß das Vertrauen Bachs zu seinem Leipziger Geschäftsfreund war, geht daraus hervor, daß er ihn zum Vertrauten machte bei einer kleinen Täuschung, die er Artaria in Wien gegenüber anwandte, um bei Lieferung seiner Werke sicher zu gehen. Breitkopf hatte ihm zwar zu einem Versuch mit Artaria zugeredet, aber Bach war doch zu vorsichtig: „Ein Breitkopf kann wohl schreiben: ich muß es wagen, aber ich Schalkkopf, der seine Thaler nur einzeln und nicht nach 100 000 zählt, muß dieses bleiben lassen.“ Er teilte seinen an Artaria gerichteten nicht ganz aufrichtigen Brief mit, fügte aber gleich hinzu: „Hier ist vieles erlogen, unter uns gesagt!“ Als nun aber Artaria seine Anerbietungen annahm, geriet er in Verlegenheit und bat Breitkopf: „Lassen Sie mich ja in der Lüge nicht stecken, Sie haben doch viel zu viel Kaufmannskopf, als daß es Ihnen Mühe kosten sollte, sich und mich aus der Affaire zu ziehen.“

Im Jahre 1784 erschien als eigenes Verlagswerk bei Johann Gottlob Emanuel Breitkopf die fünfte Auflage von ‚Herrn Professor Gellerts Geistliche Oden und Lieder mit Melodien von Carl Philipp Emanuel Bach‘. Das Verlagsrecht dieser Gesänge, die Breitkopf schon 1758 gern in seinem Verlage gesehen hätte, hatte er nach dem Tode des Originalverlegers Winter in Berlin für 6 Louisd'or erworben; im Einverständnis mit dem Autor wurde der 1764 selbständig erschienene Anhang mit beigegeben.

Im selben Jahre stellte sich auch Bach wieder mit einem Auftrage ein und verwirklichte damit eine Absicht, die er schon zehn Jahre früher gehegt hatte, wovon der folgende Brief Kunde gibt:

Hochwolgebohrner,

Theuerster Freund,

Viele meiner Freunde, besonders unser H. Klopstock haben mich endlich beredet, daß ich mein Oratorium<sup>1)</sup> drucken lassen soll. H. Klopstock hat mir seinen Plan empfohlen u.

<sup>1)</sup> Morgengesang am Schöpfungsfeite.



alle seine Collecteurs sollen die meinigen ebenfalls NB. zur Subscription seyn. Ich wills probieren und denke, daß nach diesem Plan sich das meiste fangen wird. Ich folge Ihrem Rathe, und nehme  $2\frac{1}{2}$   $\mathcal{R}$  in Louisdor subscription darauf an, und denke, wenn ich nur 300 Subscribenten krieger, daß ich noch ein Ansehnliches über die Verlagskosten, aller Rabbat abgezogen, übrig behalte und die Exemplars dazu. Vor dem Jahr schreiben Sie mir:

„Nach diesem Grundsatz, (der NB. vorher erklärt war, wird der Bogen der Partitur von 300 Exemplaren des Oratorii  $8\frac{3}{4}$   $\mathcal{R}$  und im ganzen bey 24 Bogen 210  $\mathcal{R}$  . . . u. die Correctur wird à Bogen 12  $\mathcal{H}$  kosten. In der Druckerey sind die Arbeitskosten von 300 und 500 Exemplaren einerley; die von 600 etwas weniger mehr, von 750 und 1000 wieder einerley. Der Unterschied des Mehreren besteht alsdann nur in der Quantität des Papiers etc. etc.



Ich erbitte mir also vorläufig Ihre Dienste. In meinem nächsten avertisement werde ich bekannt machen, daß von nun an bis zum 1. Januar 1775 subscribirt wird; daß alsdann alle Rahmens eingeschickt werden, und daß zu Ende des May die Exemplare ausgeliefert werden. Was dünkt Ihnen? Ich traue Ihnen zu, daß, wenn wir im Januar zu drucken anfangen, Sie im May, mit 24 Bogen höchstes Partitur, wie die Graunsche ist, fertig seyn können; denn NB vorher kan nichts eher angeschafft werden, als bis ich gewiß weiß, daß ich gedeckt bin. Textbüchelgen werden zu jedem Exemplar obenein gegeben u. gedruckt. Die Versendung werde ich an die Subscribenten Ihrer Güte ganz allein überlassen, nach Klopstocks Plan. Die Collecteurs tragen alles Porto. Klopstocks Art, wie er seine Gelehrtenrepublik versendet hat, werde ich als dann Ihnen mitschicken. Alles bezahle ich gern, was nöthig ist. Daß Sie an 500 Exemplaren von Grauns Passion schon über 13 Jahren hockern, ist ganz natürlich. Dies Stück war schon fast überall bekannt, ehe es gedruckt war. Ich sehe sehr wohl ein, daß bey solchen Sachen 10 Schulmeisters auf ein Exemplar subscribieren können, und 9 davon Schreibens voneinander ab; deswegen muß ich gedeckt seyn, wenn ich nur nach meiner Ausrechnung keinen Schaden habe, so geht es aufs drucken. Die übrigen Exemplare bleiben doch nicht alle liegen. Haben Sie die Güte und beantworten mir bald nach Ihrer großen Einsicht und Rechtschaffenheit meinen Brief. Wir wollen eine Rechnung auf 500 Exemplar à 24 Bog. und eine Rechnung von 600 bis 800 Exemplaren entwerfen u. Sie sind hierin der gütige Mann.

Jetzt bin und bleibe und beharre ich allezeit in Wahrheit Hochachtungsvoll

Ihr

treuer Fr. u. Dr.

Hamburg, d. 9. Sept. 74.

Bach.

(Dem Brief liegt bei eine Berechnung von Joh. Gottl. Im. Br. Hand über 500, 600 und 800 Exemplare von Bachs Passions-Musik.)

Auf die Bestätigung seines Manuscripts des Morgengesang am Schöpfungsfeite mußte Bach etwas lange warten, so

daß der in solchen Sachen stets sehr peinliche Komponist, der noch dazu gerade am Podagra litt, etwas unwillig wurde: „Sie, böser Herr Landsmann! wie können Sies übers Herz bringen, mich in der Ungewißheit an einem langsamen Feuer braten zu lassen?“ Aber die Antwort beruhigte ihn bald: „Liebwehrtester Freund! Den ganzen Inhalt Ihres Schreibens genehmige ich hiermit und empfehle mich nebst meinem Morgengesang Ihrer möglichsten, unnachahmlichen, besten, fertigesten, bereitwilligsten und weltbekanntesten Größe und Güte!“

Der stets liebenswürdige, trotz seiner Geschäftsmäßigkeit oft heitere Ton von Bachs Briefen erhielt im Sommer 1785 eine etwas energische Färbung: „Ich habe jetzt eine häßliche Correspondenz mit einem jungen Naseweiß und groben Flegel namens Kellstab in Berlin.“ Kellstab behauptete nämlich, von den Erben des Verlegers Winter das Verlagsrecht von Bachs Reprisen-sonaten gekauft zu haben, und wollte eine neue Auflage veranstalten, obwohl Bach noch eine große Anzahl Exemplare besaß. „Ich habe mich genug geärgert. Helfen Sie mir diesmal, ich bitte Sie freundschaftlich. Sie könnten am besten dem jungen Laffen in die Quere kommen!“ Und als Kellstab tatsächlich einen Neudruck vornahm, schrieb er: „Genug, ich verliere nun kein Wort mehr wegen des schlechten Menschen. Ich bin zu stolz, mich im geringsten weiter mit ihm abzugeben. Indessen muß er nicht ungestraft bleiben.“ Breitkopf kaufte auf Bachs Wunsch ihm die noch vorhandenen Vorräte ab und veranstaltete im Jahre 1786 als eigenes Verlagswerk eine neue Auflage der ersten beiden Sammlungen<sup>1)</sup>. Als Dank für Breitkopfs Gefälligkeit überschickte er ihm eine Sonate „sie ist ganz neu, leicht, kurz und beynahe ohne Adagio, weil dies Ding nicht mehr Mode ist“ und wünschte viel Glück zum Verkauf der Reprisen-sonaten und dieser neuen Sonate, die als *Una Sonata per il Cembalo, di Carlo Philippo Emanuele Bach, in Lipsia e Dresda, per il G. G. E. Breitkopf* noch im Jahre 1785 erschien. Auf Breitkopfs Anfrage, wie hoch sich seine Schuld für diese neue Sonate

1) Fehlt bei Motquenne, Thematischer Katalog.



belaufe, antwortete der Komponist: „Ich will christlich handeln, geben Sie mir 10 R<sub>g</sub> dafür.“

Bachs letztes großes Werk, Carl Wilhelm Ramlers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, erschien im Breitkopf'schen Verlage. Schon im Jahre 1784 hatte Bach diese Kantate im Selbstverlag erscheinen lassen wollen und sie Breitkopf zum Druck übersandt. Als ihm aber Breitkopf, der sofort mit dem Satz begonnen hatte, den Preisanschlag meldete, war Bach, der in finanziellen Angelegenheiten ein guter Rechner war, aufs höchste erschrocken: „Der Inhalt Ihres letzten Schreibens hat mich beynahе krank gemacht. O wie viele Verbindlichkeit würde ich Ihnen haben, wenn Sie mir eher den Umfang meiner Cantate im Druck gemeldet hätten. Man hat mir hier mehr weisgemacht und versprochen, als gehalten. Sie haben keinen einzigen Pränumeranten und ich etwa zehn. — Bey diesen Umständen kann ich zum Schelm werden.“ Mit dem Satz wurde sofort aufgehört und Bach erbat eine möglichst billige Berechnung der bereits gedruckten Bogen. „Ich falle nun ganz in Ihre Hände. Mein Trost ist: in die Hände eines grundehrlichen Mannes und meines lieben Freundes.“ Der Plan, nur den Klavierauszug herauszugeben, wurde bald wieder fallen gelassen; aber der Gedanke an die Veröffentlichung der Partitur ließ dem Komponisten keine Ruhe. Im November 1785 schrieb Bach an seinen Leipziger Drucker und Verleger: „Die Ramlersche Cantate muß heraus. Wie wärs, wenn Sie sie verlegten, aber NB. nicht gemeinschaftlich, sondern allein. Schreiben Sie mir hierüber Ihre aufrichtige Meynung.“ Breitkopf war nicht abgeneigt, das Werk auf seine Kosten herauszugeben und bat um Angabe des Honorars. Bachs Antwort vom 28. Februar 1786 lautete:

Liebwehrtester Freund,

Ohngeachtet, laut Ihres letzten Briefes, die Partitur statt 45 Bogen nach Ihrer ersten Berechnung, jetzt nur mit 40 Bogen angegeben ist; ohngeachtet nachher, statt etliche und 80 Pränumeranten, so viele noch darzu gekommen sind, daß jetzt an 100 sich angegeben haben —; ohngeachtet ich schon 2 Bogen, die von den 40gen abgehen, bezahlt habe; ohngeachtet viele nach der Partitur dieses Stückes hungern: so habe





A Monsieur  
Monsieur Breitkopf  
Libraire et Imprimeur  
très renommé  
à  
Leipzig.

ich mich doch entschloßen, und zwar auf eine sehr billige Art, Sie Ihnen abzutreten, wenn ich, wie ich hoffe, mit Ihnen einig werden kann. Meine wahren Ursachen zu diesem Entschlusse sind folgende: (1) werde ich älter und bin des häufigen Correspondierns herzlich satt; (2) sitze ich jezo bis an die Ohren in vieler Arbeit, die ich für Bezahlung und zwar bald berichtigen muß; 2 fertige Gesangbücher sind durchzusehen, das 3tte, unser Hamburgisches, soll einige neue Melodien und einige Berichtigungen der alten bekommen, man hat schon den Anfang mit dem Druck gemacht; (3) zwo, von mir gesetzte Litaneyen sind bald gedruckt, und meiner Durchsicht bestimmt, anderer Kirchenarbeiten zu geschweigen. Meine Gedanken sind folgende: Sie zahlen mir, bey fertiger Erscheinung des Druckes 100  $\mathcal{R}$  und 20  $\mathcal{R}$  16  $\mathcal{G}$  in Louisd'or für die 2 fertigen Bogen, die hier so gut, als in Abrahams Schoße, gelegen haben und mit der geschriebenen Partitur Ihnen zugeschickt werden sollen. Die 5  $\mathcal{R}$  4  $\mathcal{G}$  für die Hälfte des Satzes des 3tten Bogen verlange ich billig nicht wieder, aber ein halbes Duzend oder 10 Exemplare, für mich und einige Freunde, denen ich Obligation habe und die deswegen für Geld nichts kaufen würden, werde ich mir ausbitten. Die 4te Ursache meiner Resolution ist diese: Ich, nach meiner Gewohnheit und Ordnung, wegen Leben und Sterben, gesetzt auch, daß Sie es nicht verlangten, würde dennoch auch diesmahl Sie völlig und gleich bezahlen, und dieser Posten wäre für meinen Beutel zu groß. Viele meiner Pränumeranten zahlen spät, aber noch hat mich keiner um einen Dreyer betrogen. — (5) könnten vielleicht einige Pränum. zurücktreten, welche lieber einen Clav. Auszug gehabt hätten: doch so viel ich weiß, sind alle benannten für die Partitur. 3  $\mathcal{R}$  8  $\mathcal{G}$  auch in Preußisch würde wohl bleiben müssen und Ihre Einrichtung müßte gedruckt werden. Doch alles überlasse ich Ihnen, nur muß Partitur ausdrücklich stehen. Ich erwarte Ihre Antwort und bin, wie immer, der Ihrige

Bach.

Breitkopf nahm Bachs Bedingungen an und die Kantate erschien 1787 im Breitkopfschen Verlage. Der Absatz war



aber ein sehr geringer und die Subskribenten sprangen zahlreich wieder ab. Bach tröstete seinen Verleger: „Diese Kamlersche Cantate ist zwar von mir, doch kann ich ohne närrische Eigenliebe behaupten, daß sie sich viele Jahre erhalten wird, weil sie von meinen Meisterstücken ein beträchtliches mit ist, woraus junge Componisten etwas lernen können. Mit der Zeit wird sie auch so vergriffen werden, wie Grauns Tod Jesu. Anfänglich haperts mit allen solchen Sachen, die zur Lehre und nicht für Damen und musikalische Windbeutel geschrieben sind. Mein Heilig und meine Israeliten stoßen jetzt auch; mir ist aber nicht bange; endlich werden sie wieder vorgesucht.“ Und einige Zeit später schickte er eine günstige Rezension mit den Worten: „Beykommende Nachricht macht mir viel Vergnügen, ich läugne es nicht: aber daß ich sie Ihnen zuschicke, geschieht nicht aus närrischer Eigenliebe, sondern zu Ihrem Trost, als Verleger dieser Cantate. Das Wahre bleibt immer gut und wird immer Liebhaber finden.“

Das waren Bachs letzte Worte an Breitkopf, „seinen guten Freund“, wie die Witwe Bachs ihn bezeichnete, als sie auf Breitkopfs herzliches Kondolenzschreiben antwortete. Bachs Ausspruch bei der Verhandlung über die Kamlersche Cantate: „Wir müssen, wenn Gott Leben verleiht, noch viel zusammen machen“, war nicht in Erfüllung gegangen.

Auch nach Bachs Tode wurden noch einige Werke von ihm bei Breitkopf gedruckt, so im Jahr 1788 der I. Teil von C. F. Cramers Flora, der ein Lied Bachs enthielt und im selben Jahre Freymaurer-Lieder mit ganz neuen Melodien von den Herren Capellmeistern Bach, Naumann und Schulz', die Probst in Kopenhagen verlegte und die 12 Lieder Bachs enthielten. Ferner ließ Schwidert in Leipzig, der schon 1787 eine neue Ausgabe des I. Teiles vom ‚Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen‘ bei Breitkopf hatte herstellen lassen, die 2te Auflage des zweiten Teiles dieses Werkes 1797 bei Breitkopf & Härtel drucken.



## Zur Lukaspassion.

Von Max Schneider.

---

Schon oft und heftig ist um die Lukaspassion gestritten worden, und diejenigen, die gegen eine Anerkennung des schwächlichen Werkes als Komposition Joh. Seb. Bachs protestierten<sup>1)</sup>, waren und blieben in der Mehrzahl. Die Proteste wurden sehr unerquicklich, als die Passion, vermutlich infolge Philipp Spittas geradezu eigensinniger Verteidigung, in der großen Bachausgabe (Jahrgang 45, Lieferung 2) unter Sebastian's Namen gedruckt erschien. Wer auch immer sich über die Lukaspassion äußerte, negativ oder positiv: jeder, Spitta nicht ausgenommen, war klar über die sehr befremdliche Schwäche der Komposition. Und wie unsicher Spitta im Grunde blieb, bewiesen die folgenden Sätze: „In die erste Hälfte der weimarischen Periode müßte man die Lucas-Passion unbedingt verlegen. Erscheint sie auch so den Cantaten „Nach dir, Herr, verlanget mich“, „Aus der Tiefe rufe ich“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ noch in mancher Hinsicht nachstehend, so muß man bedenken, daß Bach in diesem seinem frühesten derartigen Werke naturgemäß sich enger noch an die Passionsmusiken jener Zeit anschließen

---

<sup>1)</sup> Am ausführlichsten schrieben Erich Prieger: „Echt oder unecht? Zur Lukaspassionsforschung“, Berlin 1889 und Bernhard Ziehn: „Betrachtungen über den Choralsatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen im Anschluß an die vorgeblich Bach'sche Lukaspassion“, Allg. Musikzeitung, Charlottenburg-Berlin 1891 und „Zweiter Beitrag zur Lukas-Passionsforschung“, ebenda 1893.



mußte, während er auf dem Gebiete der Cantate sich schon freier bewegte. Richtig würdigen kann man die Lucaspassion nur dann, wenn man sie zwischen jene und seine früheren weimarischen Cantaten gewissermaßen in die Mitte stellt. Dann wird man sowohl ihre Schwächen erklärlich finden, als auch für die hervorragenden Seiten das Verständnis sich erschließen sehen.“ Schwerlich hat Spitta jemals unglücklicher argumentiert. Weshalb muß denn das Gute, soweit es in der Lucaspassion vorhanden ist, gerade von Sebastian Bach stammen? Noch dazu, wenn es keineswegs typisch bachische Eigenschaften aufweist.

Indessen ist über den Stil des Werkes genügend geschrieben und vermutet worden. Aber Eines jedoch nicht: über die Handschrift selbst. Freund und Feind stellten einstimmig fest, daß die Partitur, was man auch gegen die Lucaspassion vorbringen möge, durchweg von Johann Sebastian Bachs Hand herrühre. Das ist ein großer Irrtum! Schon 1910 äußerte Johannes Schreyer entschiedene und begründete Zweifel an der Echtheit der von ihm geprüften Handschrift<sup>1)</sup>. Hätte der scharfsinnige Kritiker noch mehr Bachmanuscripte als Vergleichsmaterial zur Verfügung gehabt, so wäre seine Bestimmung des angeblichen Autographs sicherlich erschöpfend gewesen.

Die Handschrift umfaßt 57 Seiten und nur 23 sind von Sebastian geschrieben! Damit schwindet wohl die letzte Wahrscheinlichkeit, daß der große Thomaskantor das Werk in jungen Jahren komponiert haben könnte. Stehen doch dieser angefangenen Abschrift eine ganze Reihe anderer Abschriften fremder Kompositionen gegenüber, die an Sorgfalt die eiligen Schriftzüge der Lucaspassion nicht unerheblich übertreffen. Wohlgemerkt sind diese Abschriften Sebastians ebenfalls nicht alle

<sup>1)</sup> „Beiträge zur Bach-Kritik“, Dresden 1910, S. 27 ff. Vgl. auch Bachjahrbuch 1910 S. 166. Ich darf hier bemerken, daß meine Untersuchung der Handschrift durch Schreyers sehr beachtenswerte Darlegungen weder veranlaßt noch irgendwie beeinflusst ist; sie will lediglich als Teil einer umfassenden, systematischen Nachprüfung des gesamten, der großen Bachausgabe zugrunde liegenden autographen Handschriftenmaterials angesehen werden.

identifiziert, trotzdem sich Werke dabei finden, die nichts von der Schwächlichkeit einer Lukaspassion zeigen<sup>1)</sup>. Auch tragen sie die oft irrtümlich als sichere äußere Merkmale für J. S. Bach'sche Werke angenommenen Buchstaben (am Anfang:) J. J. und (am Schlusse:) S D G L. Niemanden ist es jedoch eingefallen, diese Kompositionen, trotz weit besserer Qualitäten als die der Lukaspassion, auf Grund von Außerlichkeiten dem alten Bach zuzuschreiben.

Der Umschlagtitel der Lukaspassion, auf welchem Johann Sebastian (rechts oben), augenscheinlich von Zelter, nur als Schreiber der Partitur angegeben wird, zeigt nirgends die Hand Bachs. Eben sowenig kann diese Passion als einzige Abschrift gelten, die der Meister nicht eigenhändig zu Ende führte<sup>2)</sup>.

Da die Betrachtung der Partitur überzeugender sein dürfte als Worte, wurden einige Seiten für das Bachjahrbuch facsimiliert<sup>3)</sup>. Das erste Facsimile ist die obere Hälfte der ersten Notenseite der Passion. Sie zeigt jedem, dem Bachs Schriftzüge vertraut sind, daß es sich hier um eine ziemlich glatte Abschrift handelt; im weiteren Verlaufe der Handschrift wird das (auch durch die Plazeinteilung) noch deutlicher. Bach schrieb bis Seite 23, offenbar in einem Zuge. Nun erwecken die *Noten* (nicht der Schlüssel und die freihändig gezogenen Linien) der untersten Zeile auf Seite 23 — siehe das zweite Facsimile — einiges Mißtrauen; und wenn man umblättert, — siehe Facsimile 3 — hat man eine andere Handschrift, es ist die des jungen Carl Philipp Emanuel Bach, vor sich. Besonders lohnt sich hier der Vergleich der Schlüssel und der Chorstelle „sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen“<sup>4)</sup>. (Die Schrift des jungen Carl Philipp Emanuel ist bei anderen Gelegenheiten oft viel schwerer zu unterscheiden von der seines Vaters; man hat ihr bisher leider nie genug Aufmerksamkeit

1) Eine Aufzählung führt hier zu weit.

2) Man vergleiche z. B. Bachs Kopie der Brodes'schen Passion von Händel.

3) Mit gütiger Erlaubnis der Berliner Königlichen Bibliothek.

4) Diese Chorstelle ist auch Joh. Schreyer besonders aufgefallen. (S. S. 29 seiner Broschüre.)



gewidmet.) Beim Weiterblättern zeigt sich bald eine stark zunehmende Flüchtigkeit des Schreibers; es scheint fast, als hätte auch der Sohn das Interesse an einer Arbeit verloren, die der Vater aus irgendeinem Grunde nicht vollenden wollte oder konnte.

Man betrachte die beiden nächsten Faksimile — 4 und 5 — von denen das eine die Mitte von Seite 43, das andere den Anfang von Seite 53 wiedergibt. Danach ist es schlecht hin rätselhaft, wie diese Handschrift jemals als Sebastianisch angesehen werden konnte. Faksimile 6 zeigt (um ein geringes verkleinert) den Schluß. Wann und wo hat der alte Bach solche Schlüssel geschrieben? Der Violinschlüssel zeigt (wie bei fast allen Söhnen Sebastians) wenigstens etwas Verwandtschaft, der Baßschlüssel dagegen setzt eine ganz andere Führung der Feder voraus, als wie sie der große Meister gewohnt war. Wir können hier abbrechen.

Wenn es auch immer noch nicht gelingen wollte, den Komponisten der Lukaspassion ausfindig zu machen, so dürfte wohl durch die Beschaffenheit der Partitur von neuem erwiesen sein, daß das Werk zu Unrecht als Komposition Johann Sebastians in der großen Bachausgabe steht und demnach zu streichen ist.





*Passio D. I. C. secundum Lucam à 4 Voci: & Choro  
2 Violini Viola e Contr.*

Handwritten musical score for the first page of the upper half of the Passion of Luke. The score consists of ten staves. The top two staves are for vocal parts, with the first staff labeled "Haut-1" and the second "Haut-2". The next two staves are for strings, with the first labeled "Violini" and the second "Viola". The bottom four staves are for woodwinds and continuo, with labels "Cornet", "Fagot", "Trompete", and "Basson" on the left. The music is written in a single system with a common time signature and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.







Wo aber sahen Sie ihn nach dem Wachen, das er schlief? Er saß links neben dem Haupte.





Handwritten musical score for the beginning of the Lamentation, page 24. The score consists of seven staves. The top two staves are vocal parts in G major and 4/4 time. The bottom five staves are instrumental parts for strings and woodwinds. Handwritten annotations include "yallombis mit Flöte", "ffla", "poco", and "ff". The music features a melodic line in the vocal parts and a rhythmic accompaniment in the instrumental parts.





Handwritten musical score for the Passion of Luke, page 43. The score is written on eight staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics. The next two staves are for Violin 1 and Violin 2, both in G major and 3/4 time, with a 'p.' (piano) marking. The following three staves are for Cello 1, Cello 2, and Alto, all in C major and 3/4 time, with rests. The bottom staff is for Viola, in C major and 3/4 time, with rhythmic notation.





*un poco allegro*

Handwritten musical score for the beginning of the Passion of Luke, page 53. The score consists of seven staves. The top staff is for the Soprano voice, followed by the Alto, Tenor, and Bass voices, and then the Organ. The music is in G major and 4/4 time. The tempo is marked 'un poco allegro'. The score shows the beginning of the piece, with the organ playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts enter with a melodic line. The organ part features a prominent sixteenth-note figure in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The piece concludes with a final cadence on the organ.





1. Was auf Golgatha in der Grub' p  
 2. Wie mich die Wunderthat' fob' p  
 3. Denn dalken wir das Grab' g'f' p

2. f' in l'ig p

4. To bald' off.

Eine Sat. R.





## Verzeichniß der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach<sup>1)</sup>.

Den Grundstock des Museums bildet die Instrumentensammlung des Hofrats Dr. Alois Obrist, die nach dessen Tode von seinem Bruder, Herrn Prof. Dr. Hermann Obrist in München, dem Bachhaus als Stiftung überwiesen wurde. Die ansehnliche, reichhaltige Sammlung, in der namentlich die Familie der Violon und die Klavierinstrumente in schönen und historisch interessanten Exemplaren vertreten waren, wies in mancher Beziehung, z. B. in der Gruppe der Rohrblattinstrumente, starke Lücken auf, doch konnte sie in glücklichster Weise ergänzt werden durch verschiedentliche Instrumente, die der Leiter des Bachmuseums im Laufe der Jahre erworben hatte. (In dem Verzeichniß werden alle Instrumente, die aus dem Besitze der Neuen Bachgesellschaft stammen, durch einen \* vor der Nummer gekennzeichnet.)

Um die Sammlung ordentlich aufstellen zu können, waren bedeutende bauliche Veränderungen nötig, vor allen Dingen mußte ein großer Raum geschaffen werden, der nur durch einen umfassenden Um- und Ausbau des Erdgeschosses des Bachhauses gewonnen werden konnte. Hierbei sich von museums-technischen Prinzipien leiten zu lassen, war aber bei der Beschaffenheit des Hauses unmöglich, und so mußte sich die Aufstellung der Instrumente an die vorhandenen räumlichen Bedingungen anpassen, allerdings tunlichst unter Zusammenfassung einzelner Gruppen und Familien.

<sup>1)</sup> Zuerst veröffentlicht im Programmbuch des Kleinen Bachfestes 1911 in Eisenach.



Die notwendigen Reparaturen, deren die Instrumente bedurften, wurden von Hofgeigenbaurmeister E. Burkhardt, Eisenach (Saiteninstrumente), Orgelbaumeister A. Hickmann, Gotha (Klaviere und Orgeln), Hoflieferant E. Kruspe, Erfurt (Holzblasinstrumente), und Hoflieferant Ed. Kruspe, Erfurt (Wlechinstrumente), in sachkundiger Weise ausgeführt; alle Instrumente gebrauchsfähig zu machen, erlaubte aber nicht die Kürze der Zeit, die zur Verfügung stand.

Das nachfolgende Verzeichnis will nur dazu dienen, im allgemeinen zu orientieren, ein ausführlicher Katalog befindet sich in Vorbereitung und soll später der Öffentlichkeit übergeben werden.

Dr. G. Bornemann. Dr. E. Buhle.

## A. Saiteninstrumente.

### I. Zupfinstrumente.

(Die Saite wird entweder durch den Finger oder durch ein kurzes Plektron in Schwingung versetzt.)

- Nr. 1. Laute mit umgeschlagenem Kragen. Das Korpus des Instruments ist neunspähmig, die Bünde sind wirklich gebunden, auf dem sehr breiten Griff liegen 22 Saiten, zehn doppelhörige und zwei Spielsaiten. Zettelinschrift: Joha<sup>n</sup> Jac. Lindner / Mus. Elector. Saxon. fac: / Dresden . . . . . 1697. Darunter Reparaturzettel: Rebariret von Johann / Georg Fisher Musicalisher / in strumendenmacher / in Jena 1753. 17. Jahr.
- Nr. 2. Bastard-Laute italienischer Arbeit. Das Korpus ist neunspähmig, der ziemlich gerade angelegte Kragen steht dem Guitarentypus nahe, das Instrument ist mit sechs doppelhörigen Saiten bezogen. Inschrift: Carlo Vinzenzo Fitter / fabricator d'Instrumento / Alla Ballo in Milano anno 1770. 18. Jahr.
- Nr. 3. Bastard-Laute. Das Korpus ist neunspähmig, der Hals und Kragen verlaufen gerade, und die Befestigung der sechs einfachen Saiten am Saitenhalter geschieht mittels Knöpfen, wie bei der Gitarre. Auf dem mit dem österreichischen Doppeladler geschmückten Zettel steht die Inschrift: Antonius Stephanus / Posch Kayserlich-Kö- / niglicher Hoflauten- / macher in Wien. / Anno 1749. 18. Jahr.
- \*Nr. 4. Bastard-Laute. Schönes Instrument. Die sechs einfachen (Gitarre-)Saiten sind nach Art einer Mandora am untern Rande des neunspähmigen Korpus befestigt und laufen über einen Steg. Inschrift: Johann Gollberg, Lauten- und Gei- / gen-Macher. Dantz (Danzig). An. 1741. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahr.
- Nr. 5. Bastard-Laute von Joha<sup>n</sup> Friedrich Merkel / Mechanicus & Instrumenten- / tenmacher in Stutgard. / Den 15. Januar 1803. / Nro. 57. Am Hals des Instruments war ein Capodaster angebracht, wie die jetzt zugemachten und überdeckten Löcher auf dem Griff und am Hals zeigen. Der Bezug besteht in sechs einfachen Gitarresaiten, die mit Knöpfen am Saitenhalter befestigt sind; das Korpus ist neunspähmig. Anf. 19. Jahr.



- Nr. 6. Pandurina (Kleine Laute). Prachtvolles Instrument; das fünfzehnspähnige Korpus ist aus Ebenholz mit Elfenbeinrippen gearbeitet, der Griff mit Perlmutterplatten ausgelegt; um die schön geschnitzte Rosette läuft ein mit Perlmutter und Ebenholz ausgelegter Ring. Die sechs Ehöre Saiten sind am Saitenhalter eingeknüpft. Inskrift: Carlo e Vincenzo Fitter / Fabricatori d' Instramenti (!) / alla Balla in Milano 1770. 18. Jahrh.
- Nr. 7. Schwedische Theorbe mit der Inskrift: Peter Kraft / Kongl / Hof Instrument Makare / Stockholm / No (1806) 739. Das Korpus ist neunspähig, die Besaitung besteht aus acht einfachen Spiel- und sieben einfachen Begleitsaiten. Am untern Kragen befindet sich ein Hebelmechanismus, der es ermöglicht, die am obern Kragen befestigten Begleitsaiten um mehrere Tonstufen zu erhöhen. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 8. Mailänder Mandoline. Gut gearbeitetes Instrument, mit sechs Ehören Metallsaiten bezogen, die am Saitenhalter eingeknüpft sind, und Schukauslage aus Horn auf dem Sangboden; das Korpus ist dreizehnspähnig. Inskrift: Gaspar Ferrari / Fecit Romae Anno 1760. 18. Jahrh.
- Nr. 9. Mandoline mit flachem Korpus; doppelchöriger Bezug von acht Stahlsaiten in der gewöhnlichen neapolitanischen Stimmung. Inskrift: Micael Deconet / fecit Venetiis 1752. Der Zettel scheint falsch zu sein, das Instrument gehört einer späteren Zeit an. 19. Jahrh.
- Nr. 10. Mailänder Mandoline mit sechs einfachen Saiten bezogen, die am Saitenhalter eingeknüpft sind; das Korpus ist dreizehnspähnig. Modernes Instrument. 19. Jahrh.
- Nr. 11. Guitarre, wahrscheinlich italienischer Arbeit. Der gewölbte Boden und die Fargen sind aus Ebenholzstreifen, zwischen denen schmale Elfenbeinrippen laufen, gearbeitet, Hals und Kragen ist mit eingelegtem Elfenbein verziert, die Rosette fein geschnitz. Der jetzige Bezug besteht aus fünf Ehören Darmsaiten; ursprünglich bestand er nur aus sechs einfachen Saiten, wie die Löcher im Saitenhalter und die jetzt geschlossenen Löcher des Wirbellokes ergeben. Das Griffbrett hat keine Bünde. 18. Jahrh.
- Nr. 12. Guitarre. Der Kragen hat Lyraform, der Griff endet ein Stück über dem Korpus, die Bünde gehen aber auf der Decke weiter bis an das nierenförmige Schalloch. um 1800.
- Nr. 13. Guitarre mit ovalem Korpus. Der Rand des Schallochs ist durch einen Nußbaumholzring mit Perlmuttereinlage verziert, über dem Sattel und auf den einzelnen Bänden waren Zettel mit Angabe der Saiten und Töne geklebt. Unter dem Saitenhalter steht die Fabrikmarke: Harms. um 1800 (?)
- Nr. 14. Guitarre. Fein gearbeitetes Instrument mit Einlagearbeit und aufgelegten Verzierungen. Inskrift: Pietro Antonio figlio di / Carlo

- Ferdinando Landolfi / in Milano al Segno della / Serena l' Anno 1780. Der Zettel dürfte aber falsch sein, das Instrument einer bedeutend späteren Zeit angehören. 19. Jahrh.
- Nr. 15. Guitarre von Johann Friedrich Martini / Instrumentenmacher zu Lobeda / bey Jena. Der Bezug wird am Saitenhalter eingeknüpft, nicht mit Knöpfen befestigt. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 16. Guitarre. Der Kragen hat die Form eines Bügels, in dem Wirbel von Messing mit Horngriff befestigt sind. 19. Jahrh.
- Nr. 16<sup>a</sup>. Miniatur-Guitarre. mit nur vier Saiten bezogen.
- Nr. 17. Lyra-Guitarre. Ein schön gearbeitetes und reich verziertes Instrument; die Enden der Lyrahälse laufen in vergoldete Adlersöpfe aus. Der hübsche Zettel lautet: J. A. Matthes / vormals J. G. Thielemann / Berlin / Linden Straße No 82. / gefertigt alle Arten Gitarren und Aeols Harfen von / in und ausländischen Holze. 1830. Mit Stimm-schlüssel; Wirbel aus Metall. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 18. Appenzeller Halszither im Originalkasten. Das Instrument ist defekt, der Bezug besteht in fünf Doppelchören und einer einfachen Spielsaite aus Metall. 18. Jahrh.
- Nr. 19. Halszither. Das Instrument ist mit vier Chören von je drei Stahlsaiten und einer einfachen Basssaite aus übersponnenem Stahl bezogen. Die obersten sechs Bünde zeigen Durchlöcherung für einen Capodaster. Englische Arbeit (?). Erstes Drittel 19. Jahrh.
- Nr. 20. Thüringer Halszither. Der Hals stammt von einem gut gearbeiteten Instrument, daran ist ein roh angefertigtes, rot und gelb gestrichenes Korpus angefügt. Die einfache Basssaite und die vier Chöre sind aus Metall.
- \*Nr. 20<sup>a</sup>. Thüringer Halszither mit gemalter Decke und Rosette. Laut Inschrift auf dem Boden stammt sie von J. Ch. Bäumlser in Cra-winkel. 1850. Eine übersponnene Basssaite und vier Chöre Metallsaiten. In seiner Genealogie schreibt Seb. Bach von seinem Vorfahren Veit Bach: Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielt. (Spitta, Joh. Seb. Bach, Leipzig 1873, I, S. 7.) Im Wohnzimmer aufgehängt. 19. Jahrh.
- Nr. 21. Bayrische Zither. Das Instrument ist sehr defekt, so daß sich der Bezug nicht sicher bestimmen läßt; wahrscheinlich bestand er in zwei Chören Singsaiten und elf Begleitsaiten. Der Resonanzboden hat zwei offene Rosetten, der Stimmstock ist mit Messingbeschlägen verziert. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 22. Kleine Haken-Harfe. Auf dem vierkantigen Resonanzkasten des einfachen Instruments sind vier Paar Rosetten angebracht. 33 Saiten und 12 Haken. 18. Jahrh.



- Nr. 23. Harfe ohne Haken. Säule und Hals sind neu und wahrscheinlich falsch ergänzt, da, nach dem ausgebildeten Resonanzkasten zu schließen, das Instrument dem entwickelteren Typus der Hakenharfe angehörte. Resonanzkasten vierkantig mit vier Paar einfachen Rosetten, 33 Saiten. 18. Jahrh.
- Nr. 24. Haken-Harfe, laut Inschrift verfertigt von: Jos. Schweiger / in / Stadthof / bei / Regensburg. Die fanelierte Säule ist mit hübschen Schnitzereien geschmückt. 36 Saiten und 13 Haken. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 25. Pedal-Harfe. Schönes Instrument im Stil Louis XVI. Säule und Hals sind reich geschnitzt, der Resonanzkasten hat einen neunspähnigen gerundeten Boden. 41 Saiten, 7 Pedale. 18. Jahrh.
- Nr. 26. Spitzharfe. Ein sehr schönes und interessantes Instrument aus dem Jahre 1701. Die Zargen sind mit Einlegearbeit geschmückt, auf der einen Seite steht die Jahreszahl, auf der andern die Buchstaben A A. Beide Resonanzböden haben zierlich gearbeitete Rosetten und sind mit Blumen, Tieren und Musikszenen bemalt (Orpheus die Lyra spielend, von Tieren umgeben, und eine Dame mit einem Colascione in den Händen), die Spitze läuft in den Kopf einer Mohrin aus. Der Resonanzboden zur rechten Hand, als Melodie-seite, weist 25 Chöre Metallsaiten auf, der zur linken 27 einfache Metallsaiten. An den beiden unteren Stegen befindet sich eine mit rotem Tuch bezogene Leiste, die herabgeklappt werden kann und als Dämpfer wirkt. Wahrscheinlich venezianische Arbeit. Anf. 18. Jahrh.
- Nr. 27. Aeolsharfe. Auf zwei Flächen eines Holzgestells in Form eines dreiseitigen Prismas sind je vier Paar Saiten gespannt, die über zwei Stege laufen, auf der dritten unbespannten Seite befinden sich drei Schallöffnungen. 18. Jahrh.

## II. Streichinstrumente.

(Die Saite wird durch Streichen in Schwingungen versetzt.)

- Nr. 28. Trumscheit (Nonnentrompete) mit einer Saite. Korpus vier-spähmig. 17. Jahrh.
- Nr. 29. Trumscheit (Nonnentrompete). Auf dem Halse sind Buchstaben zur Bezeichnung der Griffe aufgeklebt. Außer der Spielsaite ist noch eine Aliquot-saite auf dem sieben-spähmigen Korpus gespannt, die in der Oktave mitschlingt. 18. Jahrh.
- Nr. 30. Pochette. Schön gearbeitetes Instrument; Korpus, Hals, Griffbrett und Saitenhalter sind mit Schildpatt und Elfenbein ausgelegt. Das zierliche Instrument entstammt dem Besitz des ehemaligen Universitäts-Tanzlehrers Schmidt in Jena. 18. Jahrh.
- Nr. 31. Fünfsaitige Violine mit hübsch geschnitztem Kinderkopf an Stelle der Schnecke. Schwer lesbare Zettelinschrift: ... Knilling / in Mitten-

- wald ... / 1809. Das Instrument ist aber nach seinem Bau, besonders den hohen Fargen, in eine bedeutend frühere Zeit zu setzen, als der Zettel besagt. (Wohl Reparaturzettel.) Ende 17. Jahrh. (?)
- Nr. 32. Violine, zur Bratsche umgearbeitetes Instrument. Gedruckter Zettel: Hannß Andreas Dörffler / Violin-macher in Klingenthal / Anno 1726. Dazu ein Reparaturzettel: Reparavit / Georg Tiefenbrunner / Sendlingerstraße No. 23 München 18. Jahrh.
- Nr. 33. Siebensaitige Violine von [Jacob Weiß], Lauthen und Gei / gemacher in Salzburg. 1726. An Stelle der Schneck e ein geflügelster Engelskopf. 18. Jahrh.
- Nr. 34. Sechssaitige Violine. Die Rosette unter dem Griffbrett durch spätere Reparatur geschlossen. An Stelle der Schneck e ein hübsches Köpfschen mit verbundenen Augen. Inschrift: Andreas Jais Lauten / maker in Tölz. Ao. 1733. 18. Jahrh.
- Nr. 35. Fünfsaitige Violine. In der ganzen Ausstattung dem vorhergehenden Instrument gleich, daher wahrscheinlich auch von Jais. 18. Jahrh.
- Nr. 36. Gewellte Violine. Die Fargen des Instruments verlaufen in einer eigentümlichen Wellenlinie. Zettelinschrift: Johann Paptist M . . . / Buchstetter in Regens / burg Anno 1721. Mit vier Saiten bezogen, wahrscheinlich nicht der Originalbezug. 18. Jahrh.
- Nr. 37. Viola d'amore mit je sechs Spiel- und Aliquotsaiten. Die offene Rosette ist mit einem aufgelegten Rand verziert, die Wirbel sind fünfeckig. 18. Jahrh.
- Nr. 38. Viola d'amore mit sechs Spielsaiten und sechs Aliquotsaiten. Der im Namen defekte Zettel lautet wahrscheinlich: Ioann. Pauli Carolus Musi / cus instrumentalis Tachau, bey / 14. Heiligen Annò 1730. An Stelle der Schneck e ein Löwenkopf. 18. Jahrh.
- \*Nr. 39. Viola d'amore mit sieben Spiel- und fünf Aliquotsaiten. Sehr schönes Instrument mit vergoldetem geflügelten Engelsköpfschen an Stelle der Schneck e. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahrh.
- Nr. 40. Sechssaitige Viola da gamba mit Rosette zwischen Steg und Griffbrett und geschnitztem Kopf an Stelle der Schneck e. Am Wirbelfasten Elfenbeineinlagen. Inschrift: Jacob stin [!] Berg / in Weimar 1674. Reparaturzettel: Paul Herrmann / Obersdorf, Reuß j. L. / reparirt Oktober 1884. Reparaturvermerk mit Bleistift auf dem Boden unter dem Schallloch: C. H. C. Schmidt in Wurzbach 1830. 17. Jahrh.
- Nr. 41. Sechssaitige Viola da gamba mit sehr schön geschnitztem Kopf und mit sieben Bündeln auf dem Griffbrett. 17. Jahrh.
- \*Nr. 42. Siebensaitige Viola da gamba. Prachtvolles Instrument mit schön geschnitztem Kopf und ornamentiertem Wirbelfasten. Zettelinschrift: Joh. Christian Hoffmann, / Königl. Poln. und churfürstl. / sächs. Hoff-Instrument und / Lautenmacher in Leipzig 1725. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahrh.



- Nr. 43. Viola da gamba mit schön geschnitztem Löwenkopf am Wirbelfasten. Fünf Saiten. Die f-Löcher haben schon die jetzige Form, das Korpus ist aber ganz in Gambenart gebaut. Ein Reparaturzettel: Repariert von / Johann Lederer, Instrumentenfabrikant / Rosenthal Schulhaus, nächst der Schrankenhalle, / München. 18. Jahrh.
- \*Nr. 44. Bassett (Basso di Viola) mit geschnitztem Kopf an Stelle der Schnecke, die Schalllöcher haben f-Form. Italienische Arbeit. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahrh.
- \*Nr. 45. Kontrabaß mit drei Saiten, war zu einem viersaitigen Instrument umgearbeitet. Zettelinschrift: Johann Heinrich / Meiß Instrument / Macher in Mansbach / 1656. (Vermutlich Mansbach Kr. Hersfeld.) Das Korpus hat den Violentypus. Das Instrument stammt aus Urnshausen (Hdn). Im Nachkommenzimmer aufgestellt. 17. Jahrh.
- \*Nr. 46. Kontrabaß mit vier Saiten. Das Korpus hat Violinform, der Wirbelfasten ist in f-Form gearbeitet, die Schnecke mit Laurusblättern verziert. Die beiden Leisten beim Halsansatz sprechen für ein hohes Alter. Das schöne Instrument stammt aus Kloster Bessa bei Themar. 17. Jahrh.
- \*Nr. 47. Violine. Ein ganz seltenes Instrument, das in seinem elliptischen Umriß eine der frühesten Formen der Violine darstellt. Boden und Decke sind gewölbt, die f-Löcher eigenartig geschnitten, Korpus und Wirbelfasten aus dem gleichen Holz einer Coniferenart. Das Instrument war zur modernen Violine umgearbeitet, hatte neuen Hals, Saitenhalter und Steg; diese wurden entfernt und durch die jetzigen ersetzt, die sich in ihren Formen an das Instrument auf dem Bilde des Spielmanns Bach anlehnen. (Vergl. die Reproduktion der Radierung aus dem Berliner Kupferstichkabinett im Wohnzimmer.) Ein auf dem Boden eingeklebter Pergamentzettel trägt die Jahreszahl 1575, der Name des Verfertigers ist verwischt. Das Unikum stammt aus Eger. 16. Jahrh.
- Nr. 48. Violine. Zettelinschrift: Lambert / à Paris 1783. 18. Jahrh.
- Nr. 49. Violine mit Brandmarke CGS [Carl Gottlob Schuster in Marktneukirchen?] 19. Jahrh.
- Nr. 50. Violine von Camillo Camilli. (Leihgabe des Herrn Hofgeigenbauers E. Burkhardt.) Im Nachkommenzimmer aufgehängt. Mitte 18. Jahrh.
- Nr. 51. Violine seltener Form. Boden und Zargen sind aus einem Stück Holz ausgestochen, die Guitarrenform des Korpus und die Form der f-Löcher erinnern an die Chanot'schen Instrumente. Auf der Zarge steht eingegraben: E L v. W / fec. 1838. 19. Jahrh.
- Nr. 52. Bratsche. Mit Brandstempel auf dem Bodeninnern. Maline fils / a Paris. 19. Jahrh.

- \*Nr. 53. Fünfsaitige Bratsche (Tenororgel) mit großem Korpus und sehr hohen Zargen. Im Nachkommenzimmer aufgehängt.  
17. Jahrh. (?)
- Nr. 54. Violoncello von Carl Bachmann / in Berlin 1790. 18. Jahrh.
- Nr. 55. Pochette in Violinform. Zettelschrift: fait par pons / fis (!) cadé (!) à / Grenoble 1798. 18. Jahrh.
- Nr. 55<sup>a</sup>. Miniatur-Pochette in Violinform.
- Nr. 56. Schlüsselsiedel. Klaviatur mit 21 Tasten, 14 Wirbel. Boden und Zargen sind aus einem Stück Holz ausgestochen, die Decke ist stark gewölbt und hat drei Schallsöcher. Stark gekrümmter kurzer Bogen. Skandinavisches Bauerninstrument, doch im 16. Jahrh. auch in Deutschland gebräuchlich. (cf. Praetorius, Syntagma.)
- Nr. 57. Drehleier, altes, roh gearbeitetes, sehr defektes Instrument, das einen Bezug nicht gestattet. Nach den sechs Wirbeln zu schließen, hatte es zwei Singsaiten und zwei Paar Bordune. 21 Tasten. 18. Jahrh.
- Nr. 58. Bögen von Streichinstrumenten aus dem 18. und 19. Jahrh.

### III. Klaviere und klavierartige Instrumente.

(Die Saite wird durch Reissen mit Federkielen oder durch Schlagen mit Hämmern in Schwingungen versetzt.)

- Nr. 59. Salterio (ital. Hackebrett). Das Instrument ist defekt und ohne Bezug. Die vergoldeten Zargen sind mit Ornamenten geschmückt, die auf der oberen Seite ein Wappen umgeben. 17. Jahrh.
- Nr. 60. Hackebrett, stammt aus Appenzell (?). 14 fünfsaitige Metallsaiten, zwei Stege, zwei Rosetten aus Leder. Die Saitenschöre sind abwechselnd über den einen oder den andern Steg gezogen. Mit Garnitur von Stimmhammer und Holzklöppeln. 17./18. Jahrh.
- Nr. 61. Szimbal. Das Instrument ist mit einem Basschor von drei Metallseiten und 25 Chören zu je sechs Saiten bezogen und hat drei Stege, über welche die Saitenschöre wechselweise laufen. Dazu zwei mit Wolle umwickelte Klöppel.
- \*Nr. 62. Gebundenes Clavichord mit kurzer Oktave und gebrochenem Fis und Gis. Gebunden sind g-gis, b-h, c'-cis', dis'-e', f'-fis', g'-gis' usw. bis b''-h'', die Töne der dreigestrichenen Oktave sind ungebunden. Die Besaitung ist bis A dreichörig, von B an zweichörig. Umfang C-e'''. Geschenk des Herrn P. de Wit, Leipzig. Im Nachkommenzimmer aufgestellt. um 1700.
- Nr. 63. Gebundenes Clavichord in braungestrichenem Gehäuse, das auf einem vierbeinigen Gestell ruht. Die Besaitung ist durchgehend zweichörig, der Umfang umfaßt vier Oktaven und eine Quarte. Die Untertasten sind mit Buchsbaum, die Obertasten mit Elfenbein belegt.



Gebunden sind c-cis, dis-e, f-fis, g-gis, b-h usw. bis b''-h'', dann folgt c'''-cis''', d'''-dis''', e'''-f'''.

18. Jahrh.

Nr. 64. Gebundenes Clavichord in blaugestrichenem Gehäuse auf vierbeinigem Gestell. Die Untertasten sind mit dunkel gebeiztem Buchsbaum belegt, die Overtasten sind aus hellem Holz. Besaitung, Umfang und Bünde wie bei dem vorigen Instrument; in defektem Zustand.

18. Jahrh.

Nr. 65. Bundfreies Clavichord. Das Gehäuse ist direkt mit den Weinen verbunden, und wie diese aus Eiche gefertigt. Die Besaitung ist doppelchörig, nur die tiefsten Töne F-A haben je drei Saiten, der Umfang beträgt fünf Oktaven und eine Sert F-a'''. Die Untertasten sind mit Ebenholz, die Overtasten mit Elfenbein belegt. Name des Erbauers nicht angegeben.

um 1800.

\*Nr. 66. Bundfreies Clavichord mit Pedalbas. Der Manualkasten kann abgenommen und auf Füße gestellt werden, die Besaitung ist zweischörig. Manual schwarze Untertasten, weiße Overtasten F-f''', Pedal C-d'. Das seltne Instrument stammt aus Nisheim (Nähön). Im Wohnzimmer aufgestellt.

um 1800.

Nr. 67. Zweimanualiger Kielflügel von Gottfried Silbermann (1683 bis 1753). Prachtvolles Instrument. Das hellgrün gestrichene Gehäuse, mit schönen Nokoornamenten in Gold verziert, ruht auf einem Gestell von sechs geschweiften Füßen, in reicher vergoldeter Schnitzarbeit ausgeführt. Die Besaitung ist dreischörig, jeder Saitenchor steht im 16', 8' und 4'-Ton, das untere Manual regiert alle drei Chöre zusammen, das obere nur den 8'-Chor. Dreizüge ermöglichen das An- und Abstellen der einzelnen Chöre, ein Lautenzug steht mit dem 8'-Chor in Verbindung, der durch Abdämpfen der Saiten mittels kleiner Filzstückchen einen lautenähnlichen Klang erzeugt. Der Umfang umfaßt fünf Oktaven: F-f'''. Das Notenpult trägt die Initialen GS in Gold. Der Flügel wurde von Herrn P. de Wit auf dem Boden eines Pfarrhauses in der Gegend von Zwickau i. Sa. aufgefunden. Das Gestell ist nach vorgefundenen Bruchstücken eines Fußes ganz neu angefertigt worden.

Erste Hälfte 18. Jahrh.

\*Nr. 67<sup>a</sup>. Zweimanualiger Kielflügel. Sehr schöne moderne Nachbildung des in der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin befindlichen Flügels von J. G. Silbermann. Angefertigt und geschenkt von Herrn Kommerzienrat C. A. Pfeiffer, Kgl. Hofpianosortefabrikant in Stuttgart.

Nr. 68. Spinett in Nußbaum furniert, von sehr gefälliger Form mit originalem drehbarem Notenpult. Auf der linken Seite ist die faksimilierte Bignette eingeklebt: Jean Henry Silbermann / Faiseur de Forté-

Piano & / de Clavecius / a Strasbourg. Umfang  $F - f'''$  (Johann Heinrich Silbermann lebte 1727—1799). 18. Jahrh.

\*Nr. 68<sup>a</sup>. Spinett von J. H. Silbermann in Strasbourg. Ein gleiches Instrument, wie das vorige, die Bignette ebenfalls Faksimile. Im Nachkommenzimmer aufgestellt. 18. Jahrh.

Nr. 69. Tangentenflügel. Das Gehäuse des Instruments ist in Nußbaum furniert, der Deckel massiv, acht gedrehte Beine tragen das Instrument. Die Besaitung ist zweichörig und hat einen Umfang von fünf Oktaven  $F - f'''$ . Auf dem Resonanzboden befindet sich linker Hand ein Lautenzug, rechter Hand ein Pianissimozug (die ursprünglichen Lederstückchen sind durch Wolläppchen ersetzt), direkt über der Klaviatur ist rechts ein Fortezug angebracht, der die Dämpfung für den Diskant von *cis''* an aufhebt. Außerdem wirken zwei Kniehebel durch Verschieben der Tangenten und Aufhebung der Dämpfung als Piano- und Fortezug. Das Instrument ist nicht bezeichnet, aber die Gleichheit in der gesamten Ausstattung mit den Tangentenflügeln Nr. 211 und 212 der Sammlung Heyer, Köln, macht es unzweifelhaft, daß das Instrument eine Arbeit von Späth und Schmahl, Regensburg, ist.  
Nachbildung der Mechanik. Ende 18. Jahrh.

Nr. 70. Hammerflügel (Querflügel) ganz in Kirschbaumholz gearbeitet. Die durchgehends zweichörige Besaitung ist in Form einer liegenden Harfe aufgezogen und hat den Umfang von  $F$  bis  $f'''$ . Eigenartige Stoßzungenmechanik ohne Auslösung: die Hämmer sind in einer an der Hinterwand des Instruments befestigten Leiste mittels einer Darmsaite aufgereiht, und zwar so, daß die Hämmer nach vorn (nach der Klaviatur zu) die Saiten anschlagen, die Stößer stehen fest auf dem Tastenende. (Die Mechanik ist verwandt mit der Christ. Gottl. Huberts [1714—1793], wie sie der Hammerflügel Nr. 172 der Sammlung Heyer, Köln, aufweist.) Mitten über der Tastatur befindet sich ein Hebel, der durch Aufhebung der Dämpfer als Fortezug wirkt; die Untertasten sind mit Ebenholz, die Obertasten mit Elfenbein belegt.  
Nachbildung der Mechanik. 18. Jahrhundert.

Nr. 71. Tafelklavier sog. Clavecin royal. Mit Inschrift: No. 660 / Johann Gottlob / Wagner / In Dresden den 12. Decbr. / 1788. Das Instrument ist aus Eiche und ruht auf gedrehten Füßen. Die Besaitung ist zweichörig, die Mechanik ist die sog. englische mit Auslösung. Drei Kniehebel sind vorhanden: Piano (durch Ausdrücken einer Leiste mit Wollbesatz auf alle Saiten), Pianissimo (durch seidene Läppchen, auf die der Hammer aufschlägt) und Forte (durch Aufhebung der Dämpfung).  
Umfang:  $F - g'''$ .  
Nachbildung der Mechanik. Ende 18. Jahrh.



Nr. 72. Tafelklavier. Das einfache Instrument ist in Birke furniert und ruht auf vier geraden Beinen. Der Umfang trägt sechs Oktaven von  $F$  bis  $f'''$ , die Töne der untersten Quinte haben je eine Saite, die übrige Besaitung ist zweichörig. Deutsche Mechanik mit Sängers. Auf dem Resonanzboden ist die in Kupfer gestochene Wignette des Verfertigers aufgeklebt: Joh. Georg Schenck / Hof-Instrumentenmacher / in / Weimar 1817. Stammt aus der Familie Lorckings.

Anf. 19. Jahrh.

Nr. 73. Hammerflügel mit der auf ein Messingschild geprägten Inschrift: Patent-Piano-Forte / erfunden u. gefertigt / von J. B. Streicher / in Wien. Das in amerikanischem Nußbaum furnierte Instrument ruht auf drei Pfeilerartigen, mit Gold verzierten Beinen. Es hat dreichörige Besaitung (nur die vier tiefsten Töne sind zweichörig), die Streichersche überschlägige Mechanik und drei Pedale: für Pianissimo (una corda), für Piano (due corde) und für Forte (Aufhebung der Dämpfung). Der Umfang umfaßt 6 Oktaven und eine Quarte  $C-f'''$ .

Mitte 19. Jahrh.

Nr. 74. Harfenklavierchen von vier Oktaven Umfang,  $F-f'''$ . Das Instrument befindet sich in einem Kasten, das Innere des Deckels ist mit einem Spiegel und gemalten Blumen ausgestattet. Die Besaitung hat keine Dämpfer, die drei unteren Oktaven sind einchörig, die oberste zweichörig. Hammermechanik.

19. Jahrh.

Nr. 75. Stumme Klaviatur mit 17 Tasten.

## B. Blasinstrumente.

### I. Blasinstrumente mit Kesselmundstück.

(Blechinstrumente.)

(Der Ton wird durch Schwingungen der Lippen des Bläasers erzeugt.)

Nr. 76. Kuhhorn.

Nr. 77. Delfant, Fragment mit Mundloch.

Nr. 78. Hifthorn in C. Das Instrument besteht aus einem im Halbkreis gebogenen Messingrohr mit schmaler Stütze, auf dem ornamentierten Stützenrand steht die Inschrift: Geisler in Breslau. 18. Jahrh.

Nr. 79. Waldhorn in F. Das Rohr ist dreifach gewunden, auf dem Stützenrand steht zwischen zwei sächsischen Wappen die Inschrift: Gemacht Johann Gottfried Kersten in Dresden. 18. Jahrh.

- Nr. 80. Ventilhorn in C mit zwei Pumpen-Ventilen und zwei Aufsaßbögen in G und F. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 81. Ventilhorn in F. Prachtvolles, aus Silber gefertigtes Instrument, mit reich ziselirter Stürze, auf der die Inschrift steht: Nouveau cor Sax à Pistons indépendants Adolphe Sax Fteur de la Mson Milre de l'empereur. 50 Rue St. Georges, Paris. Vier Pumpenventile, dazu ein Aufsaßbogen in B. 19. Jahrh.
- Nr. 81<sup>a</sup>. Zwei Dämpfer aus Holz.
- Nr. 82. Trompete in Es von G. Saurle in München, mit einem C-Bogen. 18. Jahrh.
- \*Nr. 83. Trompete in C. Auf dem Rande der Stürze steht zwischen Ornamenten: Johann Joseph Schmied machts in Pfaffendorff. 18. Jahrh.
- \*Nr. 84. Trompete in C. Auf dem ornamentierten Rande der Stürze steht: Machts Johan Gottfried Rediger in Gros Hartmansdorff. Altes Mundstück (?). 18. Jahrh.
- \*Nr. 85. Kurze Trompete in F, mit dreifach gewundenem Rohr. Auf dem Stürzenrand der Name des Verfertigers: Michael Saurle München. Geschenk des Herrn P. de Wit, Leipzig. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 86. Signaltrumpete in F. Kleineres Instrument. Auf der Stürze befindet sich der Monogrammstempel AR und der Name des Verfertigers: Raoux a Paris. 19. Jahrh.
- Nr. 87. Klappentrompete in hoch B mit sechs Klappen. Frühester Versuch, die Trompete zu einem chromatischen Instrument zu machen. (Erfunden 1801 von Weidinger in Wien.) Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 88. Ventiltrumpete in F, mit drei Ventilen Wiener Mechanik. Die Stürze mit Neusilberband belegt. 19. Jahrh.
- Nr. 89. Ventiltrumpete in F (hohe Stimmung), mit drei Ventilen Mainzer Mechanik. 19. Jahrh.
- Nr. 90. Glas-Trompete. Das Instrument ist aus Glas gegossen, hat ein sehr kurzes, einmal in engem Bogen gewundnes Rohr, das mit dunkelblauem Überfang geziert ist. Eine Art Posthorn.
- Nr. 91. Posaune in B (Gemeine oder rechte Posaun). Auf der ornamentierten Stürze steht: Macht Johann Leonhard Ehe in Nürnberg, sowie die Initialen: J. L. E. Mit F-Bogen. 17. Jahrh.
- Nr. 92. Posaune, moderne Tenor-Posaune von W. Beck. Gr. S. Hofinstrumentenmacher, Weimar. 19. Jahrh.
- Nr. 93. Soachhorn, gerade Signaltrumpete von Butler Haymarket London & Dublin. 19. Jahrh.



- Nr. 94. Klappenhorn in Es, mit sechs Klappen, der Stürzenrand ist mit einem ornamentierten Silberband belegt. (Erfunden 1770 von Kälbel in St. Petersburg.) 18. Jahrh.
- Nr. 95. Flügelhorn in C mit drei Zylinderventilen und einem Ventil zur Einstellung für C- und B-Stimmung. 19. Jahrh.
- Nr. 96. Ventilcornett in Es. Ohne Stürze; auf dem ornamentierten Silberband um die Schallöffnung steht die Firma: Aug. Heißer in Potsdam, darüber befindet sich ein Silberschild mit dem Namen: Fr. Striever. Drei Zylinderventile. 19. Jahrh.
- Nr. 97. Ventilcornett in C mit drei Zylinderventilen. 19. Jahrh.
- Nr. 97<sup>a</sup>. Ventilcornett in C mit drei Zylinderventilen. 19. Jahrh.
- Nr. 98. Ventilcornett (Piccolo) in Es mit drei Zylinderventilen. 19. Jahrh.
- Nr. 99. Kleines Signalthorn (Naturcornett) mit dreifach gewundnem Rohr.
- Nr. 100. Krummer Zink (sogen. rechter Chor-Zink) aus Holz mit schwarzem Lederüberzug, der Instrumentkörper kantig. Sechs Grifflöcher oben, eins unten. Mundstück aus Horn (neu). 17. Jahrh. (?)
- Nr. 100<sup>a</sup>. Krummer Zink aus Holz mit Leder überzogen. Sechs Grifflöcher oben, eins unten. Mundstück aus Horn (neu). (Wohl eine moderne Nachbildung.)
- Nr. 101. Serpent aus Holz mit schwarzem Leder überzogen. Sechs Grifflöcher oben, unten keines. Das Ansatzrohr fehlt. 17. Jahrh.
- Nr. 102. Serpent aus Holz mit schwarzem Lederüberzug. Sieben Grifflöcher oben, davon das letzte doppelt, und eins unten. Ansatzrohr aus Messing mit Knochenmundstück. Wahrscheinl. 18. Jahrh.
- Nr. 103. Gerades Alphorn aus Holz zusammengeleimt und mit Birkenbast umwickelt. Mundstück fehlt.
- Nr. 103<sup>a</sup>. Gewundenes Alphorn (Holztrompete) aus Holz zusammengeleimt und mit Birkenbast umwickelt. Mundstück fehlt.
- Nr. 104. Thüringer Hirtenhorn aus Holz zusammengeleimt und mit Bindfaden umwickelt, am Einsatz des Mundstücks mit Messingring versehen. Innen rot, außen grün gestrichen. Mundstück aus Horn.
- Nr. 104<sup>a</sup>. Thüringer Hirtenhorn, bedeutend größer als das vorige, dem es sonst in der Ausstattung gleicht, nur wird das Rohr durch zwei breite Messingbänder zusammengehalten, auch ist der Rand der Schallöffnung mit Messing belegt.

## II. Holzinstrumente.

## 1. Flöten.

(Der Ton entsteht durch Brechung des Luftstromes an scharfer Kante.)

- Nr. 105. Blockflöte (Baß-flöte), aus Sakaranda. Aus einem Stück gefertigt, fast zylindrisch gebohrt, oben sieben Löcher, unten eins, das unterste vordere Griffloch doppelt für Links- oder Rechtshänder. Gezeichnet: G. Rafi; darunter Wappen mit einem Greifen. 17. Jahrh.
- Nr. 106. Blockflöte (Tenor-flöte) aus Buchsbaumholz, dreiteilig mit konischer Bohrung. Marke Joh. Heitz. Oben sieben Löcher, unten eins. 18. Jahrh.
- Nr. 107. Blockflöte (Diskant-flöte) aus Sakaranda. Stempel: J. C. Denner, mit beigefügtem Monogramm D; um die Schallöffnung steht die Inschrift: I. D. Felbinger. 1682. Oben sieben Löcher, unten eins. 17. Jahrh.
- Nr. 108. Flageolett aus hellem Buchsbaum mit Garnitur von Bein und einer Messingklappe. 19. Jahrh.
- Nr. 109. Doppelflageolett aus Buchsbaum mit Garnitur von Bein. Fünf Klappen. Auf dem Korpus nahe dem Mundstück steht eingegraben: Bainbridge Teacher & Inventor, Holborn Hill, London, Patent, darunter das englische Wappen mit Unterschrift Patent, darunter die Fabrikmarke Bainbridge & Wood, 35 Holborn Hill, London. 19. Jahrh.
- Nr. 109<sup>a</sup>. Doppelflageolett aus Buchsbaumholz, mit Garnitur von Bein. Fünf Klappen. Fabrikmarke eingegraben: Bainbridge & Wood, 35 Holborn Hill, London, Patent. 19. Jahrh.
- Nr. 110. Szafan, eine Schnabelflöte in Form eines Spazierstocks mit abnehmbarem Knopf. Sieben Grifflöcher oben, ein Doppelloch g-gis, eins unten und eine Klappe. Stempel: Knechtl, Wien. Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 111. Hirtenpfeife aus Ziegenhorn mit einem Griffloch oben. Kunstloses Instrument; Virdung führt aber in seiner Musica getuscht ein ähnliches Kunst-Instrument, das Gemshorn, mit vier Löchern an, das jetzt nur noch als Orgelregister existiert. (engl.: goat-horn.) Stammt aus Graubünden.
- Nr. 112. Stimm-pfeife in Ebenholz und Elfenbein gearbeitet, mit Stempel zum Herausziehen, auf dem eine Skala eingeschnitten ist.
- Nr. 113. Flöte aus Buchsbaum mit Elfenbeingarnitur. Eine Messingklappe, keine Korfschraube. Gezeichnet: Michael Eisenmenger. 18. Jahrh.
- Nr. 113<sup>a</sup>. Flöte aus Buchsbaumholz mit Hornringen garniert. Eine Klappe von Messing, keine Korfschraube. Unleserlicher Stempel: . . . ich. 18. Jahrh.



- \*Nr. 114. Flöte aus Buchsbaumholz montiert mit Elfenbein. Eine Klappe aus Silber, keine Korfschraube. Stempel des Verfertigers: J. E. Engelhard. Geschenk des Herrn P. de Wit, Leipzig. Im Nachkommen zimmer aufgehängt. 18. Jahrh.
- Nr. 115. Flöte aus Buchsbaum mit Horngarnitur und zwei Klappen aus Messing. Ohne Korfschraube, aber mit Stimmzug in Holz. Mitte 18. Jahrh.
- Nr. 116. Flöte aus Buchsbaumholz mit Elfenbeingarnitur und sieben Klappen von Messing. Korfschraube. Stempel: Grenser, Dresden. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 117. Flöte mit D-Fuß aus Grenadillholz und mit Elfenbein montiert. Sechs silberne Klappen. Korfschraube, zwei Versatzstücke für höhere und tiefere Stimmung, Reservefuß in C. Stempel: Weisse in Berlin. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 118. Flöte aus Grenadillholz mit Elfenbeingarnitur und sechs silbernen Klappen. Ein Versatzstück für tiefere Stimmung, D-Fuß und Reservefuß in C. Stempel: F. Bote, Göttingen. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 119. Flöte aus Grenadillholz mit Neusilbergarnitur und vier neusilbernen Klappen. Gewöhnliches Instrument. 19. Jahrh.
- Nr. 120. Flöte aus Grenadillholz mit Messinggarnitur. Erstes Böhmisches System mit Brillenklappen und aufstehender Gis-Klappe. Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 121. Flöte aus Ebenholz mit Elfenbeingarnitur, Klappen von Silber, Korfschraube und Stimmzug. System Will<sup>m</sup> Heny Potter Johnson's Court, Fleet Street London. Patent. In den Klappen befinden sich Bleiflößchen, die auf metallne Hülsen in den Tonlöchern schlagen. Schönes Instrument mit guter Ansprache. Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 122. Flöte aus Silber von Louis Lot, Paris. Breveté. Mit zwei Kopfstücken für verschiedene Stimmung. 19. Jahrh.
- Nr. 123. Alt-Flöte aus Silber von Th. Böhm, München. 19. Jahrh.
- Nr. 124. Piccolo aus Kokosholz mit vier Klappen, Korfschraube und Stimmzug. Gej. Tulon Paris. 19. Jahrh.
- Nr. 125. Piccolo aus Kokosholz mit fünf Klappen, Korfschraube und Stimmzug. Gej. Buffet Crampon Paris. 19. Jahrh.
- Nr. 126. Piccolo aus Kokosholz von Clair Godefroy aîné Paris. Breveté. Mit doppeltem Kopfstück für verschiedene Stimmung. 19. Jahrh.
- Nr. 127. Stockflöte, eine Querflöte in Form eines Spazierstocks mit Messingknopf. Sechs Grifflöcher und eine Klappe aus Holz. 18. Jahrh.

## 2. Rohrblattinstrumente.

(Der Ton wird durch Schwingungen von Rohrblättchen erzeugt.)

- Nr. 128. Schalmei, defektes Instrument mit acht Löchern oben und einem unten. (cf. die Spielpfeifen am italienischen Dudelsack Nr. 142.)  
18. Jahrh. (?)
- \*Nr. 129. Hoboe aus Buchsbaumholz, mit Elfenbein montiert und zwei silbernen Klappen. Stempel: Keller / A Strasbourg. 18. Jahrh.
- \*Nr. 130. Hoboe aus Buchsbaumholz, von J. C. Schumann, mit zwei Klappen, die die Klappe doppelt für Rechts- und Linkshänder. Sehr gut geformtes und vorzüglich erhaltenes Instrument. Geschenk des Herrn P. de Wit, Leipzig.  
18. Jahrh.
- Nr. 131. Hoboe aus Buchsbaumholz, mit Elfenbeingarnitur. Drei Klappen und ein Doppelloch für g-gis. Ursprünglich waren die Klappen mit einem Bleifloßverschluß versehen (cf. Flöte Nr. 121), sind aber gelegentlich einer Reparatur von unverständiger Hand bepolstert worden. Stempel: Berlingozzi a Siena.  
19. Jahrh.
- \*Nr. 132. Englisches Horn (Oboe da caccia) aus Buchsbaumholz, mit hellbraunem Leder überzogen und dunklem Horn montiert. Zwei Klappen. Französische Arbeit, der Verfertiger ist G. Triebert. (Stamm aus der Coll. Déhu.)  
Um 1800.
- Nr. 133. Musette (kleine Hoboe in F) mit einer Klappe. Modernes Fabrifat, schlecht gebohrt. (Das Instrument findet in Frankreich bei Tanzmusik Verwendung.)  
19. Jahrh.
- Nr. 134. Fagottino aus dunklem Buchsbaumholz mit vier Klappen von Messing (Diskantfagott). Mit Stempel des Verfertigers: H. C. Tölcke, BVONSVIG (Braunschweig).  
18. Jahrh.
- Nr. 135. Fagottino aus Buchsbaumholz, mit vier Klappen von Messing. Der Größe nach ein Tenorfagott. Stempel: C. Kraus. 18. Jahrh.
- Nr. 136. Fagott aus Buchsbaumholz mit vier Messingklappen (ohne F-Klappe). Kein Stempel.  
Anf. 18. Jahrh.
- \*Nr. 137. Fagott aus Ahornholz mit sieben Klappen von Porthaux a Paris.  
Ende 18. Jahrh.
- Nr. 138. Clarinette in Es aus Buchsbaumholz, mit fünf Klappen. Stempel: J. C. Heinze.  
Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 139. Clarinette in B aus Buchsbaumholz, mit fünf Klappen. Stempel: J. C. Heinze, Leipzig.  
Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 140. Clarinette in B aus geflammtem Buchsbaum, mit zwölf Klappen.  
19. Jahrh.



- Nr. 141. Bassethorn in F aus hellem Buchsbaum, mit Garnitur von Elfenbein und Schallstück von Messing. Zwölf Klappen aus Messing. Stempel des Verfertigers: G. A. Kirse, Potsdam. 19. Jahrh.

### III. Orgeln und orgelartige Instrumente.

(Blasinstrumente mit Windzufuhr auf mechanischem Wege.)

- Nr. 142. Italienischer Dudelsack mit zwei klingenden Stimmen und zwei Spielpfeifen; an der größten von diesen eine primitive Klappe, die durch eine Holzkapsel, wie bei Schalmeien, verdeckt wird.
- Nr. 143. Schottischer Dudelsack mit drei Bordunen und einer Spielpfeife; schönes Instrument von J. & R. Glen, Edinburgh, mit Tartan der Familie Grant-Duff (mütterliche Familie von M. Drifft).
- Nr. 143<sup>a</sup>. Ein Positive Chanter, eine Spielpfeife.
- Nr. 144. Polnischer Bock. Ein Dudelsack, bei dem der Wind durch einen kleinen Blasebalg dem eigentlichen Balg zugeführt wird. Spielpfeife und Bordun endigen in ein aufgesetztes, durch Messingbecher verlängertes Tierhorn.
- Nr. 145. Orgel. Ein Manual vom Umfang C-c'''. Drei Register: Principal 4', Flöte 4', Gedekt 8'. Der Spieltisch steht frei, so daß der Spieler das Instrument im Rücken hat. Schönes Werk; Hausorgel der Familie Drifft. Laut Notiz von Drifft's Hand steht auf der Windlade die Inschrift: Melchior Brob (Grob?) / ob Cappel im Berge: / der Gemeind Ebnet. / Anno 1813. Es handelt sich wohl bei dieser Inschrift um einen Reparaturvermerk, denn die Formen des Gehäuses sprechen für ein höheres Alter. 18. Jahrh.
- Nr. 146. Claviorganum. Ein Tangentenflügel verbunden mit einem Orgelwerk. Das zweichörig besaitete Klavier hat die Späth-Schmahlfche Tangenten-Mechanik (cf. Nr. 70 der Klaviermechanik), die zwei auf dem Resonanzboden angebrachten Dämpferzüge können zusammen oder getrennt für Bass und Diskant verwendet werden; ein weiterer Zug linker Hand über der Tastatur ermöglicht es, das Klavier abzustellen. Umfang der Klaviatur F-f'''. Das Orgelwerk hat drei Register: Gedekt 8', Gedekt 4' und Flöte 4', für Bass und Melodie getrennt, ebenso wirken die Züge zur Abstellung der Orgel getrennt. Das angekoppelte Pedal reicht von C bis a, das Gebläse ist für Fuß- und Handhebel eingerichtet. Erstes Drittel 19. Jahrh.
- Nr. 147. Physische Harmonika, in schönem Gehäuse im Empirestil; an der Vorderwand vier schwarze Säulen mit fein gearbeiteten Füßen und Kapitälchen aus Bronze. Das Gebläse wird durch zwei Pedaltritte bedient. Umfang C-f'''. Erstes Drittel 19. Jahrh.
- Nr. 148. Harmonium (Modell) von Al. Fr. Debain, Paris, mit vier Zügen: Musette, Flöte, Forte und Tremolo. Umfang f-f'''. Mitte 19. Jahrh.

- Nr. 149. Hohe Standuhr mit Spielwerk. Auf der einen Tür ist das Spielverzeichnis eingeklebt. Nota. 1. Walzer, 2. Walzer, 3. Walzer, 4. Königswalzer von Breissen, 5. Contradanze, 6. Contradanze, 7. Anglaise, 8. Marsch. Gefärtiget Peter Ganter. Auf dem Zifferblatt ein Weiterbildniß von Hr. (Herzog) Karl Ludwig (geb. 1786, 1811 als Großherzog von Baden zur Regierung gelangt). Stammt aus dem Schweizer'schen Hause in Neustadt a. d. Orla. Anfang 19. Jahrh.
- Nr. 149<sup>a</sup>. Wanduhr mit Spielwerk von Andreas Kästner. Auf der einen Türe ist das Verzeichniß der Stücke eingeklebt: Musik Stuck mit Flauten und Klarinet. 1. Menueto, 2. Walzer, 3. Ländler, 4. Walzer, 5. Conderdanz, 6. Allemante, 7. Rondo, 8. Marsch. Dazu der Eintrag: Diese Uhr habe ich erhalten im Jan. 1821. Frd. Hoyné. 19. Jahrh.
- Nr. 150. Ziehharmonika von Busso[n] Paris. Breveté. Das schön gearbeitete Instrument hat auf der Spielseite 21 mit Perlmutter plattirte Klappen, auf der linken Seite zwei Harmonieklappen und eine Windklappe. Mitte 19. Jahrh.

## C. Frikions- und Schlaginstrumente.

- Nr. 151. Glas-Harmonika. In schönem, mit Nokofo-Ornamenten geziertem Kasten liegen die 34 chromatisch abgestimmten Glasglocken. Die Glocken für die chromatisch erhöhten Töne sind durch Goldrand gekennzeichnet. Das Instrument befand sich früher im Besitz der Familie Schleiermacher. 18. Jahrh.
- Nr. 152. Nagelgeige. Ein großes Instrument, in Form einer halben Landknechtstrommel mit 43 chromatisch gestimmten Nägeln. 18. Jahrh.
- Nr. 152<sup>a</sup>. Kleine Nagelgeige. Primitiv gearbeitetes Instrument mit halbkreisförmigem Schallkörper. Neun Nägel. 18. Jahrh.
- Nr. 153. Heertrommel mit fünf Schallöchern. 17. Jahrh.
- \*Nr. 154. 1 Paar Pauken. Die kleinere trägt die Aufschrift AtzmansDorf 1783, die größere die Namen (wahrscheinlich der Stifter) J. H. Martin, P. A. Feistkorn 1801. Stammen aus der Kirche von Ahmannsdorf bei Erfurt. Ende 18. und Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 155. Englischés Glockenspiel aus Stahl. Zwei Klaviere, der Umfang beträgt in chromatischer Stimmung drei Oktaven von g' bis g''' . Mit zwei Garnituren Hämmerchen. 19. Jahrh.
- Nr. 156. Kypophon mit zwei Klavieren im Umfang von g-ais' und c'-g'' . Mit Holzklöppeln.



- Nr. 157. Messglocke aus Messing in durchbrochenen Ornamenten mit drei kleinen Glöckchen im Innern. 17. Jahrh.
- Nr. 158. Thüringer Kuhglocke mit Halsbügel aus Holz mit Kerbschnittornamenten und Bemalung.
- Nr. 159. Drei große schweizerische Plumben mit Halsbändern.
- Nr. 160. Zwei kleine Schweizer Kuhglocken.
- Nr. 161<sup>a-m</sup>. Zwölf alte Schweizer Kuhglocken (Coll. Tobler.) a. u. b. ohne Jahreszahl, c. 1688, d. 1715, e. 1736, f. 1764, g. h. u. i. ohne Jahreszahl, k. 1780, l. 1781 (auf dem Schloß des Halsbandes), m. 1791. 17. u. 18. Jahrh.

### Verschiedenes.

- Nr. 162<sup>a-d</sup>. Lebkuchenformen mit Darstellungen von Musikanten aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die vier Formen zeigen folgende Instrumente: a. Schellenbaum, Hoboe, Querflöte, b. große Trompete, Bass, Viola, c. große Trommel, Horn (mit eigenartigem Aufsatzbogen), Trompete, d. Becken, Schellenring und Schalmei. 18. Jahrh.
- Nr. 163. Notenpult zum Zusammenlegen in Form eines Spazierstocks; der Pultaufsatz fehlt.
- Nr. 164. Taktstock aus Holz mit Elfenbein- und Perlmutterauflage. Am Griff gezeichnet W. v. G. (Wolfgang von Goethe).
- \*Nr. 164<sup>a</sup>. Taktstock aus Elfenbein mit Perlmutter und Gold verziert. Auf dem Schild die Widmung: Herrn F. von Roda / Zur Erinnerung an die Damen der von / ihm gegründeten Bachgesellschaft / Hamburg, d. 16. Octbr. 1856. War im Besitz von Dr. Ferdinand v. Roda, der 1855 die Hamburger Bachgesellschaft gründete, und wurde von seinem Sohne, Herrn W. v. Roda in Neglinge (Schweden), dem Bachmuseum geschenkt.



U 4. UKI 1979

20. Dez 1980

13. Dez 1984

15. 12. 94

MZ 8° 10 X



52 04 74

52 041 500

77 Feb 1982









SLUB DRESDEN



3 2257725