

Bach-Jahrbuch

1996

82.
1996

Sächsische

MZ	8 ^o
10	

Landesbibl.

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

Kleine Beiträge

- Andreas Oelshöfer* (Leipzig), Die Bach-Sammlung des Leipziger Verlages C.F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 133
- Christoph Wolff* (Cambridge, MA), „The 'Bach' as a 'Sole'": A Dialog-Character of the Kantata „Ich habe viel Bekanntheit“ BWV 21 139
- Malcolm Boyd* (Cardiff), Bach, Telemann und das Fürstentum 147
- Hans-Joachim Schulze* (Leipzig), Reges, die „verschollenen Briefe“ Carl Philipp Emanuel Bachs 151
- Peter Wolff* (Leipzig), Zum Problem der „Instrumentalkompositionen“ von Heinrich Bach (1615-1692?) 155
- Clark Knorr* (Würzburg), Zum Problem der „Instrumentalkompositionen“ von Heinrich Bach (1615-1692?) 159

Besprechungen

- Bach Perspectives*, Vol. 1, edited by Russell Stinson, Lincoln, MA, 1995 163
- Studia 2*, edited by Daniel R. Melnick, Cambridge, 1995 (Hans-Joachim Schulze, Leipzig) 163
- Russell Stinson, The Bach manuscripts of Johann Peter Kellner and his circle: a new study in reception history*, Durham and London, 1989 (Reif-Dietrich, Göttingen/Hamburg) 166
- Hermann Kock, Genealogisches Lexikon der Familie Bach*, bearbeitet und abgedruckt von Ragnhild Kock, Leipzig, 1995 171
- Arbeitskreis für Bachforschung, Die Bach-Familie*, Leipzig, 1995 171
- Friedhelm Krummacher, Bachs Zyklus der Choralarien: Aufgaben und Lösungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995 174
- Anschriften der Herausgeber:*
Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, Thomaskirche 11, D-04109 Leipzig
Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, D-01121 Leipzig
Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138
Redaktionsjahr: 1. Oktober jeden Jahres



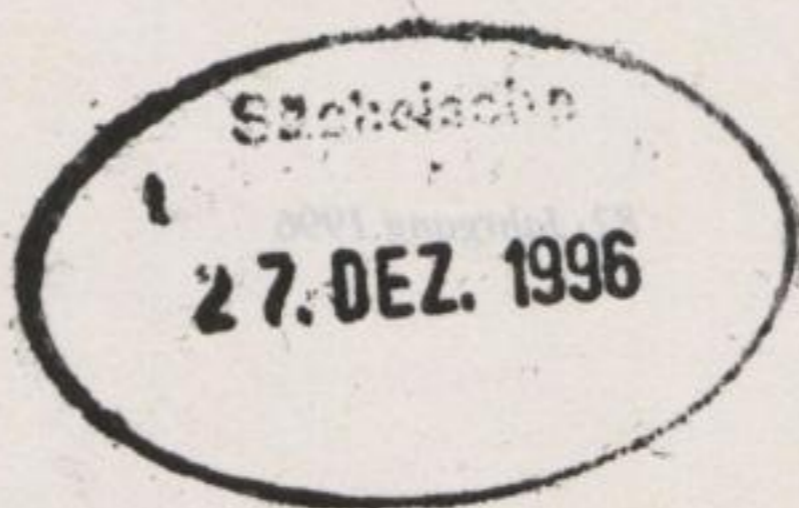
EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1996

IM AUFTRAG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON
HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF



6

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Leipzig – Kulturamt.

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig.

Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

—
Anschriften der Herausgeber:

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig,

Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, 04013 Leipzig

Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge/MA 02138

Redaktionsschluß: 1. Oktober jeden Jahres

—
ISBN 3-374-01630-8

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 1996

Printed in Germany. H 6518

Gesamtherstellung: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

INHALT

<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs	7
<i>Raymond Meylan</i> (Münchenstein-Basel), Neues zum Musikaliennachlaß von Hans Georg Nägeli.	23
<i>Karen Lehmann</i> (Leipzig), Bachiana unter „Tabak & Cigaretten“. Die Bach-Sammlung des Leipziger Verlages C. F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	49
<i>Denis Collins</i> (Dublin), Spiegel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorläufer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge	77
<i>Thomas Christensen</i> (Iowa City), Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker	93
<i>Helga Brück</i> (Erfurt), Die Erfurter Bach-Familien von 1635 bis 1805	101

Kleine Beiträge

<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), „Das kleine italienische Ding“ – Zu Überlieferung und Datierung der Kantate „Amore traditore“ (BWV 203)	133
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), „Die betrübte und wieder getröstete Seele“: Zum Dialog-Charakter der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21.	139
<i>Malcolm Boyd</i> (Cardiff), Bach, Telemann und das Fanfarenthema	147
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Regesten zu einigen verschollenen Briefen Carl Philipp Emanuel Bachs	151
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Zum Problem der „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)“ I	155
<i>Ulrich Konrad</i> (Würzburg), Zum Problem der „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)“ II.	159

Besprechungen

Bach Perspectives. Vol. I, edited by Russell Stinson, Lincoln and London 1995; Bach Studies 2, edited by Daniel R. Melamed, Cambridge 1995 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	163
Russell Stinson, The Bach manuscripts of Johann Peter Kellner and his circle: a case study in reception history, Durham and London 1989 (<i>Rolf Dietrich Claus</i> , Hamburg)	166
Hermann Kock, Genealogisches Lexikon der Familie Bach, bearbeitet und aktualisiert von Ragnhild Siegel, herausgegeben vom Bachhaus Wechmar und Bachhaus Eisenach, Gotha 1995 (<i>Christoph Wolff</i> , Cambridge / MA).	171
Friedhelm Krummacher, Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995 (<i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	173

Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig

Mitglieder der leitenden Gremien	177
--------------------------------------------	-----

VERÖFFENTLICHUNGSGESellschaft
 ABKÜRZUNGEN

- ADB = *Allgemeine Deutsche Biographie*
- Bach-Konferenz
 Leipzig 1975 = *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 18./19. September 1975, Leipzig 1977*
- BachQJ = *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*
- BB = Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Leipzig 1986 ff.*
- Bd., Bde. = Band, Bände
- Berlin SAK = Bibliothek der Singakademie Berlin
- Berlin SIM = Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin
- BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851–1899*
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll. = Blatt, Blätter
- BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte, herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1974*
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis, Leipzig 1950; 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990*
- BzBf = *Beiträge zur Bach-Forschung, Leipzig 1982–1991*
- BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
- DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1963*
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1969*
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, Kassel 1972*

- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976
= *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Nr. 26.
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- EdM = *Das Erbe deutscher Musik*
- Forkel = Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802
- Fs. = Festschrift
- GerberATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil I/II, Leipzig 1790–1792
- GerberNTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1–4, Leipzig 1812–1814
- H. = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Hamburg SUB = Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
- Herz BQA = Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika. Bach Sources in America*, Kassel etc. 1984
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*
- JAMS = *Journal of the American Musicological Society*
- Kat Gorke = *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Bearb. von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.)
- Krause I = *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig [Katalog], bearb. von Peter Krause*, Leipzig 1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 3.)
- Krause II = *Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig [Katalog], bearb. von Peter Krause*, Leipzig 1970 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5.)
- Leipzig MB = Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –
- London BL = British Library London
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949–1979

- Miesner = Heinrich Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Leipzig 1929, Reprint Wiesbaden 1969
- MuK = *Musik und Kirche*
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954 ff.
- New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor: Stanley Sadie, London 1980
- NV = *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – (zu älteren Namensformen vgl. BB). Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (ohne Bezeichnung sowie Mbg bzw. Tb = SBB; Verbleib unbekannt = Biblioteka Jagiellońska Kraków)
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
- StA = Staatsarchiv
- T. = Takt(e)
- TBSt 1, 2/3 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*. Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957; Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1981, 1983
- UB = Universitätsbibliothek
- Wien GdM = Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien
- Wien ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek Wien
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs

Von Peter Wollny (Leipzig)

Ziel der folgenden Überlegungen ist es, einige Aspekte der Überlieferungsgeschichte von Johann Sebastian Bachs Instrumentalmusik aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten und deren Diskussion dabei auch in der Methodik einen Schritt voranzutreiben. Als Gegenstand der Betrachtung dient der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs, wie er im 1790 erschienenen Verzeichnis von dessen Nachlaß aufgeführt ist.¹ Während der Bestand an Vokalmusik Johann Sebastian Bachs in diesem Verzeichnis seit den Forschungen Alfred Dürrs klar zu überblicken ist und weitreichende Rückschlüsse auf die Erbteilung von 1750 zuläßt,² ergibt sich bei den Instrumentalwerken ein diffuses Bild. Dies hängt unter anderem damit zusammen, daß besonders im Bereich der Ensemblesmusik weitaus mehr Stücke als Einzelwerke mit einer jeweils eigenen Entstehungsgeschichte und Quellenlage überliefert sind. Auch sind verschiedene Einträge des NV lediglich mit Abschriften von C. P. E. Bachs Hamburger Hauskopisten Johann Heinrich Michel in Verbindung zu bringen; die betreffenden Kopien sind somit nicht vor 1768 (vermutlich aber erst nach 1780) entstanden, während die zugehörigen Vorlagen entweder verschollen sind oder als familiäre Andenken der Öffentlichkeit vorenthalten wurden.³ Dagegen ist der Anteil an Originalquellen deutlich geringer als bei dem Bestand an geistlicher Vokalmusik. Jedenfalls lassen sich die anhand der Überlieferungslage der Kirchenkantaten gewonnenen Erfahrungen nicht auf das Korpus der Instrumentalwerke übertragen.

Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der im NV verzeichneten Werke sind an einen Nachweis der zuzuordnenden Quellen gebunden.⁴ Diese werden im folgenden nach quellenkritischen Merkmalen zu Gruppen zusammengefaßt und separat diskutiert. Ein instruktives Beispiel für Überlieferungsprobleme der Ensemblewerke sind die Stimmen zum Doppelkonzert d-Moll BWV 1043.⁵ Die aus C. P. E. Bachs Nachlaß stammende Quelle (*St 148*) besteht aus lediglich drei Originalstimmen (*Violino 1. Concertino, Violino 2 Concertino, Continuo*); Ergänzungsstimmen wurden zu einem späteren Zeitpunkt, wohl auf Weisung von C. P. E. Bach, von einem unbekanntem Kopisten angefertigt. Die gleiche Situation begegnet bei den Stimmen zur Ouvertüre D-Dur BWV 1068 (*St 153*): lediglich die Stimmen *Violino. 1., Violino. 2. und Continuo* lassen sich aufgrund von Schrift

¹ *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, ...*, Hamburg 1790 (im folgenden NV). Die in unserem Zusammenhang relevanten Passagen finden sich in Dok III, Nr. 957.

² Vgl. Dürr Chr bzw. Dürr Chr 2.

³ So etwa die Notenbücher Anna Magdalena Bachs; vgl. NBA V/4 Krit. Bericht, S. 17 und 60.

⁴ Eine entsprechende Liste findet sich im Anhang; sie stützt sich im wesentlichen auf Ergebnisse der Krit. Berichte der NBA, den Kommentar zu Dok III, Nr. 957, sowie eigene Ermittlungen.

⁵ Vgl. NBA VII/3 Krit. Bericht, S. 30–33.

und Wasserzeichenbefund der Leipziger Zeit um 1731 zuordnen⁶; die übrigen Stimmen verfertigte derselbe Schreiber wie bei *St 148*. Wendet man den Ansatz von Dürr Chr an, so gelangt man zwangsläufig zu dem Schluß, daß bei der Erteilung mit der Ensemblesmusik ebenso verfahren wurde wie mit den geistlichen Vokalwerken: Der eine Erbe erhielt die Originalpartitur und die Stimmendubletten, der andere einen einfachen Originalstimmensatz.⁷ Im Falle von BWV 1043 und BWV 1068 wären C. P. E. Bach also nach dem Tode seines Vaters die inzwischen verschollene Partitur und einzelne Stimmen zugefallen, die jener unbekannte Kopist zu einem vollständigen Stimmensatz ergänzte. Weiter stammt von der Hand dieses Kopisten ein vollständiger Stimmensatz zum Fünften Brandenburgischen Konzert (*St 131*).⁸ Er ist überdies der Hauptschreiber der Stimmen zur Sinfonia D-Dur BWV 249/1–2 (*St 155*)⁹ – wobei ihm hier im Falle der Stimme *Hautbois I* C. P. E. Bach die Kopierarbeit abnahm – und der Nebenschreiber in einem Stimmensatz zur Kaffeekantate BWV 211 (*St 81*).¹⁰ Die Tätigkeit dieses Kopisten wird gewöhnlich in die Berliner oder gar Hamburger Zeit des zweitältesten Bach-Sohns verlegt, doch bieten die Quellen selbst hierzu keinen zwingenden Grund.

Zu den soeben genannten Kopien jenes Schreibers gehört noch eine Serie von Abschriften mit frühen Klavierwerken C. P. E. Bachs in einem lange Zeit verschollenen Konvolut der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg,¹¹ das 1993 erstmals detailliert ausgewertet wurde.¹² Die damals noch ausgeklammerte Frage nach Datierung und Herkunft der betreffenden Faszikel läßt sich nun insoweit beantworten, als die hier vertretenen Werke und Werkfassungen auf die vor-Berliner Zeit C. P. E. Bachs weisen und das Wasserzeichen (Hahn in gekröntem Schild) als Wappen der Stadt Frankfurt (Oder) bestimmt werden kann.¹³ In Frankfurt (Oder) weilte C. P. E. Bach zwischen 1734 und 1738 zum Studium der Jurisprudenz und entfaltete hier auch eine rege musikalische Tätigkeit sowohl im Unterrichten¹⁴ als auch als Leiter einer „musikalischen Akademie“, worunter ver-

⁶ Vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, speziell S. 50 und 71.

⁷ Vgl. NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 58f. Diesen Ansatz verfolgt auch Konrad Küster in einem anlässlich der Bach-Festtage Dortmund (Januar 1996) gehaltenen Referat.

⁸ Hinweise zu den von diesem Kopisten gefertigten Abschriften finden sich in NBA VII/4 Krit. Bericht, S. 32. Die dort angeführte Berliner Quelle *Mus. ms. 38269* (olim *P 556*) stammt von anderer Hand.

⁹ Vgl. NBA II/7 Krit. Bericht, S. 40–42.

¹⁰ Vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 187.

¹¹ Signatur *ND VI 3191*. Die Quelle kehrte im Sommer 1991 aus kriegsbedingter Verlagerung nach Hamburg zurück. Laut freundlicher Auskunft von Dr. Jürgen Neubacher, Hamburg, stammt sie aus dem Besitz von Arrey von Dommer.

¹² Siehe U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–202, speziell S. 142–163.

¹³ Meine diesbezügliche Vermutung wurde freundlicherweise von Frau Andrea Lothe (Deutsche Bücherei, Leipzig) bestätigt. Das Papier stammt aus der Papiermühle Pulverkrug in Frankfurt/Oder; ein ganz ähnliches Zeichen, jedoch mit der Gegenmarke „IGS“, ist in der Wasserzeichensammlung der Deutschen Bücherei für die Zeit 1750–1754 nachgewiesen.

¹⁴ Vgl. Dok I, S. 261: „*Lebet in Frankfurth an der Oder p. t. als Studiosus u informiret auf dem Clavier.*“

mutlich das studentische Collegium musicum zu verstehen ist; nach eigenen Angaben will er „alle damals vorkommenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt“ haben.¹⁵

Die Vermutung liegt nahe, den Schreiber der genannten Quellen in Frankfurt und hier unter den Schülern oder Kommilitonen C. P. E. Bachs zu suchen. In dieselbe Richtung weisen auch die Schriftmerkmale C. P. E. Bachs in der Stimme *Hautbois I* zur Sinfonia des Oster-Oratoriums, die reifere Züge als die in Leipzig entstandenen Handschriften aufweisen, sich jedoch noch deutlich von den frühen Berliner Autographen unterscheiden. Die Handschrift stimmt jedenfalls völlig überein mit der Solostimme zum Cembalo-Konzert d-Moll BWV 1052a (*St 350*), die C. P. E. Bach offenbar nach seinem Weggang aus Leipzig (im September 1734), aber wohl deutlich vor 1740 schrieb.¹⁶ Wie ein Vergleich mit anderen Schriftzeugnissen zweifelsfrei ergibt, zeigt auch das Titelblatt der Abschrift von BWV 211 die jugendlichen Schriftzüge des zweiten Bach-Sohns¹⁷ und dürfte auf etwa 1735 zu datieren sein (siehe Abb. 1). Alle diese Quellen gehören zusammen; es handelt sich offenbar um den Rest des Aufführungsmaterials von C. P. E. Bachs Frankfurter Collegium musicum. Mit dieser Erkenntnis ist erstmalig ein Überlieferungszweig erschlossen, der zwar den familiären Besitz betrifft, jedoch nichts mit Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek und der Erbteilung nach seinem Tode zu tun hat.

Allem Anschein nach diente also eine repräsentative Auswahl von Werken Johann Sebastian Bachs zur Aufführung im Frankfurter Collegium musicum unter der Leitung seines zweitältesten Sohnes: Die großbesetzte Sinfonia aus BWV 249, die in Frankfurt entweder als selbständiges Instrumentalwerk aufgeführt wurde oder vielleicht eher als Einleitung zu einer Huldigungsmusik aus der Feder des jungen C. P. E. Bach fungierte,¹⁸ die festliche Ouverture D-Dur BWV 1068, das kühne Konzert d-Moll BWV 1052a, mit dem Johann Sebastian Bach selbst später die Serie seiner Cembalokonzerte eröffnete, das Fünfte Brandenburgische Konzert, in dem die studentischen Modeinstrumente Flöte und Violine mit dem Cembalo konzertieren, das expressive Doppelkonzert d-Moll für zwei Violinen BWV 1043 und schließlich die humorvolle Kaffeekantate BWV 211. Hier bietet sich ein bisher noch nicht greifbarer, kennenswerter Beleg für die frühe Rezep-

¹⁵ Siehe Carl Burney's ... *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band*, Hamburg 1773, S. 198–209, hier S. 199.

¹⁶ Siehe Glöckner, a.a.O., S. 55f.; die Quelle *St 155* ist dort nicht erwähnt. Eine Schriftprobe aus *St 350* findet sich bei W. Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach, Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur "Form" der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen*, Hamburg 1988, S. 164.

¹⁷ Zur Identifizierung wurden herangezogen: Eingabe C. P. E. Bachs an den Rat der Stadt Naumburg vom 19. August 1733, Stimme *Hautbois I* aus *St 155*, Gutachten zum Probespiel Fuhrmann vom 4. Juni 1741 (vgl. BJ 1995, S. 188), Titelblatt von *P 341* (Autographe Partitur des Magnificat Wq 215), Titelblatt der Abschrift eines Thomas Selle zugeschriebenen Kanons (*Mus. ms. 20715*; Faksimile bei D. Melamed, *A thirty-six voice canon in the hand of C. P. E. Bach*, in: *Bach Studies 2*, Cambridge 1995, S. 107–118); als weniger geeignet erwiesen sich die Autographe der frühen Klavierkonzerte in *P 352*.

¹⁸ Für Nachweise von Gelegenheitsmusiken aus C. P. E. Bachs Frankfurter Zeit vgl. BJ 1993 (U. Leisinger/P. Wollny), a. a. O., S. 135.

tion von Bachs Schaffen außerhalb Leipzigs. Bemerkenswert ist auch, daß im Frankfurter Collegium musicum in erster Linie moderne oder – im Falle des Fünften Brandenburgischen Konzerts – zumindest hochaktuelle Werke Bachs dargeboten wurden. Diese intensive Pflege Bachscher Musik wirft nicht zuletzt auch neues Licht auf die Stilentwicklung des jungen C. P. E. Bach.

Dieser dürfte sich von Leipzig die Partituren ausgeliehen und nach ihnen das Auführungsmaterial hergestellt haben; gelegentlich erhielt er zur Erleichterung seiner Arbeit aber offenbar auch Stimmendubletten, auf die der Vater in Leipzig verzichten konnte. Während die Partituren wohl nach Leipzig zurückgeschickt wurden, behielt der Sohn die Stimmen in seinem eigenen Besitz. Diese Hypothese erklärt nebenbei das Auftauchen von drei Dubletten des Originalstimmensatzes in der C. P. E. Bach gehörenden Abschrift der Ouvertüre BWV 1068.¹⁹ Weniger klar ist die Sachlage bei dem d-Moll-Konzert BWV 1043; während die originale Continuo-Stimme durchaus als Dublette angesehen werden kann, trifft dies keinesfalls auf die beiden Soloviolinstimmen von der Hand Johann Sebastian Bachs zu. Entweder handelt es sich hier also um Stimmen, die aus irgendeinem Grunde doppelt vorhanden waren (und die daher nach Frankfurt abgegeben werden konnten), oder C. P. E. Bach ergänzte um 1750 oder später seinen eigenen Stimmensatz um die drei Originalstimmen (wofür die Verdoppelung der zweiten Solostimme sprechen könnte).

Eine weitere Gruppe von Kammer- und Tastenmusik im NV ist anscheinend noch älteren Ursprungs. Das Ergebnis der ersten, unter väterlicher Aufsicht unternommenen Kompositionsversuche ist das leider verschollene „Trio für die Violine, Bratsche und Baß, mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt“. Daß C. P. E. Bach – analog zu seinem älteren Bruder Wilhelm Friedemann – für Übungswerke und Kompositionsversuche ein eigenes Klavierbüchlein besaß, darf als sicher gelten. Wie bereits an anderer Stelle dargelegt wurde,²⁰ fiel es jedoch bis auf wenige Reste vermutlich dem berühmten Autodafé zum Opfer, von dem C. P. E. Bach seinem Freund Eschenburg im Januar 1786 berichtete.²¹ Möglicherweise hat C. P. E. Bach vor der Vernichtung der Handschrift alle in ihr enthaltenen fremden Werke von seinem Kopisten Michel abschreiben lassen. Typisches „Klavierbuch-Repertoire“ wären etwa die „5 Präludien für Anfänger auf dem Clavier“ (BWV 933–938), der kleine Zyklus von fünf Präludien und Fugen (BWV 870a, 899–902), die Zweistimmigen Inventionen (BWV 772–786), aber auch die zu einer „Clavier= Suite“ zusammengestellten Einzelsätze in *P* 563. Ferner gehört hierzu die Abschrift der in ihrer Echtheit umstrittenen C-Dur-Flöten-sonate BWV 1033, die sich C. P. E. Bach bereits um 1731 wohl zum eigenen Gebrauch anfertigte.

Weitere frühe Quellen liegen in der Abschrift der zweiten Französischen Suite vor (in *P* 274), deren Kopist möglicherweise mit dem zwischen 1733 und 1736 für Johann Sebastian Bach tätigen Thomasalumnus Friedrich Christian Samuel Mohrheim gleichzusetzen ist.²² Das Auftreten dieser Quelle im NV mag eher auf

¹⁹ Vgl. NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 58f.

²⁰ Vgl. BJ 1993, S. 172f. (U. Leisinger/P. Wollny).

²¹ Dok III, Nr. 908.

²² Vom selben Kopisten stammt die fragmentarische Inventionenhandschrift in *P* 222; in den

– leider nicht näher dokumentierbare – Freundschaftsbeziehungen hindeuten als mit der Erbteilung von 1750 im Zusammenhang stehen.

Ähnliches könnte für die Abschrift der Triosonate BWV 1039 (*St 431*) gelten. Diese vielleicht in der Mitte der 1730er Jahre entstandene Quelle wurde von zwei bisher nicht identifizierten Kopisten angefertigt. Nach einer Feststellung Georg von Dadelsens ist der Schreiber der beiden Flötenstimmen anscheinend identisch mit dem Anonymus I des zweiten Klavierbüchleins von Anna Magdalena Bach, der dort mit einer etwas unbeholfenen Bearbeitung des Chorals „Gib dich zufrieden und sei stille“ (BWV 510) erscheint.²³ Eine namentliche Bestimmung dieses Kopisten wird zwar durch den Umstand erschwert, daß die beiden von ihm stammenden Quellen nur sehr wenig beziehungsweise gar keine Buchstabenschrift enthalten; immerhin lassen sich jedoch bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit einem im Stadtarchiv Mühlhausen verwahrten Schreiben Johann Gottfried Bernhard Bachs vom 23. Februar 1737 feststellen.²⁴ Stimmt man dieser Deutung zu, so wäre die Sonate BWV 1039 eine interessante Ergänzung zu jener Reminiszenz des Historikers Jacob von Stählin, derzufolge er während seiner Leipziger Studentenzeit mit dem dritten Bach-Sohn, dem „Windigen“, häufig „Duette auf der Traversflöte gespielt“ habe.²⁵ Für C. P. E. Bach dürfte die Handschrift in erster Linie ein Andenken an seinen frühverstorbenen Bruder dargestellt haben, und nichts spricht gegen die Annahme, daß sie bereits 1739 nach dessen Tod in seine Hände kam (siehe Abb. 2–3).

Sollte die Feststellung von Johann Gottfried Bernhard Bach als Schreiber der beiden Flötenstimmen zu BWV 1039 wirklich zutreffen, ließe dies neuartige Rückschlüsse auf die seit langem diskutierte Genese des Werks zu.²⁶ So wäre zu erwägen, ob die Fassung für zwei Traversflöten nicht ein auf den dritten Bach-Sohn zurückgehendes Arrangement einer abweichend besetzten Vorlage darstellt. Hiermit stünde auch der Quellenbefund im Einklang, denn das Kopieren der offenbar unveränderten Continuostimme konnte bedenkenlos einem anderen Schreiber anvertraut werden.

Die vorstehend geschilderten Beobachtungen sollen zeigen, daß Quellen von Werken Johann Sebastian Bachs, die sich 1790 im Nachlaß C. P. E. Bachs befanden, nicht grundsätzlich und von vornherein als zu dessen Erbteil gehörig angesehen werden dürfen. Ganz besonders gilt dies für Abschriften, doch auch Originalquellen bedürfen kritischer Hinterfragung. C. P. E. Bachs Eingeständnis gegenüber Forkel, er sei „zu alt und zu sehr beschäftigt“, um „die Sachen vom seeligen Vater“ zusammenzutreiben,²⁷ impliziert, daß er sich in seinen früheren

Unterlagen des J.-S.-Bach-Instituts Göttingen findet sich zu dieser Quelle bereits eine Notiz Yoshitake Kobayashis mit Verweis auf Mohrheim.

²³ Vgl. NBA VI/3 Krit. Bericht, S. 48 f.

²⁴ Stadtarchiv Mühlhausen, *3/4, Nr. 2, fol. 102 v–103 r.

²⁵ Vgl. Dok III, Nr. 902 und BJ 1973, S. 89 (H.-J. Schulze).

²⁶ Vgl. H. Eppstein, *J. S. Bachs Triosonate G-dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-dur (BWV 1027)*, Mf 18, 1965, S. 126–137; U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhäuser-Stuttgart 1975 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 52 ff.; C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 165–175, speziell S. 173.

²⁷ Dok III, Nr. 793.

Jahren als Bewahrer des musikalischen Familienerbes verstand. In dieselbe Richtung deuten sein Anspruch, der „eigentliche Sammler“ der vierstimmigen Choräle seines Vaters zu sein,²⁸ und die Einrichtung seines von ihm so benannten „Bachschen Archivs“.²⁹ So fielen C. P. E. Bach mit der Zeit Quellen zu, die er ursprünglich nicht besessen hatte. Hierzu gehören die Stimmen zum Cembalo-Konzert A-Dur (BWV 1055), die in einem von Johann Nikolaus Forkel beschrifteten Umschlag mit Zusätzen von der späten Hand C. P. E. Bachs aufbewahrt werden. Offenbar hatte Forkel zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt die Quelle erworben und dann an den Hamburger Bach weitergeleitet.

Ein vergleichbarer Fall begegnet uns bei der autographen Partitur der Flöten-sonate h-Moll BWV 1030 (P 975), die sich aber anscheinend zu keiner Zeit im Besitz Forkels oder C. P. E. Bachs befand.³⁰ Vorsicht ist auch bei jenen Originalquellen geboten, die zwar Eintragungen C. P. E. Bachs aufweisen, aber nicht im NV auftauchen: das „Doppelautograph“ P 612 mit dem Konzert BWV 1062 und der Flöten-sonate BWV 1032 sowie das heute verschollene Autograph der Gambensonate g-Moll BWV 1029.³¹ Ob diese Autographe als Erbteil C. P. E. Bachs anzusehen sind, ob sie sich jemals in seinem Besitz befunden haben, oder ob er sie nur für fremde Besitzer mit einer Expertise versah, sollte in jedem Fall einzeln geprüft werden.

Der näheren Untersuchung bedarf auch C. P. E. Bachs Quellenbesitz der Violinsonaten BWV 1014–1019. Mit den im NV aufgeführten Quellen sind die Berliner Stimmensätze St 463–468 in Verbindung zu bringen, die von der Hand des Berliner Kopisten Schlichting stammen.³² Mit diesem Kopisten stand C. P. E. Bach vor allem in der zweiten Hälfte der 1740er und zu Beginn der 1750er Jahre in Verbindung.³³ In derselben Zeit beziehungsweise kurz zuvor sind C. P. E. Bachs eigenhändige Kopien der „Fuga canonica“ aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079/5 (P 218)³⁴ und des Trio A-Dur BWV 1025 (St 462)³⁵ entstanden; auch sie sind mithin keine Originalquellen. Unklar bleibt, ob C. P. E. Bach zusätzlich zu den Abschriften Schlichtings noch weitere Quellen der Violinsonaten besaß, die dann vor 1790 abhanden gekommen sein müßten.³⁶

Als Bewahrer des Familienerbes bemühte sich C. P. E. Bach eine Zeitlang offensichtlich auch um die Erwerbung von Werken seines Vaters, die er noch nicht be-

²⁸ Vgl. Dok III, Nr. 753.

²⁹ Vgl. Dok III, Nr. 807, sowie auch Karl Friedrich Zelters Bemerkung über den Ankauf des Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach „aus dem Bachschen Archive“; NBA V/4 Krit. Bericht, S. 59.

³⁰ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 20.

³¹ Ebd.

³² Vgl. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 140.

³³ Vgl. Horn, a. a. O., S. 178f.

³⁴ Vgl. NBA VIII/1 Krit. Bericht, S. 83. Die Kopie läßt sich aufgrund der Entstehung der Komposition und bestimmter Merkmale der Handschrift C. P. E. Bachs (vor allem der Form des Baßschlüssels) auf die Zeit zwischen 1747 und 1749 datieren.

³⁵ Vgl. C. Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, BJ 1993, S. 47–67, speziell S. 53 und S. 64–66.

³⁶ Vgl. Dok III, Nr. 795, und Schulze Bach-Überlieferung, S. 118.

saß. In diesem Sinne wäre etwa das Auftauchen einer Reihe von Abschriften von der Hand Johann Christoph Altnickols zu deuten, die vermutlich um 1759 aus dessen Nachlaß übernommen wurden. Hierzu zählen die Abschriften des Wohltemperierten Claviers II (*P 430*)³⁷, der vier Messen BWV 233–236 (*P 15–16*), der Kantaten BWV 204 (Berlin, Hochschule für Musik, 6138²) und BWV 148 (*P 46, adn. 4*) sowie der Pasticcio-Motette BWV Anh. 160 (*P 37*).³⁸ Aus dem Nachlaß Altnickols stammten wohl auch dessen „unter der Aufsicht J. S. Bachs“ gefertigte Choräle (NV, S. 88) und vielleicht sogar die „Leipziger Originalhandschrift“ der 18 Orgelchoräle und der Canonischen Veränderungen (*P 271*).³⁹ Weitere im NV genannte Bach-Quellen stammen von der Hand Johann Friedrich Agricolas und weisen lediglich nachträglich hinzugefügte Titel und sonstige kleinere Zusätze C. P. E. Bachs aus dessen Hamburger Zeit auf. Es handelt sich hier um die Suite BWV 997 (*P 650*), die Chromatische Fantasie BWV 903 (*P 651*) und vielleicht auch die gemeinsam von Agricola und Anna Magdalena Bach angefertigte Abschrift von Klavierwerken Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bachs (in *P 226*). Geht man davon aus, daß alle diese Abschriften zum Besitz Agricolas gehörten, werden sie nicht vor 1774 in die Sammlung des Hamburger Bach gelangt sein.

Eine kritische Überprüfung der im NV aufgeführten Quellen zu Instrumentalwerken Johann Sebastian Bachs zeigt mithin, daß ein Großteil nicht oder nicht zwingend als Erbteil eingestuft werden kann. Zu letzterem können nach heutiger Erkenntnis lediglich die Originalstimmen zum Violinkonzert a-Moll BWV 1041 (*St 145*) sowie zu den Ouverturen C-Dur BWV 1066 und h-Moll BWV 1067 (*St 152* und *St 154*) gezählt werden – ein quantitativ eher marginaler Bestand.⁴⁰ Und selbst hier ist zu bedenken, daß ein Nachweis für die direkte Übernahme aus

³⁷ Zur Gleichsetzung von *P 430* mit dem Eintrag im NV vgl. auch NBA V/6.2 Krit. Bericht, S. 196.

³⁸ Den Beweis für die Gleichsetzung dieser Quelle mit dem Eintrag im NV liefert der Vermerk „6 Bogen“ in der rechten unteren Ecke der Titelseite, der sich als Eintrag des späten C. P. E. Bach erkennen läßt.

³⁹ Vgl. Y. Kobayashi, *Zur Teilung des Bachschen Erbes*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden 1992, S. 67–75, speziell S. 69; nach C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs „Sterbechoral“: Kritische Fragen zu einem Mythos*, in: Essays in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel, hrsg. von Robert L. Marshall, Kassel 1974, S. 283–297, erwarb C. P. E. Bach die Handschrift aus dem Besitz W. F. Bachs. Unklar ist, ob die Choralhandschrift schon zu diesem Zeitpunkt mit dem Autograph der Orgelsonaten zusammengebunden war; vgl. NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 17 f.

⁴⁰ Unklar bleibt die Provenienz der autographen Stimmen zur Frühfassung des Fünften Brandenburgischen Konzerts (*St 130*). Nach gegenwärtigem Konsens stammt die Quelle aus dem Nachlaß C. P. E. Bachs, wenngleich ein zwingender Beweis hierfür fehlt. Sicher in seinem Besitz befand sich – zumindest zeitweise – die auf seine Veranlassung in Frankfurt/Oder angefertigte Stimmenabschrift *St 131* (von C. P. E. Bachs Hand stammt die Signatur „20“ auf der Titelseite). Vielleicht veräußerte C. P. E. Bach diese Quelle, nachdem er in den Besitz der autographen Stimmen gekommen war; dies würde das Auftauchen von *St 131* in der Berliner Sammlung Voss-Buch erklären. Andererseits läßt sich der Eintrag im NV eher als modernisierte Fassung des Titels von *St 131* als desjenigen von *St 130* auffassen, so daß auch für *St 130* mit einem anderen Besitzgang – etwa über Johann Christoph Friedrich Bach, der den Umschlagtitel schrieb – zu rechnen wäre.

dem Nachlaß Johann Sebastian Bachs – etwa in Form von um 1750 zu datierenden Beschriftungen von Titelblättern – fehlt. Damit erhebt sich die Frage, ob einer der anderen Söhne als Haupterbe von Bachs Ensemblesmusik zu gelten hat, oder ob der Bestand an Originalquellen zum Zeitpunkt der Erbteilung insgesamt recht schmal war und somit von bedeutenden Quellenverlusten bereits vor 1750 auszugehen ist. Favorisiert man die erste Möglichkeit, kommen in erster Linie Johann Christoph Friedrich, der als Cammer-Musicus am Hofe zu Bückeburg sicherlich Bedarf an diesem Repertoire hatte,⁴¹ und Wilhelm Friedemann, dessen Tätigkeit als Director Musices in Halle auch einen engen Kontakt zum studentischen Collegium musicum einschloß,⁴² in Frage. Die großen Verluste an Originalquellen zu Bachs Ensemblesmusik erschweren freilich weitere Untersuchungen; hier muß eine subtile und umsichtige Bewertung der frühen Sekundärquellen einsetzen – also jener Quellenschicht, die von der Forschung bisher meist vernachlässigt wurde.

ANHANG

Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs aus dem Besitz C. P. E. Bachs

1. Nachlaß-Verzeichnis 1790

- S. 65: – Trio für die Violine, Bratsche und Baß, mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt.
[verschollen]
- S. 66: – Ein kleines Büchlein, worinn ausser von C. P. E. auch von Johann Sebastian und Johann Christian (dem Londner) Bach verschiedene Sing- und Clavier-Compositionen eingeschrieben sind.
[P 672; Hamburger (Teil?)-Kopie eines Klavierbüchleins aus dem Besitz Johann Christian Bachs?]
– Des wohl temperirten Claviers zweyter Theil, bestehend in 24 Präludien und 24 Fugen durch alle Töne und Semiton. Eingebunden.
[BWV 870–893; vermutlich P 430; aus Nachlaß Altnickol]
- S. 67: – Die Kunst der Fuge in origineller Handschrift.
[BWV 1080; P 200; Erbteil]
– 15 Inventionen und 15 Sinfonien fürs Clavier, in origineller Handschrift. Eingebunden.
[BWV 772–801; P 610; Erbteil]
– 6 geschriebene Suiten fürs Violoncell ohne Baß. Eingebunden.
[BWV 1007–1012; verschollen]
– 6 Präludien für Anfänger auf dem Clavier.
[BWV 933–938; verschollen]

⁴¹ Aus Bückeburg stammt beispielsweise das Autograph der Violinsoli (P 967). Neben *St 130* weist auch die Originalquelle der Sonaten BWV 1014–1019 (*St 162*) eine Eintragung von der Hand des zweitjüngsten Bach-Sohnes auf.

⁴² Auf W. F. Bachs Quellenbesitz gehen vielleicht die Abschriften mit Ensembleswerken Johann Sebastian Bachs von der Hand Christian Friedrich Penzels zurück, der nachweislich in Kontakt zu W. F. Bach stand. Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 22.

- 5 Präludien und 5 Fugen.
[BWV 870a, 899–902; SBB, *N. Mus. ms. 10490*; Hamburger Kopie einer verschollenen Vorlage]
 - 15 Inventionen.
[BWV 772–786; verschollen]
 - Concert aus dem A \sharp fürs Clavier mit Begleitung.
[BWV 1055; *St 127*; von C. P. E. Bach offenbar erst nach ca. 1775 erworben]
 - Concert aus dem D \sharp fürs Clavier, eine Flöte, eine concertirende Violine, eine ripien Violine, Bratsche, Violoncell und Baß.
[BWV 1050; *St 131?* (Aufführungsmaterial Frankfurt/Oder), *St 130?* (Erbteil) oder *St 132?* (Nachlaß Altnickol)]
 - Flügel=Concert aus dem D \flat mit Begleitung.
[BWV 1052a; *St 350*; Aufführungsmaterial Frankfurt/Oder, Streicherstimmen von C. P. E. Bach bereits in Leipzig zum eigenen Gebrauch angefertigt]
 - Concert aus dem A \flat für die Violine mit Begleitung.
[BWV 1041; *St 145*; wohl Erbteil]
 - Concert aus dem D \flat für 2 Violinen mit Begleitung.
[BWV 1043; *St 148*; Aufführungsmaterial Frankfurt/Oder, möglicherweise teilweise Erbteil]
 - Trio aus dem H \flat fürs obligate Clavier und eine Violine.
[BWV 1014; *St 463*; Aufführungsmaterial Berlin, wohl vor 1750]
 - Trio aus dem A \sharp fürs Clavier und die Violine.
[BWV 1015; *St 464*; Aufführungsmaterial Berlin, wohl vor 1750]
 - Trio aus dem E \sharp fürs Clavier und die Violine.
[BWV 1016; *St 465*; Aufführungsmaterial Berlin, wohl vor 1750]
 - Trio aus dem C \flat fürs Clavier und die Violine.
[BWV 1017; *St 466*; Aufführungsmaterial Berlin, wohl vor 1750]
 - Trio aus dem F \flat fürs Clavier und die Violine.
[BWV 1018; *St 467*; Aufführungsmaterial Berlin, wohl vor 1750]
 - Trio aus dem G \sharp fürs Clavier und die Violine.
[BWV 1019; *St 468*; Aufführungsmaterial Berlin, wohl vor 1750]
 - Trio aus dem Es \sharp fürs obligate Clavier und die Flöte. In Partitur.
[BWV 1031; *P 649*; Erbteil?]
- S. 68: – Trio aus dem A \sharp fürs obligate Clavier und 1 Violine.
[BWV 1025; *St 462*; Aufführungsmaterial Berlin, vor 1750]
- Trio aus H \flat für 2 Flöten und das Clavier.
[BWV 1039; *St 436*; Aufführungsmaterial Hamburg; wohl auch *St 431*; Leipziger Stimmensatz, um 1735, teilweise vielleicht von der Hand Johann Gottfried Bernhard Bachs]
 - Präludium und Fuge für die Orgel aus dem C \sharp
[vielleicht BWV 566⁴³]

⁴³ Die Quelle ist möglicherweise identisch mit einer 1801 im Besitz Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes nachweisbaren Handschrift; vgl. BJ 1993, S. 72f. (H.-J. Schulze).

- Suite fürs Clavier aus dem C b.
[BWV 997; *P* 650; aus Nachlaß Agricola]
- Pieces pour le Clavecin, bestehend in einer Suite aus C b.
[BWV 813; in *P* 274; Abschrift von Friedrich Christian Samuel Mohrheim?, Leipzig, um 1733?]
- Sechsstimmige Fuge aus dem C b in origineller Handschrift.
[BWV 1079/5; in *P* 226; wohl Erbteil]
- Fuga canonica in Epiadiapente fürs obligate Clavier und eine Violine.
[BWV 1079/4; in *P* 218; Aufführungsmaterial Berlin, um 1747; *St* 430; Aufführungsmaterial Hamburg]
- Suite pour le Clavecin.
[BWV 844 a, 933, 872 a/1, 901/1, Wq 111; *P* 563; Hamburger Kopie einer verschollenen Vorlage]
- Chromatische Fantasie und Fuge fürs Clavier aus D b.
[BWV 903; *P* 651; aus Nachlaß Agricola]
- Clavier=Büchlein von A. M. B. worinn verschiedene Suiten und Menuetten.
[*P* 639; Hamburger Kopie nach *P* 224]
- Eine Clavier=Suite.
[vielleicht BWV 998 oder BWV 1006 a⁴⁴]
- Toccata fürs Clavier aus D #.
[BWV 912⁴⁵]
- Sonate für die Flöte und Baß aus C #.
[BWV 1033; *St* 460; Leipziger Kopie von C. P. E. Bach, wohl von vornherein zum eigenen Gebrauch bestimmt]
- Sinfonie aus dem D #, mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Hoboen, 2 Violinen, Bratsche, Fagott und Baß.
[BWV 249/1–2; *St* 155; Aufführungsmaterial Frankfurt/Oder]
- Ouverture aus dem C #, Mit 2 Hoboen, 2 Violinen, Bratsche, Fagott und Clavier.
[BWV 1066; *St* 152; wohl Erbteil]
- Ouverture aus dem H b, mit 1 Flöte, 2 Violinen, Bratsche und Baß.
[BWV 1067; *St* 154; wohl Erbteil⁴⁶]
- S. 69: – Ouverture aus dem D #, mit Trompeten, Pauken, 2 Hoboen, 2 Violinen, Bratsche und Baß.
[BWV 1068; *St* 153; Aufführungsmaterial Frankfurt/Oder]
- Canon Triplex a 6 Voc.
[BWV 1076; Kopie des Originaldrucks]
- S. 73: – Orgel=Büchlein, mit 48 ausgeführten Chorälen für anfahende Organisten. Gebunden.
[BWV 599–644; *P* 283; wohl Erbteil]

⁴⁴ Vgl. NBA V/10 Krit. Bericht, S. 149f., sowie S. 161–163.

⁴⁵ Die Quelle ist möglicherweise identisch mit einer 1801 im Besitz C. F. G. Schwenkes nachweisbaren Handschrift; vgl. BJ 1993, S. 72f. (H.-J. Schulze).

⁴⁶ Die Beschriftung des Titelblatts stammt von der Hand Anna Carolina Philippina Bachs und ist mithin erst nach etwa 1780 anzusetzen.

- Naumburgisches Gesangbuch mit gedruckten und 88 vollstimmigen geschriebenen Chorälen.
[verschollen]
- Sechs Trios mit 2 Clavieren und Pedal und ohngefähr 20 Vorspielen und ausgeführten Chorälen für die Orgel. Von der eigenen Hand des Verfassers.
[BWV 525–530; BWV 651–668, 769, 660a; *P* 271; von C. P. E. Bach aus Besitz Wilhelm Friedemann Bach oder aus Nachlaß Altnickol erworben]

S. 74: – Verschiedene geschriebene Clavierstücke und Choräle, auch Regeln für den Generalbaß. Eingebunden.
[*P* 643; Hamburger Kopie nach *P* 225]

S. 81: – Einige Clavierstücke und Fugen von Joh. Seb. und Wilhelm Friedem. Bach.
[BWV 872a/1, 875, Fk 26–28; *P* 226 (Erbteil oder Nachlaß Agricola) oder *P* 550 (Hamburger Kopie)]

2. Nicht im NV auftauchende Originalquellen mit Notizen von der Hand C. P. E. Bachs

P 612; Cembalokonzert c-Moll BWV 1062, Flötensonate A-Dur BWV 1032; Autograph

P 975; Flötensonate h-Moll BWV 1030; Autograph

verschollen, ehemals Besitz Ingenheim; Gambensonate g-Moll BWV 1029; Autograph

3. In der Korrespondenz C. P. E. Bachs erwähnte, jedoch nicht im NV verzeichnete Originalquellen

Brief an J. N. Forkel, 9. 8. 1774 (Dok. III, Nr. 792):

- Handexemplar des Originaldrucks von Clavier-Übung I
[möglicherweise Washington, Library of Congress, *LM* 3. 3B2 Case]
- Handexemplar des Originaldrucks von Clavier-Übung III
[Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *PM* 1403]
- Autographe von Clavier-Übung I und III
[verschollen]
- Handexemplar des Originaldrucks der Schübler-Choräle
[Sammlung Scheide, Princeton, N. J.]

Brief an J. N. Forkel, 7. 10. 1774 (Dok. III, Nr. 795):

- „11 Trii“, darunter die Violinsonaten BWV 1014–1019
[weitere Werke vermutlich BWV 1025, 1031, 1039, die übrigen Stücke unbekannt]
- „3 Pedalstücke“
[eines der Werke vermutlich identisch mit dem im NV, S. 68, genannten „Präludium und Fuge für die Orgel“; die übrigen Stücke nicht identifizierbar]
- Handexemplar des Originaldrucks der Canonischen Veränderungen
[verschollen]

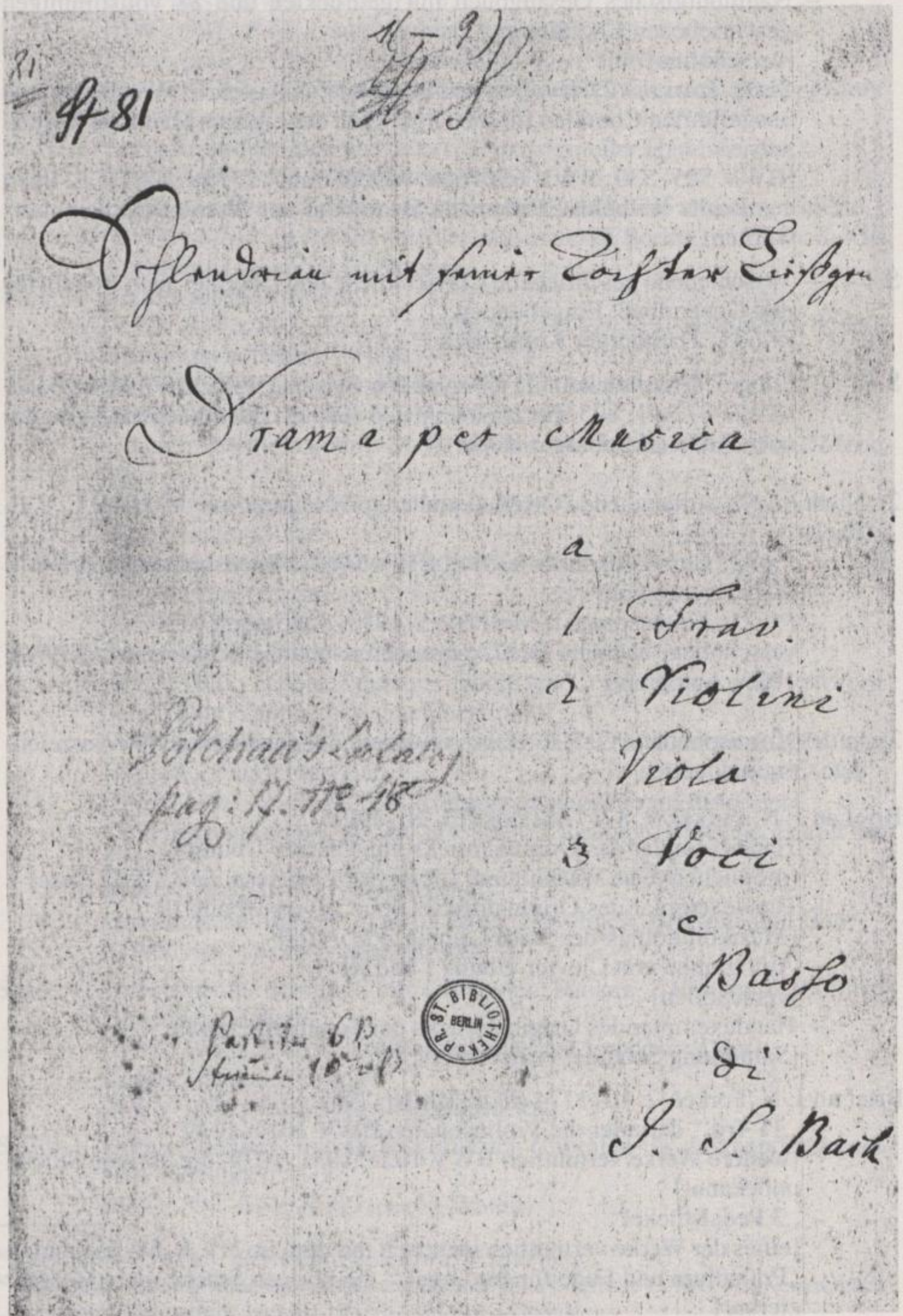


Abb. 1. Umschlagtitel einer um 1735 in Frankfurt/Oder entstandenen Abschrift der Kaffee-
kantate BWV 211; Handschrift C. P. E. Bach. SBB, Mus. ms. Bach St 81.

431

Flüte traversiere 1.

Sonata

Adagio

Allegro ma non presto

ritard.

ritard.

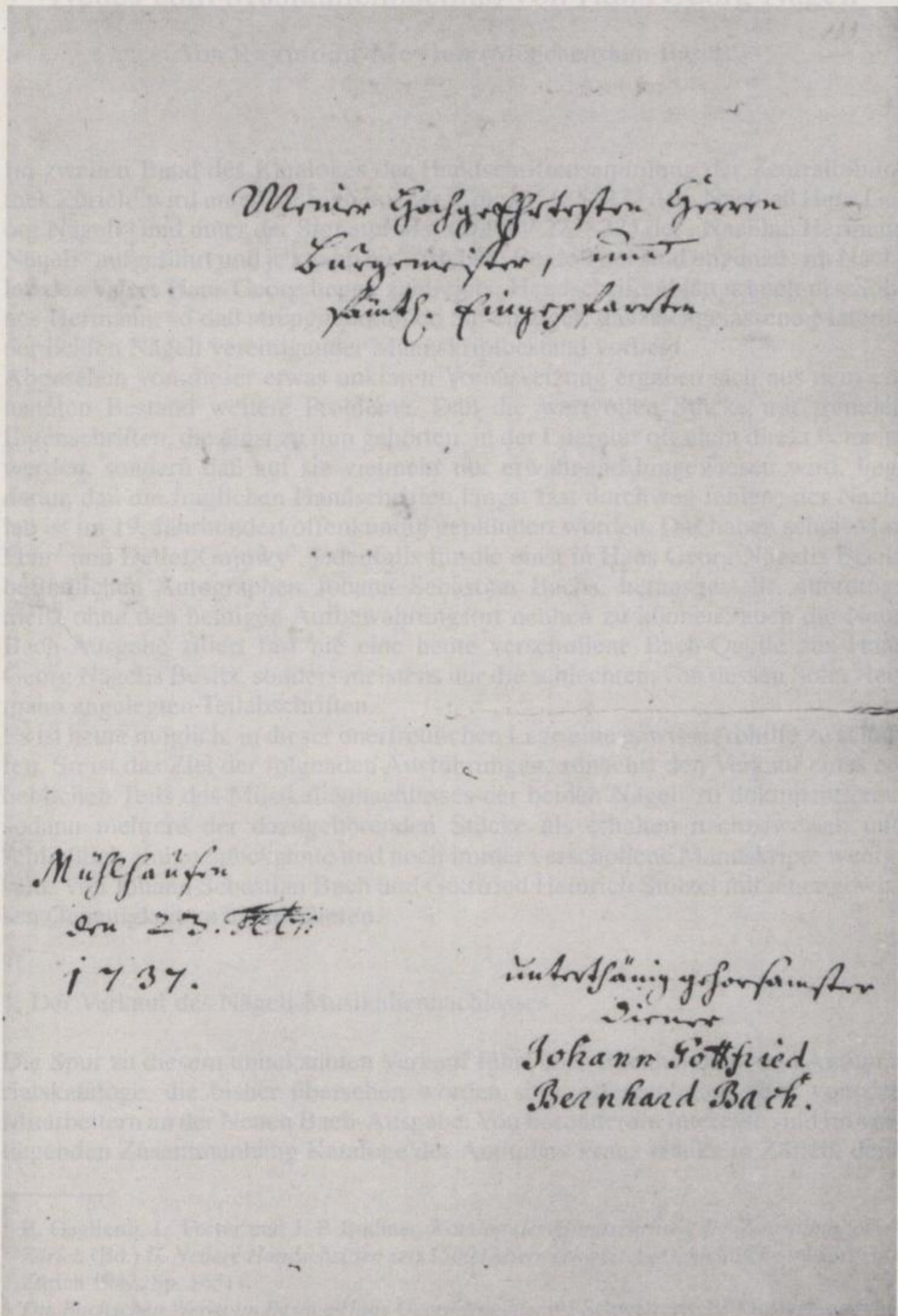
Abb. 2. J. S. Bach, Triosonate G-Dur, BWV 1039; erste Seite der Stimme *Flüte traversiere 1.*; Handschrift J. G. B. Bach (?). SBB, *Mus. ms. Bach St 431*.

solichet zus. Geistbegabungen, Geschick, Geist
 und Wisse in. Gewisse. wie auf Geisthaft.
 baren Günter, ferner nicht nur yfere.
 samst zu Modificiren; sondern auch fündig
 des von mir billiger yegännter Dienst und
 dabey schicklich verweise Wisse ist den
 von allen Hauptpflichten und zu sagen,
 mit dem Geiste inwendigen Anweisung:
 das der höchste Gabe aller Güter yelichbal.
 ist an Geist den selben und von allen
 seit vorausmen Familien ausyosandte
 Macht Wisse mit Verweisung beständigem
 fosen Wisse bey einander zu ein andern yelich.
 als Geist; ferner überflüssig, wie ist
 belosten werden. der muss übrigem zu fosen
 von dem ferner fosen Wisse yegännter
 empfunden, die mir bey meine Aufsicht
 die von Geizig, zu restituiren Wisse
 diese Kosten, woson Liquidation sub
 der beiliegenden Generosität auf dem fosen
 werden mit Verweisung aller möglichen
 gegen Dienste und meine Wollkommenheit
 Achtung Erhaltung besere.

Aus. Geistbegabungen, Geschick,
 Geist und Wisse in. Gewisse.
 wie auf Geisthaften Günter

Abb. 3. J. G. B. Bach, Schreiben an den Rat der Stadt Mühlhausen, 23. Februar 1737; Stadtarchiv Mühlhausen, *3/4 Nr. 2, fol. 102v–103r.

Neues zum Musikaliennachlaß von Hans Georg Nägeli



1946, S. 365-367.

Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach-Sammlung?, BJ 1971, S. 56-104.

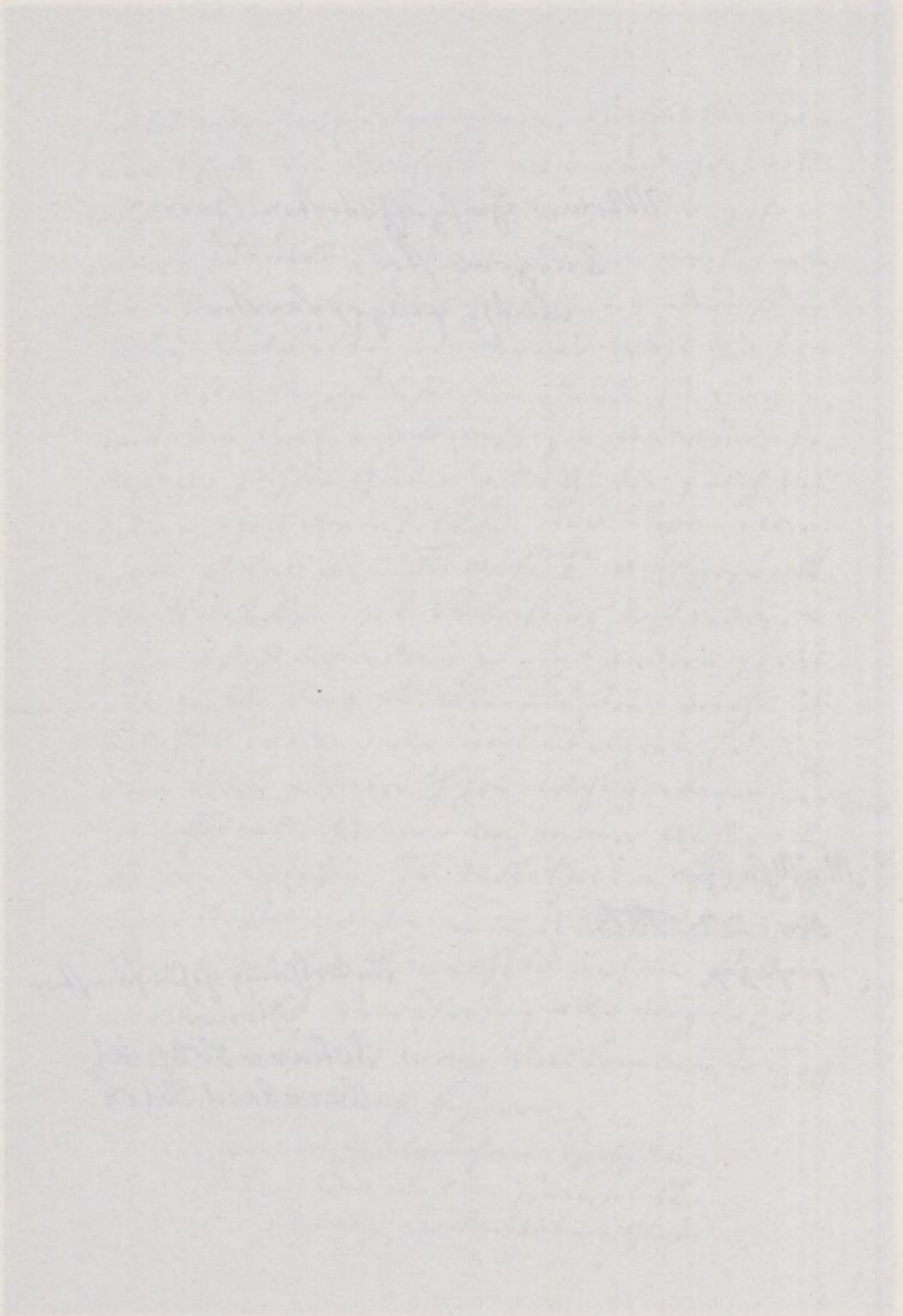


Abb. 3. J. G. B. Bach, Schreiben an den Rat der Stadt Mühlhausen, 23. Februar 1737. Stadtarchiv Mühlhausen, 194 Nr 2, fol. 102r-103r.

Neues zum Musikaliennachlaß von Hans Georg Nägeli

Von Raymond Meylan (Münchenstein-Basel)

Im zweiten Band des Kataloges der Handschriftensammlung der Zentralbibliothek Zürich¹ wird unter der Signatur *Ms. Car. XV 185–272* der „Nachlaß Hans Georg Nägeli“ und unter der Signatur *Ms. Car. XV 273–275* der „Nachlaß Hermann Nägeli“ aufgeführt und je knapp beschrieben. Beide Titel sind ungenau: im Nachlaß des Vaters Hans Georg liegen zahlreiche Handschriftenblätter auch des Sohnes Hermann, so daß strenggenommen ein einziger, das nachgelassene Material der beiden Nägeli vereinigender Manuskriptbestand vorliegt.

Abgesehen von dieser etwas unklaren Voraussetzung ergeben sich aus dem genannten Bestand weitere Probleme. Daß die wertvollen Stücke mit fremden Eigenschriften, die einst zu ihm gehörten, in der Literatur oft nicht direkt benannt werden, sondern daß auf sie vielmehr nur erwähnend hingewiesen wird, liegt daran, daß die fraglichen Handschriften längst fast durchweg fehlen: der Nachlaß ist im 19. Jahrhundert offenkundig geplündert worden. Das haben schon Max Fehr² und Detlef Gojowy³, jedenfalls für die einst in Hans Georg Nägelis Besitz befindlichen Autographen Johann Sebastian Bachs, herausgestellt, allerdings meist ohne den heutigen Aufbewahrungsort nennen zu können; auch die Neue Bach-Ausgabe zitiert fast nie eine heute verschollene Bach-Quelle aus Hans Georg Nägelis Besitz, sondern meistens nur die schlechten, von dessen Sohn Hermann angelegten Teilabschriften.

Es ist heute möglich, in dieser unerfreulichen Lage eine gewisse Abhilfe zu schaffen. So ist das Ziel der folgenden Ausführungen, zunächst den Verkauf eines erheblichen Teils des Musikaliennachlasses der beiden Nägeli zu dokumentieren, sodann mehrere der dazugehörenden Stücke als erhalten nachzuweisen und schließlich einige unbekannte und noch immer verschollene Manuskripte wenigstens von Johann Sebastian Bach und Gottfried Heinrich Stölzel mit einer gewissen Genauigkeit zu identifizieren.

1. Der Verkauf des Nägeli-Musikaliennachlasses

Die Spur zu diesem unbekanntem Verkauf führt über Buchhandels- und Antiquariatskataloge, die bisher übersehen worden sind, offensichtlich auch von den Mitarbeitern an der Neuen Bach-Ausgabe. Von besonderem Interesse sind im vorliegenden Zusammenhang Kataloge des Antiquars Franz Hanke in Zürich, denn

¹ E. Gagliardi, L. Forrer und J.-P. Bodmer, *Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich* (Bd.) II. *Neuere Handschriften seit 1500 (Ältere schweizergeschichtliche inbegriffen)*, Zürich 1982, Sp. 1651f.

² *Die Bachschen Werke im Besitze Hans Georg Nägelis*, in: Schweizerische Musikzeitung 86, 1946, S. 365–367.

³ *Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach-Sammlung?*, BJ 1970, S. 66–104.

dieser hat, wie sich zeigen wird, zahlreiche Nägeli-Musikalien (nicht nur Verlagswerke) verkauft; seine Angebote stehen im Mittelpunkt dieses Artikels. Der Zürcher Buchhändler und Antiquar Franz Hanke ist bisher freilich überhaupt kaum beachtet worden;⁴ deshalb mögen zunächst einige biographisch-historische Mitteilungen über ihn und seine Firma folgen.

Franz Hanke stammte aus Gröbnig (Preußen). Er wurde am 4. Oktober 1799 geboren, kam in die Schweiz und vermählte sich am 3. März 1840 im zürcherischen Töb⁵. Am 15. Februar 1841 eröffnete er in Zürich einen „Sortimentsbuchhandel und Antiquariat“⁶. Er wurde Bürger von Töb und Zürich⁷. Sein erster Sohn, Franz Heinrich (1851–1901) war schon 1872 Mitarbeiter in der väterlichen Firma. Er erhielt im Jahre 1877, offenbar wegen des Alters seines Vaters, die Prokura für die Buchhandlung. Nach dem Tod von Franz Hanke am 6. April 1878 wurde das Geschäft unter gleichem Namen wie bisher von der ganzen Familie weiterbetrieben. Es wurde dann allerdings am 21. Oktober 1880 aufgelöst⁸ und bis 1887 durch die Firma „Rudolphi & Klemm“ fortgeführt⁹. Camillo Rudolphi (1839–1881) stammte aus Leipzig, Robert Kurt Klemm (geboren 1852, am 25. März 1889 aus Zürich ins Ausland weggezogen¹⁰) aus Bautzen (Sachsen)¹¹. Im Jahre 1888 gründete dieser die „Universitätsbuchhandlung von Kurt Klemm“¹², die für eine kurze Zeit¹³ von dem Franzosen Jacques Emanuel Meyer (geboren 1852, im Jahre 1892 nach Paris weggezogen) übernommen wurde¹⁴. Auskünfte über das mögliche Schicksal der Musikalien in den Katalogen der Firma Franz Hanke waren bei seinen Nachfolgern allerdings nicht mehr zu erhalten.

Die Kataloge von Franz Hanke und diejenigen von Rudolphi & Klemm sind in einer einzigen Reihe durchnummeriert und enthalten jeweils Titel verschiedener Fachgebiete. Spuren dieser breiten Tätigkeit finden sich zum Beispiel im „Adreßbuch der Stadt Zürich und Umgebung“, dessen zweite Auflage 1867 ebenfalls bei Hanke erschien. In einem hier erhaltenen Inserat¹⁵ sind die Fachgebiete aller Kataloge von Nr. 59–78 beschrieben. Daraus geht hervor, daß der Katalog Nr. 64 „Musikalien und theoretische Schriften über Musik“ 3424 Werke anbot. Die Kataloge selbst weisen oft auf die Thematik der vorangegangenen und der noch folgenden Angebote hin, so daß für das Gebiet Musik ausschließlich die Kataloge mit den Nummern 64 (1864), 97 (1872) und 112 (1878) in Frage kommen (im folgenden H64, H97 und H112 abgekürzt); ihre Erscheinungsdaten konnten

⁴ P. Leemann-Van Elck, *Druck, Verlag und Buchhandel im Kanton Zürich von den Anfängen bis um 1850*, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 36, 1950, S. 137 f.

⁵ *Familienregister der Stadt Winterthur* (Zivilstandsamt).

⁶ *Ragionenbuch I B der Stadt Zürich*, S. 499 (Staatsarchiv des Kantons Zürich).

⁷ J. C. Pfister, *Verzeichniß der Bürger der Stadt Zürich im Jahr 1872*, S. 111.

⁸ Laut freundlicher Mitteilung von Dr. U. Helfenstein, Staatsarchiv des Kantons Zürich.

⁹ Zehn von ihren Katalogen befinden sich in F-Pn (Département des Imprimés).

¹⁰ Stadtarchiv Zürich, *Register K 86, Hottinger Ausländer und Niedergelassene, Okt. 1881 bis Dez. 1892*.

¹¹ Familienbögen aus dem Stadtarchiv Zürich (V. E. c. 25: 5 und V. E. c. 29: 25).

¹² Brief vom 19. Juni 1888 an Robert Seidel in Mollis (Zentralbibliothek Zürich, im folgenden stets zitiert CH-Zz, Handschriftenabteilung).

¹³ Brief von Juli 1890 an Prof. Dr. von Wyss (in CH-Zz unter *Klemm* registriert, aber mit dem Stempel *Universitätsbuchhandlung-Jacques Meyer-Antiquariat* versehen).

¹⁴ Stadtarchiv Zürich, *Register Ausländer. I*.

¹⁵ *Die Buch- und Antiquariats-Handlung von Franz Hanke in Zürich...* S. 36 (volle Seite).

nachträglich verifiziert werden. Es ist leicht verständlich, daß die unverkauften Nummern eines Kataloges im nächsten Angebot gleicher thematischer Ausrichtung wieder erschienen; danach wird zu überlegen sein, was aus dem letzten verbliebenen Rest geworden sein könnte.

Die Kataloge von Franz Hanke, die sich in meinem Besitze befinden und offensichtlich mit Hans Georg Nägeli zu tun haben, sind die folgenden:

H97: „*Musikalien und Musikwissenschaft*“: 212 Seiten, 5782 Werke

H112: „*Musikalien*“: 26 Seiten, 784 Werke

H97 enthält zuerst Musikalien aus dem 19. Jahrhundert, die nach Gattungen geordnet sind (Kapitel I bis XVIII, Nr. 1–4930). Darauf folgen ausdrücklich:

„*XIX. Aeltere praktische Musik aus vorstehendem Abtheilungen meist in den ältesten Ausgaben, Curiosa.*“ (S. 165–177, Nr. 4930a–5139).

Ohne daß dies hier im Einzelnen dargestellt wird, ergibt sich aus allem noch Folgenden, das sich in diesem Kapitel möglicherweise Drucke aus dem Nägeli-Nachlaß finden.

„*XX. Alte Abschriften (Manuscripte). Noch nicht im Drucke erschienene Werke sind mit M. bezeichnet.*“ (S. 177–190, Nr. 5140–5360).

In diesem Kapitel finden sich viele Werke von Johann Sebastian Bach, Gottfried August Homilius und Gottfried Heinrich Stölzel, Werke, die nur aus dem Nachlaß Hans Georg Nägelis stammen können. Sie sind nach Texten, Seitenzahlen und Formaten so genau beschrieben, daß man sie bei einer Wiederauffindung leicht identifizieren könnte. Am Fuß der Seite 179 steht folgende Bemerkung:

„*Nr. 5160–64 u. 5067 u. 68 in schöner Abschrift v. d. Hand Forkels, A. E. Müllers u. a.*“

Gemeint sind Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) und August Eberhard Müller (1767–1817), die sich mit den Werken Johann Sebastian Bachs intensiv beschäftigt haben. Alle diese Nummern betreffen Werke von Johann Sebastian Bach. Es ist offenkundig, daß dieses Kapitel das Verkaufsangebot des Nachlasses von Hans Georg Nägeli oder doch einen wesentlichen Teil davon dokumentiert.

Auf den Seiten 190–194 folgt ein besonderer Absatz, ohne Nummer, aber mit dem Titel „*Original-Manuscripte.*“ (Nr. 5361–5424). Hier finden sich Werke von Johann Sebastian Bach, Gottfried Heinrich Stölzel und anderen, die ebenfalls aus dem Nägeli-Nachlaß stammen dürften.¹⁶

H112 enthält nur vier Kapitel. Die zwei letzten entsprechen den Kapiteln XIX. und XX. von H97:

„*III. Aeltere praktische Musik.*“ (S. 21–24, Nr. 604–695)

„*IV. Original-Manuscripte.*“ (S. 24–26, Nr. 696–750)

¹⁶ Die zahlreichen Werke von Egli, Elster, Liste und Schmidlin stammen nicht aus dem Nachlaß, weil sie schon in H64 angeboten wurden. Auch weitere Musikalien wurden in diesem Abschnitt mit dem Nachlaß vermischt.

Auf der Vorderseite steht:

„Gegenwärtiges Verzeichniss enthält mit wenigen Ausnahmen
meine Acquisitionen der letzten paar Jahre. –
Daneben besteht mein Antiq.-Katalog Nr. 97 noch fort.“

Die wichtigste Bemerkung findet sich aber auf Seite 24:

„Diese Orig.-Manuscripte stammen aus dem Nachlasse des
berühmten Musikkomponisten Hs. Georg Nägeli,
welcher sie zu Anfang dieses Jahrhdts. sammelte.“¹⁷

In der Tat finden sich viele Werke aus den beiden letzten Kapiteln von H97 in H112 wieder. Franz Hanke hatte Mühe, diese „alte“ Musik zu verkaufen. Trotz der Prokura seines Sohnes hat Hanke wahrscheinlich H112 noch bearbeiten können. Einige Nummern wurden verbilligt, darunter ein Autograph von Bach:

„Fantasia sopra Jesu meine Freude“ Andantino „Wann mein Stündlein vorhanden ist“ f. d. Orgel. 5 Seiten in Fol. für „200 frs.“ im Jahre 1872 (H97, Nr. 5363) aber für „150 frs.“ im Jahre 1878 (H112, Nr. 697).

Was im Vorstehenden insgesamt auffällt, ist, daß das Verkaufsangebot des Nachlasses im Jahre 1872, kurz nach dem Tod von Hermann Nägeli (1871), ohne Hinweis auf die Provenienz erfolgte, daß das zweite Angebot im Jahre 1878, im Todesjahr der Nägeli-Tochter Ottilie, jedoch unter ausdrücklicher Nennung der Herkunft publik gemacht wurde.

2. Fund und Identifikation einiger Stücke des Nachlasses

Die Entdeckung von Musikalien des Nachlasses gelang im Zusammenhang mit Forschungen zu Flöten- und Oboen-Konzerten (von den Anfängen bis etwa 1830)¹⁸. Auf Anfrage hin erhielt ich, neben manchen anderen Informationen, aus der „Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris“ (in der Folge mit F-Pc abgekürzt), heute bekanntlich in der „Bibliothèque Nationale“ (in der Folge F-Pn) aufbewahrt, Titel und Thema eines Konzertes des Komponisten G. Fiala. Die Angabe lautete:

„Duett Concerto per due oboe principali, 2 v., 2 va., b., 2 fl., 2 cor.
Parties séparées. Ms. italien du XVIII^e s.“

In H97 findet sich unter Nr. 2603 folgendes Angebot:

„Fiala, Duett-Concerto p. 2 Oboe princ., 2 Vlni., 2 Violen, 2 Cl., 2 Corni e Violone.
Deutl. Mscpt. fr. 1 -“

In H112 steht unter Nr. 245a:

¹⁷ Diese Bemerkung darf man nicht wörtlich nehmen. Siehe Fußnote 16.

¹⁸ R. Meylan, *Documents douteux dans le domaine des concertos pour instruments à vent au XVIII^e siècle*, in: *Revue de Musicologie* 49, 1963, S. 47–60.

„Fialen, Duett Concerto p. 2 Oboe princ., 2 Vlni, 2 Vle., 2 Fl.,
2 Corni et Violonc. Schöne alte Abschr. frs. 1 cs. 25“.

Trotz kleiner Unterschiede der Schreibweisen ergibt sich die Identität der Titel und damit auch die Gewißheit, daß die Konservatoriumsbibliothek (F-Pc) diese Handschrift direkt oder indirekt aus Hankes Angebot erworben hat. Ich schrieb zur weiteren Bestätigung im Januar 1993 an die Nationalbibliothek (F-Pn), um, im Sinne von Stichproben, zu erfahren, ob zwei bestimmte Werke aus den Katalogen Hankes dort verwahrt würden. Ich wählte dabei einen Titel aus „Musik für Flöte“ und ein „Manuskript“, jedoch ohne Bach oder Nägeli zu nennen. Die Antwort war in einem Fall positiv¹⁹. Offenkundig liegen Musikalien aus Zürich und darunter Teile des Nägeli-Nachlasses noch heute in Paris. Ein einwöchiger Arbeitsaufenthalt in der F-Pn gab Gelegenheit, darüber noch mehr zu erfahren.

In der Konservatoriumsbibliothek (F-Pc) liegen vier verschiedene Verzeichnisse vor: Akzeßion („Entrée“), Signatur („Cote“), „Fonds Général“ und Alphabetische Kartei (getrennt von der Kartei der alten Nationalbibliothek (F-Pn)). Es gibt auch Stücke ohne Signatur; dazu gehören die Verkaufskataloge der Antiquariate. Ich konnte tatsächlich die erwarteten Exemplare der beiden Kataloge Hanke (Nr. 97 und 112) erhalten und einsehen. Sie tragen die mit rotem Stift markierten Auswahlzeichen von Jean-Baptiste Théodore Weckerlin (1821 bis 1910)²⁰. Wichtig war mir zunächst, die Akzeßion des genannten Konzertes von Fiala zu finden. Die entsprechenden Katalogbände heißen „Conservatoire de Musique Catalogue par numéros d'entrée“. Fialas Stück hat dort die Nr. 20724 und steht in der Gruppe „2ème Trimestre 1878“; die Eintragung weist mithin in die Spanne zwischen April und Juni 1878. Aus den benachbarten Akzeßionsnummern ergibt sich sodann annähernd eine Liste der effektiv getätigten Ankäufe aus H 112, mithin eine etwas bizarre Auswahl: sie läßt einen, im Blick auf Weckerlin, an das Naturell eines Elsässers und seine bekannte Vorliebe für Anekdoten denken.²¹ Weckerlin hat jedoch nicht alle Stücke in den Katalogen bezeichnet, die F-Pc tatsächlich von Hanke erworben hat (oder er wählte nicht allein aus). Trotzdem konnte ich eine kleine Gruppe von Werken identifizieren, die höchstwahrscheinlich aus dem Nachlasse Nägelis stammt. Für gewisse Titel hat man allerdings einen Beweis, nämlich ihre Nennung im *VERZEICHNISS ungedruckter Compositionen großer Tonsetzer der Vorzeit welche von dem Kunstgelehrten und Tonsetzer Dr. Hans Georg Nägeli hinterlassen wurden*.²² Solche Fälle seien im Folgenden mit * bezeichnet.

¹⁹ Herrn Bernard Bardet, Conservateur au département de la musique, möchte ich hier für seine aufopferungsvolle Hilfe und seine Geduld herzlich danken.

²⁰ Weckerlin war 1869 Aide bibliothécaire der Konservatoriumsbibliothek und 1876, also nach dem Tod von F. David, Bibliothécaire.

²¹ Weckerlin, *Musiciiana, extraits d'ouvrages rares ou bizarres*, Paris 1877.

²² Musikalien-Handlung Nägeli, Zürich 1854 (Titel zuerst auf englisch), Exemplar mit hs. Notizen in SBB 4^o Mus. Ac 746.

Autor	Titel (in erster Linie nach H97)	Signatur	Akzeß	Hanke
	AKZESS IM 1. TRIMESTER 1878			
Dusseh, Fr. (Dusseck)	Rondo: „Se é ver che il cort' accende“, nell'opera La prova reciproca. Part. Milano.	A. 33799 F. A.: C D 4	20574	4959
Graun, C. H.	Magnificat . Part. Alte Copie. 39 S. Fol.*	D. 5061	20575	5220
Kaiser, P. C.	Sonate en symphonie p. le Clavecin av. l'acc. d'un Violon et 2 Cors de Chasse.	L. 3720 (1-2) F. G. 1610	20576	5245 a
Rolle, J. H.	Lazarus od. d. Feyer d. Auf- erstehung. Drama Lpz. 779	D. 12.980	3927?	663 5087
Rolle, J. H.	Thirza u. ihre Söhne. Drama. Lpz. 781	D. 12.986	3929?	664 5088
Mozart, W. A.	Ouvertüre zu der Oper d. Gärtnerin aus Liebe. In Abschrift von H. Nägeli. Partit. 9 S. Fol.	D. 11987	20579	5268
	AKZESS IM 2. TRIMESTER 1878			
Benda, G.	Medea. Dialog v. Gotter. Mannh., Gözt. (1781 in H64)	Acp. 3243	20746	604 4942
Eberlin, J. E.	9 Toccate e fughe per l'Organo, Augusta, Lotter eredi, s. a. (Typendruck.)	D. 3780	20747	614 4960
Henning, C.	prakt. Violin-Schule Op. 15. Magdeb., Heinrichsh. (12. Auflage)	L. 9167	20723	327 1755
Kirnberger, J. Ph.	Grundbass zu e. Composition. 2 S. 4°. (Autograph)	Ms. 2102	20727	724 5392
Huber, Gebr.	Sammlung religiöser Gesänge. St. Gallen 826, ²³ Partit. (3196 in H64)	L. 12783	20726	672
Müller, A.	der böse Geist Lumpaci Vaga- bundus oder das liederliche Kleeblatt, schön geschr. Partitur.	D. 8336	20725	649 2919
Stölzel, G. H.	Messe canonique, Kyrie et Gloria (eine der 13 Messen in H97?)	K. 17351	20796	5340- 5352?

Obwohl das erwähnte Konzert von Fiala, wie oben dargelegt, am Beginn der Identifikationskette von Musikalien in den Hanke-Katalogen und in F-Pc stand, glaube ich nicht, daß es aus dem Nachlaß Nägelis stammt.

²³ Die Jahreszahlen sind bei Hanke meist abgekürzt. 826 bedeutet also 1826.

Anders verhält es sich, wenn auf Stücke aus H97 zurückgegriffen wird, die in größerer Zahl im Pariser Akzessionsregister von 1872 auftreten.

Autor	Titel	Signatur	Akzeß	Hanke
	AKZESS IM 4. TRIMESTER 1872			
Homilius, ²⁴ G. A.	50 Kantaten (s. spezielle Liste)*		16268	5235 ss.
Pfeiffer u. Nägeli	Gesangbildungslehre. Mit 3 Beilagen. Zürich, 810.	L. 8231	16344	2712
Rolle, J. H.	60 auserlesene Gesänge üb. die Werke Gottes in d. Natur (v. Sturm). Halle 775. qu. Fol. RELdr.	D. 12991	16257	5086
Zumsteeg, J. R.	das Pfauenfest, e. Singsp. Lpz., Breitk. 801 (auch Nr. 1907 in H64)	Ab. 182	16289	2877
	AKZESS IM 2. TRIMESTER 1890			
Rolle, J. H.	das Leiden Jesus, Oratorium*	D. 13.480 (1-3)	26096	5292

Die aufgeführten Stücke von Gottfried Augustus Homilius (1714–1785) wurden insgesamt unter derselben Akzessionsnummer 16268 registriert, und zwar wie folgt:

„Oeuvres de musique d'église, en partition mss. in 4° oblong Homilius (à relier en 2 volumes) (50 pièces diverses).“

Damit ist fast die ganze Homilius-Sammlung von Hans Georg Nägeli erfaßt. Sie wurde von Hermann Nägeli in ähnlicher Formulierung am 28. März 1863 an A. Hammer und Cie in Wien zum Verkauf angeboten:

„Homilius. Ein halbes Hundert Chöre, Doppelchöre, figurierte Choräle, Singfugen u. geistl. Rundgesänge, alle m. kleinem od. vollst. Orch.“²⁵

In der folgenden Tabelle gebe ich Titel, De Tempore-Bezeichnung, interne Nummerierung der Kantaten (Nr. 1 bis 42 bilden einen Zyklus, den freilich weder Hanke noch Weckerlin erkannten, die Nummern mit ° bilden Auszüge einer anderen Reihe), Hanke-Nummern und heutige Signatur in Paris. Ich verzichte auf die Angabe der Bogenzahlen in den Verzeichnissen von Hermann Nägeli²⁶, weil seine Beschreibungen viel weniger präzise sind als diejenigen von Franz Hanke,

²⁴ Motetten von Bach und Homilius wurden 1830 offenbar unter dem Einfluß von Nägeli in Aarau aufgeführt (s. P. Sarbach, *Friedrich Theodor Fröhlich*, Winterthur 1984, S. 30).

²⁵ CH-Zz, Ms Car XV 276, Nr. 20.

²⁶ CH-Zz, Ms. Car XV 250 (= Nl 127), und *Verzeichniss 1854*.

und ich sehe auch von Rückweisen auf die Zürcher Nachlaß-Materialien ab, weil die Zürcher Bibliothekssignierung von Georg Walter kompliziert ist und weil schließlich der sogenannte „Nachlaß Hans Georg Nägeli“ in Zürich überhaupt etwas merkwürdigen Ordnungsprinzipien folgt. Ich werde auch auf weitere Werke von Homilius in F-Pn im folgenden nicht eingehen, um hier nur die sicheren Stücke des Nachlasses zu erfassen.

Die Homilius-Handschriften im damaligen Besitze von Hans Georg Nägeli

Incipit (in erster Linie nach H97)	Feria ²⁷	N	Hanke	Signatur
Alle Züchtigung, wenn sie da ist*	Do. 21 p. Tr.	38	5241 b	D.6098 (17)
Allmächtiger Schöpfer d. himml. Heere*	Do. 2 p. Ep.	30°	5243	D.6097 (20)
Berge, fällt Hügel hin s. „Weicht Berge...“			52441	
Betrüpter Lauf verderbter Zeiten* d. Freude d. Hirten üb. d. Geburt Jesu. Partit. Frankf. a. d. O. 777.	Do. 5 p. Ep.	12	5244 c 5010	D.6097 (24) D.6095
Das frohe Chor der Hirten trauert (kein Incipit bei Hanke)*	Do. p. Nat.	7	5235 b	D.6097 (14)
Der Herr ist mein Hirte*	Do. Miseric.	16	5244 k	D.6097 (10)
Die Himmel, deiner Hände Werke*	Johann. Bap.		5244 o	D.6097 (1)
Die Werke kommen gewisslich*	Quasimodo	35°	5238	D.6097 (5)
Dir König der Ehren*	Do. 1 Adv.	2	5237 b	D.6147 (3)
Du sollst lieben Gott deinen Herrn*	Do. 13 p. Tr.	31	5240	D.6098 (9)
Ein hoher Tag kommt, frohlockt ihm zu*	Nat. Fer. 1	6	5235 a	D.6147 (1)
Er übet Gewalt mit seinem Arm	Do. 2 p. Tr.	23	5239 a	D.6098 (8)
Ergreift den Psalter*	Do. 1. Adv.	1	5237 a	D.6147 (6)
Erhöhet den Herrn unsern Gott*	Do. 5 p. Tr.	25	5239 c	D.6098 (3)
Frolocke Zion*	Do. 3 Adv.	5	5237 e	D.6097 (12)
Gebet jedermann was ihr schuldig seid*	Do. 23 p. Tr.	39	5241 e	D.6098 (20)
Gerechter Gott nach deinem Willen*	Do. 6 p. Tr.	26	5239 d	D.6098 (4)
Heiligkeit ist, höchstes Wesen*	Do. 20 p. Tr.	31°	5241 a	D.6098 (16)
Herr Gott Zebaoth, wie lange willst du zürnen (kein Incipit bei Hanke)*	Do. 15 p. Tr.	36	5240 e	D.6098 (14)

²⁷ De-tempore-Bezeichnungen in moderner Abkürzung.

Fortsetzung:

Herr sieh nicht an die Sünde*	Do. 6 p. Tr.	37°	5239e	D.6098 (5)
Herr, Herr, lehre doch mich*	Do. 16 p. Tr.	37	5241	D.6098 (15)
Herr, lehre uns thun nach deinem Wohlgefallen*	Pentec. Fer. 2	20	5244r	D.6097 (4)
In vielen ist die Liebe erkaltet*	Do. 13 p. Tr.	32	5240a	D.6098 (10)
Ist Gott für mich, so trete	Do. Rogate	18	5244m	D.6097 (11)
Kehr wieder Israel* (eventuelle Folge von „Musste nicht Christus“)		41	5244n	D.6097 (8)
Lasset euch Niemand d. Ziel verrücken*	Do. 8 p. Tr.	29	5239g	D.6098 (7)
Legt eure Harfen hin*	Do. Estomi.	13	5244h	D.6097 (9)
Licht der Heiden, Jakobs Stern*	Ep.	9	5244d	D.6097 (19)
Lobe d. Herrn meine Seele* (In D?)	Do. 3 p. Ep.	11	5244a	D.6097 (22)
Lobe d. Herrn meine Seele* (In G?)	Do. 14 p. Tr.	34	5240c	D.6098 (11)
Mache dich auf, werde Licht*	Ep.	10	5244e	D.6097 (25)
Musste nicht Christus solches leiden (eventuelle Folge: „Kehr wieder Israel“)*	Pasq. Fer. 2	36°	5236	D.6097 (7)
Nun ist er da, und Jesus Wort trügt nicht*	Pentec. Fer. 1	19	5244p	D.6097 (3)
O Jammer ach schreckliche Noth*	Do. 4 p. Ep.	28	5244b	D.6097 (23)
O Mensch bewahre dein Gewissen*	Do. 9 p. Tr.	30	5239h	D.6147 (5)
Passions-Cantate. Partit. Lpz. Breitk. u. S., 775			5011	D.6096
Richtet nicht u. ein jeglicher beweise*	Do. 22 p. Tr.		5241c	D.6098 (19)
Richtet nicht v. d. Zeit *	Do. 4 p. Tr.	24	5239b	D.6098 (2)
Sei hochgelobt, barmherz'ger Gott*	Pentec. Fer. 2	21	5244q	D.6097 (2)
Sich're Welt erwache*	Do. 25 p. Tr.	33°	5242	D.6098 (21)
Sie sind zerbrochen, um ihres Unglaubens willen*	Do. Oculi	15	5244i	D.6097 (13)
Siehe der Herr kömmt	Do. 2. Adv.	3	5237d	D.6097 (17)
Siehe, es kömmt ein Tag*	Do. 1 p. Tr.	22	5239	D.6098 (1)
So du mit deinem Munde bekennest*	Do. 1. Adv.	38°	5237	D.6097 (16)
So du willst Herr Sünde zurechnen*	Do. 22 p. Tr.	42	5241d	D.6098 (18)
Uns ist ein Kindlein geboren*	Nat. Fer. 1	29°	5235	D.6097 (15)
Verwunderung, Mitleid, Furcht u. Schrecken*	Do. 2. Adv.	4	5237c	D.6097 (18)

Fortsetzung:

Weicht Berge, fällt Hügel hin* („Berge, fällt Hügel hin“ in H97)	Do. Remini.	14	52441	D.6147 (4)
Wenn der Geist der Wahrheit kommen wird*	Do. Cantate	17	5244g	D.6097 (6)
Wer preisst nicht deine Gütigkeit*	Do. 7 p. Tr.	27	5239f	D.6098 (6)
Wer sind wir, Vater, dass du an uns denkst*	Do. 14 p. Tr.	33	5240b	D.6098 (12)
Wie mühsam hinkest du auf beiden Seiten*	Do. (15) p. Tr.	35	5240d	D.6098 (13)
Wir haben einen Gott*	Do. 3 p. Ep.	40 34°	5244	D.6097 (21)
Wünschet Jerusalem Glück*	Circumcisio	8	5244f	D.6147 (2)

Andere Nägeli-Stücke verstecken sich vielleicht noch in den Beständen der Nationalbibliothek (F-Pn). Die Homilius-Kantaten zu identifizieren, ist relativ einfach, weil diese in wenigen Sammelbänden zusammengefaßt sind. Bei allen ihren Handschriften entdeckte ich übrigens links oben auf der jeweils ersten Seite sogar die Hanke-Nummer. Sie ist mit Bleistift und sehr fein geschrieben, und sie könnte, wenn auf einem weiteren Manuskript ans Licht tretend, sogar dessen Zürcher Herkunft beweisen.

Die wichtigsten Handschriften der ursprünglichen Sammlung Nägelis sind allerdings nicht oder noch nicht auffindbar. Hanke versandte seine Verzeichnisse wahrscheinlich kostenlos an viele Adressaten. So fand ich H64 in München²⁸. H97 habe ich indirekt von der „Krull'schen Buch & Kunst Handlung Heinrich Hugendubel“, damals in Eichstätt, erhalten. Es existieren davon auch ein Exemplar in Paris (F-Pn) und zwei in München (D-Mbs)²⁹. Von H 112 kenne ich außer meinem eigenen Exemplar noch ein zweites in Paris (F-Pn). Hanke versuchte, wie sich daraus entnehmen läßt, einen breiten Kundenkreis zu erreichen. In diesem Sinne liest man auch am Rand des Titels von H97:

„Ich bitte höflich um Mittheilung dieses Cataloges an andere Musikfreunde.“

An der gleichen Stelle steht in H 112:

„Um gefällige Weiterverbreitung dieses Catalogs wird höflich gebeten.“

Auf der letzten Seite von H 112 wird, noch deutlicher, erklärt:

„NB. In meinem grossen Musik-Katalog Nr. 97 (welcher gratis abgegeben wird), ist eine schöne Auswahl weiterer Manuscripte enthalten.“

Alles dies läßt vermuten, daß der Nachlaß Hans Georg Nägelis zerstückelt wurde, zuerst von Hermann Nägeli³⁰ und später mit dem Verkauf durch die Firma Franz

²⁸ Bayerische Staatsbibliothek München, *Mus. Th.* 4051.

²⁹ *B. Sand.* 870/97 und *Mus. Th.* 4051.

³⁰ Auf zwei Chöre von Homilius wird im *Verzeichniss* von 1854 hingewiesen, die sich nicht in der Nationalbibliothek Paris befinden: *Sey getreu* und *Warum toben*.

Hanke. Es ist möglich, daß Sammler heute Teile dieses Bestandes besitzen, ohne ihre Herkunft zu kennen. Deshalb möchte ich hier das Wesentliche mitteilen, das Hanke bei der Beschreibung der angebotenen Werke von Johann Sebastian Bach festgehalten hat.

3. Handschriften mit Kompositionen von Johann Sebastian Bach

Ich beginne mit dem Beispiel von Kantate 96:

5164 a. Bach, Joh. Seb., Choral³¹: „Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn“, für Vlni., Vla., Oboi, Corno, 4 Voci e Continuo.

Partit. M. 32 S. qu. Fol. (fehlt bei Bitter)³² fr. 18 (cs.) Chor: „Herr Christ.“ Recit.: „O Wunderkraft“ f. Alt. Aria: „Ach ziehe die Seele“ f. Tenor. Recit.: „Ach führe mich o Gott“ f. Sopran. Arie: „Bald zur Rechten“ f. Bass. Choral: „Ertödt' uns.“

Dies entspricht jenen Angaben, welche die Neue Bach-Ausgabe in Band I/24, S. 3, für die Partitur und im zugehörigen Kritischen Bericht, S. 12–54, bietet.

Es gibt zu dieser Kantate (als Quelle K) handschriftliche Klavierbearbeitungen der Baßarie durch Hermann Nägeli in der Zentralbibliothek Zürich³³. Diese Niederschriften haben keinen überlieferungskritischen Wert. Sie beweisen nur, daß Hermann Nägeli eine ältere Handschrift zur Verfügung hatte: genau diese, von der wir jetzt eine gute Beschreibung besitzen.

In der nachfolgenden Tabelle verzichte ich wiederum auf die Numerierung von Georg Walter und seinen Vorgängern, in Walters Fall, weil sie die Nachlässe des Vaters und des Sohnes Nägeli vermischt. Ich übergehe auch die Kopien, wenn sie sicher von Hermann Nägeli stammen. Sodann begnüge ich mich mit der Angabe der Nummer in H97 (vierstellig) und H 112 (dreistellig), des Titels, der Nummer im Bach-Werke-Verzeichnis, der Quellennummer im Kritischen Bericht, der Seitenzahl des Dokumentes nach Hanke und der Bogenzahl nach Hermann Nägeli³⁴; (n. er. bedeutet „bei der NBA bis jetzt nicht erschienen“).

Die Bach-Handschriften im damaligen Besitze von Hans Georg Nägeli

Hanke	Titel (in erster Linie nach H97)	BWV	NBA	S.	B. ³⁵
	KANTATEN				
5166	Ach Herr, mich armen Sünder*	135	(L)		(12)
5160a	Also hat Gott die Welt geliebt*	68		32	(8)
	Aus tiefer Noth (von HN gestrichene Linie?)*	38	n. er.		(8)

³¹ Mit Choral bezeichnet Hanke eine Kantate.

³² C. H. Bitter, *J. S. Bach*, Berlin 1865.

³³ *Mus. ms. Car XV 244, B 12*.

³⁴ *Bibliothek musikalischer Manuscripte den hinlaßenen Dr. H. G. Nägelis angehörend*, CH-Zz, Ms. Car XV 273 (Kat) 7; und *Verzeichniss 1854*.

³⁵ Bogenzahlen in Klammern stammen aus dem *Verzeichniss* von 1854.

Fortsetzung:

	Christum wie sollen*	121	n. er.		(8 1/2)
5160	das neugeborene Kindelein*	122	n. er.	43	(5)
5161	Der Herr ist mein getreuer Hirt*	112	(L)	30	7 1/2
5161 a	dasselbe. In neuer Copie			23	(id.)
5162 b	Du Friedenfürst Herr Jesu Christ*	116		28	(7)
5163 b	Gelobet sei der Herr mein Gott *	129	I	45	(13)
5163 c	dasselbe in neuer Abschrift			?	
5164 a	Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn	96	(N)	32	
5160 b	Herr Jesu Christ wahr'r Mensch u. Gott*	127	n. er.	36	(9)
5160 c	dasselbe, in neuer schöner Abschrift				6 1/2
5162	Ich freue mich in dir*	133	n. er.	33	(8 1/2)
5162 a	dasselbe, in schöner neuer Abschrift				
	Ich hab' in Gottes*	92			(11)
	Jesus nun sey gepreiset*	41	(I) Bl.:		(25)
	(von HN gestrichene Linie)		12 1/2		
5163	Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*	123	G	26	(6 1/2)
5163 a	dasselbe in neuer Abschrift				
5161 b	Mache dich mein Geist bereit*	115		34	8 1/2
5161 c	dasselbe, in neuer Abschrift				
5165	Meinen Jesum lass ich nicht*	124		46	(12)
5160 d	Mit Fried und Freud ich fahr dahin *	125	(Q)	54	(14)
5162 c	Wachet auf uns ruft die Stimme*	140		44	11 (id.)
5161 d	Was frag ich nach der Welt*	94	L	32	(8)
5161 e	dasselbe, in neuer Abschrift				
	Was Gott thut	98?			
	Was Gott thut	99?	s. I/22		
			S. 53		
	Was Gott thut*	100	s. I/34		(10)
			S. 114		
5164	Was willst du dich betrüben*	107		23	(6)
5164 b	Wer nur den lieben Gott lässt walten*	93	S	25	(6 1/2)
5164 c	dasselbe in neuer Abschrift				
5164 d	Wo Gott d. Herr nicht bei uns hält*	178	(N)	42	(10 1/2)
5165 a	Wohl dem, der sich auf seinen Gott*	139		50	(12)
5165 b	dasselbe in schöner neuer Abschrift				

Fortsetzung:

VERSCHIEDENES					
5174	2 Fugen (alla Capella) über d. Namen Bach (theilweise edirt) u. Fuga mediato, nebst Arioso (und Nachspiel*) für Orgel.			17	(2 1/2)
5177	4 Präludien zu den (im wohltemp. Klavier enth.) Fugen in G, F (dort in As) E-moll und D-moll. Nebst Prälud. u. Fuge in C.			15	
5182	19 (sic!) verschied. Pieçen aus d. 12 kl. Präludien.		n. ed.	30	
	Concert, in D dur, f. 3 Claviere und Streich-Quart.*	1064	s.VII/6 S. 49		(23 1/2)
	Concertante, f. 2 Violinen und Streich-Quart*. (von HN gestrichene Linie)	1043			(10)
5168	Concerto, A-moll, p. 4 Cemb. c. 2 Vlvi, Vla et Bass*. Part.	1065	(L)	52	(13)
	Duo, f. 2 Floeten und Clavier.*	1039			(6)
5169	Fantasia, A-moll.			4	
	Fantasia f. Clavier und Violine*				(7)
5172	Fuga sopra un tema del Sign. Allinoni (H-moll) p. l'Organo – chromatische (sic!) Fuge (in Es) für Pfte.* Nebst 3 (edirten) Fugen. (N. B.: die chromatische Fuge ist von Johann Christoph Bach, 1642–1703)	951? 951 a?	n. er.	28	(1)
5232	Fuge in C-dur (zusammen mit Fugen von Heinlein P. und Pachelbel J.)			9	
	Fuge, in E moll, f. das Clavier. (von HN gestrichene Linie)				(1 1/2)
5165c	Kyrie mit Choral (Bitter pag. 101. Nr. 9) (Messensatz)	233 a	s. II/2 S. 156	10	2 1/2
	Kyrie. Fünfstimmig ohne Begleitung aus 3 Fugensætzen, mit Cantus firmus, bestehend.				(4)
	musikalisches Labyrinth. Kleine Fantasie, f. d. Orgel.* (von HN gestrichene Linie?)				(1)
	Ouverture, in C, für kleines Orchester u. Clavier.* (von HN gestrichene Linie?). Eine handschriftliche Notiz (die ich nicht ganz lesen kann) endet mit dem Wort „ausgegeben“.				(7)

Fortsetzung:

	Ouverture, in D, für kleines Orchester u. Clavier.*		(8 1/2)
	Ouverture, in H-moll, für kleines Orchester u. Clavier.* (von HN gestrichene Linie?)		(6 1/2)
	Passion, nach dem Evangelisten Lucas* (von HN gestrichene Linie), handschriftliche Notiz: „nicht mehr vorhanden“		(39)
	Praeludium und Fugue, in D-moll, f. d. Clavier.*		(1)
5176 siehe auch 5184	Präludium zu einer Fuge in C-Dur (im wohltemp. Klavier in Cis) Prälud. u. Fuge in D-moll (im wohltemp. Kl.) Bach, W. Friedem., Reveille, Gigue u. l'Imitation de la Chasse.		13
5184 siehe auch 5176	Reveille, Gigue u. l'Imitation de la Chasse (W. Fr. Bach). Nebst Präludium in C. (im wohltemp. Klavier in Cis) u. Präl. u. Fuge in D-moll (im wohltemp. Klav.) v. J. S. Bach.		13
5178	Scherzo in E-moll u. Präludium in F. (uned.) zu einer Fuge im wohltemp. Klavier. Nebst Prälud. u. Fuge in C (edirt in Cis).		4
	Sinfonie, in D, für ein kleines Orchester.*		(7 1/2)
	Sonata, f. Clavier u. Floete, in Es.*		3
	Sonata, per il Flauto (traverso) e Continuo (Clavicembalo)*		2
5180	Suite in C-moll. Prälud., Fuge. Sarabande u. Gigue für Klavier.		11 Fol
5175	unedirtes Präludium z. d. ed. franz. Suite in Es. (N.B. es war sicher mehr als ein Praeludium in diesen 10 Seiten)	815a/l	10 siehe F 4
	AUTOGRAPHE das wohltemperirte Clavier. Zweimal 24 Praeludien u. Fugen. Erster Theil; doppelt X (Das eine Exemplar theilweise von anderer Hand). (X weist auf folgende handschriftliche Notiz: „Jetzt nur noch einfach vorhanden“)*		(19)

Fortsetzung:

5363 u. 697	Fantasia Sopra „Jesu meine Freude“* (handschriftliche Notiz: „Copie.“) Andantino „Wann mein Stündlein vorhanden ist“ f. d. Orgel Ouverture, f. das Orchester in E-moll.* (von HN gestrichene Linie?)	713	B ^{6?}	5	(1 1/2)
5362	„Partite diverse Sopra il Chorale Ach was soll ich Sünder machen etc. Giov. S. Bach.“ 10 Partita f. d. Orgel*, in zierl. Handschr. wie f. d. Stich bestimmt.	770	A	15	(4)
5364 u. 698	„Violino 2“ „Violoncello Obligato“ zwei Begleitstimmen zu einem unedirten Klavierkonzert in B, Allegro moderato. (N.B. Hanke vermutet, es sei von J. S. Bach. Es gibt aber eine „Kopie“ von Hermann Nägeli in CH-Zz, <i>Ms. Car. XV 244 A 12</i> . Das Werk ist sicher von einem jüngeren Komponisten.)			8 Fol	

4. Handschriften mit Kompositionen von Gottfried Heinrich Stölzel

Nach Bach und Homilius ist Stölzel der wichtigste im Nachlaß vertretene ältere Komponist. Ich habe in Paris nur eine seiner Messen gefunden; offenbar wurden die Handschriften mit seinen anderen Kompositionen wie die Bachschen anderwärts verkauft.

Die Stölzel-Handschriften im damaligen Besitze von Hans Georg Nägeli

A = Autograph, AK = Alte Kopie, HN = Hermann Nägeli, JB = J.C.B. Büchner, CH-Zz = *Car. XV 264 (NI 241)* mit der Ausnahme von F-Pn = 20796, S. = Seitenzahl nach Hanke, B. = Bogenzahl nach den schon erwähnten Verzeichnissen von HN. Auf die Werke ohne Standort wird nur im „Verzeichniss 1854“ hingewiesen.

Der Katalog 11 (CH-Zz: früher *Ms. Car. 276*, oder *NI 276*), Autograph von HN, enthält Titel vereinzelter Chorsätze, die er offenbar nach den Handschriften der Bibliothek seines Vaters abschrieb. Diese Sätze sind hier wegen der Takt- und Tonarten-Angaben erwähnt. Sie sind heute noch fast alle in CH-Zz vorhanden.

Incipit (in erster Linie nach H97)	Ms.	H97 u. 112	CH-Zz	S.	B.
9 Cantaten (ohne Incipit aber mit De Tempore-Bezeichnung): Quasimodo Do. Miseric.	AK	5352 a 750		192	

Fortsetzung:

Pentec. Fer. 2					
Pentec. Fer. 3					
Kirchweih-Fest					
Cantate					
Exaudi					
Visit. Mariæ					
Do. p. Nat.					
Ach Jesu, nimm es in den Schooß, s. Selig sind	AK	5330b	Kat. 11: 19		
Ach weide mit Freude, s. Selig sind	AK	5330b	Kat. 11: 19		
Aus der Tiefe rufe ich Herr (Dom. Rogate 1744) (Psalm)	A	5421 747	21 a Kat. 7: 97	16	3 1/2
Befiehl dem Herrn deine Wege (Chor mit Fuge)	AK2		7 Kat. 7: 103	12	3
Befiehl dem Herrn deine Wege (mit obligatem Fagott)	AK1		7	34	
Begebet eure Leiber zum Opfer* (Cantate), (Chor in Dmoll C + Fuge ohne Unterbrechung „das da lebendig, heilig“ nach HN)	AK HN	5302	87d Kat. 11: 7	12	3
Bereite dir in uns die Wege (Duetto)	AK	5339	54	4	
Christus kommt her aus d. Vätern* (Cantate nach H97, Chor nach HN)	AK	5303	12 Kat. 7: 118	6	1 1/2
Concerto Grosso a quadro Chori	A	5420 746	Kat. 7: 92	40	10
Das Kind wuchs u. ward stark * (Chor in B + Fugette „Voller Weisheit“)	HN		24 Kat. 11: 15		2 1/2
das da lebendig, heilig (Fuge), s. Begebet eure Leiber					
das Gebet des Glaubens* (Chor)	AK	5327	10		2
das Warten der Gerechten* (Chor)	AK	5321	19	5	1 1/2
Dazu ist er erschienen (Chor)			Kat. 7: 104		2
Dazu ist er erschienen d. Sohn Gottes (Cantate)	AK	5304	75	3	8
Dein Abschied treuster Seelenfreund* (Cantate)	AK	5305	90,3	28	6
Dein Schaden ist verzweifelt böse* (Cantate)	AK	5306	74 Kat. 7: 83	10	2 1/2

Fortsetzung:

Den Gerechten muss das Licht* (Cantate, oder Chor nach HN)	AK	5309	60a	5	1 1/2
Der Engel des Herrn* + Sie sind allzumal* (Chöre)					2 1/2
Der Herr sey hochgelobet (Chor in F 2/4)	HN		87f Kat. 11: 3		
Der Herr wird sein Volk segnen (Fuge), s. Der Herr wird seinem Volke					
Der Herr wird seinem Volke Kraft geben* (Chor in F + Fuge ohne Unterbrechung „Der Herr wird sein Volk segnen“)	HN		87b Kat. 11: 12		1 1/2
Der Mensch ist in seinem Leben wie Gras (Cantate)	AK	5316	33b, (91, 97b) Kat. 7: 84	33	8 1/2
Der Mensch ist in seinem Leben wie Gras* (Cantate, Do. 16 p. Tr.)	AK		6a	12	11 1/2
Deutsche Messe (s. „Missa mit kl. Orch. u. Orgel“)			31c Kat. 7: 86		7
deutsche, vierstimmige Messe* (Autograph)					4
Die da reich werden wollen* (Chor)	AK	5326	14		2
Die Demuth trägt vor deinem Thron (Fuge in A-moll)	HN		87g Kat. 11: 4		
Die Lehrer werden mit viel Seegen geschmückt* (Cantate) (Chor in G + Fuge „Sie erhalten einen Sieg“ nach HN)	AK HN	5314	33a u. 97a Kat. 7: 75 Kat. 11: 12	22	5 1/2 3 1/2
Die Liebe Gottes (Chor)			Kat. 7: 106		1 1/2
Dienet dem Herrn* (Chor m. Fuge)			Kat. 7: 108		1 1/2
Droht dir die Welt* (Cantate)					4
Ehre sei Gott in der Höhe* (Weihnachts-Cantate)	AK	5307	27b	27	7
(Fuge in Es nach HN)	HN		Kat. 11: 20		
Er weidet mich* (Cantate)					5
Es erschalle* (Cantate)					5 1/2
Es müßen sich freuen (Chor), Fuge	HN		78 Kat. 7: 107 Kat. 11: 2		1

Fortsetzung:

Führ uns durch deinen Geist, s. Selig sind	AK	5330b	Kat. 11: 19		
Fünfstimmige Messe, in E* (deut.)					5
Gebet dem Kaiser* + Ich weiss mein Gott* (Chöre)	AK	5331b			3
Gehet ein* (Kirchweih-Cantate)					5 1/2
Gelobet sei der Herr täglich (Chor)	AK	5328			1 1/2
Gelobet sei der Herr, mein Hort* (Cantate)	AK	5308	26 a, 80, 92 a Kat. 7: 82	19	5
Gelobet sei Gott, und der Vater (Chor)	AK		4		5
Gelobet sei, der Herr, mein Gott (Chor)	HN		26 a, 80, 92 a		
Gelobet sey der Herr* (Chor)	HN		Kat. 7: 110		1 1/2
Gelobet sey, der da kömmt (Chor), (Fuge in G-moll 2/4)	HN		87k Kat. 11: 1		
Gelobet sey, der da kömmt (Fuge in D-moll), s. O Herr, hilf, laß wohl					
Gelobet sey, der da kömmt (Fuge), s. „Hosianna“					
Gelobt sey der Her (s. Gelobet sei)	HN		26a		
Gott fährt auf mit Jauchzen* (Cantate)	AK	5310	28a	8	2 1/2
Gott helf mir, denn die Wasser* (Chor)	AK	5329	18		1 1/2
Gott segnet den Frommen ihre Güter* (Cantate), (Chor in B 2/4 + Fuge „und wenn die Zeit kommt“ nach HN)	AK HN	5311	29 Kat. 11: 8	23	6
Gott sei Dank* (Chor oder Cantate)			Kat. 7: 109		2
Gott sey Dank. der uns den Sieg gegeben hat (Chor mit Fuge, in D C)	HN		79 Kat. 11: 9		
Gottes Rat (Fragment)	AK		8		
Harre auf Gott (Fuge), s. Was betrübst du dich					
Herr hoere mein Wort* (Chor)					1 1/2
Herr! Herr! erbarme dich! (1739 am Grünen Donnerstag) (Missa)	A	5422 748	Kat. 7: 98	16	4

Fortsetzung:

Herr, Herr (Cantate)			Kat. 7: 77		5 1/2
Herr, Herr ich habe lieb die Stätte deines Hauses (Chor in B 2/4)	HN		27 a Kat. 11: 6		
Herr, lehre mich doch (auch HN und Egli)	AK		6b	7	
Hosianna (2tes, in A-moll)* (Chor)					1 1/2
Hosianna (Chor in A-moll und Fuge „Gelobet sey, der da kömmt“)	HN		87c Kat. 11: 11		
Ich danke dir Gott ewiglich (fugirter Chor in G)	HN		81d Kat. 11: 16		
Ich danke dir Herr, dass du zornig bist gewesen* (Cantate) (Fugette in B, nach HN)	AK HN	5312	32 a u. 97d Kat. 7: 78 Kat. 11: 29	23	6
Ich liege und schlafe* (Chor in A moll) + Selig sind die Todten*	AK HN	5330a	81 Kat. 7: 111 Kat. 11: 18		2 1/2
Ich weiss mein Gott* + Gebet dem Kaiser* (Chöre)	AK	5331 a			3
Ich will der Güte des Herrn gedenken (Dank-Cantate, comp. aufs Erndtefest 1754) (Fuge mit Einleitung in C, + „in allem, das uns der Herr gethan“ nach HN)	AK HN	5325	22 Kat. 7: 113 Kat. 11: 23	14	4
Ich will Israel* (Cantate)					6
Ihr Heiligen lobsingt dem Herrn* (Cantate) (Fugette in C nach HN)	AK HN	5313	38 Kat. 11: 27	23	6
Im Munde deiner* (Cantate) in allem, das uns der Herr gethan, s. Ich will der Güte					2 1/2
Ja, ich komme* (Chor)			Kat. 7: 115		1 1/2
Kaysrerl. Wahl u. Inthronisations-Fest, 1745 d. 10. Oct. (Cantate), s. „Kroenungs-Cantate“	A	5413 739		23	
Komm herein du Gesegneter* + Saget der Tochter Zions* (Chöre)	AK	5332b	16		3 1/2
Kommet her* (Recitativ und Chor)					1 1/2
Kroenungs-Cantate, mit Orch., komponiert für das Krönungsfest des deutschen Kaisers zu Frankfurt a. M. 1745* (Autograph), s. „Kaysrerl. Wahl“					(6)

Fortsetzung:

Lass es Jesu dich erbar. (Do 4 p. Epi.)	AK		5	15	
Lasset fröhlich (Pas. Fer. 3)	AK		2	6	
Lasset uns zu ihm hinauf gehen* (Cantate) (Autograph auch nach HN)	A	5414 740	84=94c=100 Kat. 7: 99	12	3
Lateinische Messe			Kat. 7: 85		5
Mein Gott, es geschehen in deinem Tempel* (Cantate)	AK	5315	73 = 90,4 Kat. 7: 79	30	7 1/2
Mein Jesu* (Cantate)			Kat. 7: 80		7
Messe (comp. im Jahre 1745)* (lat.)					6
Messe* (lat.)					8
Messe* (lat.)					7
Messe* (lat.)					7
Messe* (lat.)					4 1/2
Messe canonique, Kyrie et Gloria (lat.)	AK		(F-Pn: 20796 K.17351)	52	
Messe in C* (lat.)					14
Messe in D* (lat.)					6 1/2
Messe in Es* (lat.)					10
Messe in G* (lat.)					5
Missa (in F) a 4 voci* (Decemb. 1741) (lat.)	JB	5340		20	6
Missa a 4 voci	JB	5343		40	
Missa a 4 voci	JB	5344		17	
Missa a 4 voci	JB	5346		27	
Missa a 4 voci	JB	5348		31	
Missa a 4 voci	JB	5349		27	
Missa a 4 voci	JB	5350		18	
Missa a 4 voci	JB	5351		27	
Missa a 4 voci (Abschrift 1772)	JB	5341		23	
Missa a 4 voci (con Clarin. Solo)	JB	5347		31	
Missa a 4 voci (deut.)*	JB	5342		20	5
Missa a 4 voci (deut.), (in C nach *)	JB	5352		26	7
Missa mit kl. Orch. u. Orgel (s. „Deutsche Messe“)	A	5423 749	31c u. 40 Kat. 7: 86	28	7
Missa, a-moll, a 4 voci*	AK	5345		45	11 1/2
Nun danket alle Gott (Cantate)	A	5419 745	86 Kat. 7: 101	26	6 1/2
O Herr hilf, o Herr lass wohlgelingen* (Cantate)	AK	5317	98p	30	7 1/2

Fortsetzung:

O Herr, hilf, laß wohl gelingen (Einleitung in D dur und „Gelobet sey, der da kömmt“, Fuge in d-moll)	HN		87e Kat. 11: 25		
Preiset mit mir den Herrn (Fugette in C nach HN)	HN		28b Kat. 11: 30		
Preisset, preisset mit mir den Herrn* (Cantate)	AK	5318	28b	22	5 1/2
Psalm I (Chor)					Kat. 7: 119 3 1/2
Saget der Tochter Zions* + Komm herein du Gesegneter* (Chöre)	AK	5332a			3 1/2
Schaffe in mir Gott ein reines Hertze, 1721, Ps. 51. V. 12, 13, 14. (Cantate), (Fuge in A nach HN)	A HN	5417 743	34 Kat. 7: 102 Kat. 11: 31	15	4
Schaffe in uns* (Chor)					1 1/2
Schmecket u. sehet wie freundlich der Herr ist* (Cantate)	AK	5319	94a u. b	22	5 1/2
Schmecket und sehet (Fugette in C mit Einleitung nach HN)	AK HN		30b Kat. 11: 28		3
Schmecket und sehet wie freundlich der Herr ist (Am grünen Donnerstag 1737) (Cantate)	A	5418 744	Kat. 7: 95	12	3
Sehet an die Exempel der Alten* (Chor) (Fugette in E moll nach HN)	AK HN	5333	11 (10?) Kat. 11: 21		3
Selig sind die hungert* (Communion-Stück), (Cantate) (Autograph auch nach HN)	A	5415 741	85 Kat. 7: 100	14	4
Selig sind die Todten (Chor in H moll, mit weiteren Sätzen)	HN		Kat. 11: 19		
Selig sind die Todten* + Ich liege und schlafe* (Chöre)	AK	5330b	82 Kat. 7: 112		2 1/2
Setze mich* (Cantate)					2 1/2
Sie erhalten einen Sieg (Fuge), s. Die Lehrer werden					
Sie sind allzumal* + Der Engel des Herrn* (2 Chöre)					2 1/2
Siehe das ist (Cantate?, Estomihi)	AK		1	4	
Siehe dein König kommt zu dir* (Chor)	AK	5320	20 Kat. 7: 117	5	1 1/2
So du gegessen hast* (Cantate)			Kat. 7: 81		3 1/2
So lange der Erbe* (Cantate)					8 1/2

Fortsetzung:

Um der Auserwählten* + Wo diese Tage* (Chöre)					2
und wenn die Zeit kommt, s. Gott segnet den Frommen					
Vergieb uns unsre Sünde* (Chor in D mit Fugette)	HN		87 a Kat. 11: 17		7
Vierstimmige Messe, in C* (deut.)					7
Voller Weisheit* (Fugette), s. Das Kind wuchs	HN		24		
Wache auf* (Cantate)					6 1/2
Wachet, denn ihr wisset* (Chor)	AK	5334	13		2
Was betrübst du dich* (Chor in G mit Fuge „Harre auf Gott“)	HN		Kat. 7: 116 Kat. 11: 10		2
Was hat das Licht vor Gemein- schaft* (Cantate, komponiert im Jahre 1729, nach dem „Verzeichniss 1854“), (Fugette in A moll, nach HN)	AK HN	5322	25 = 102 L. Kat. 11: 24	17	4 1/2
Was ich dir nicht bezahlen kann (Fugette in D moll, + Fuge „Wer redlich“)	HN		87 h Kat. 11: 22		
Was schlaffet ihr, 1740* (Cantate, Dom. Reminiscere) (Autograph auch nach HN)	A	5416 742	96 Kat. 7: 96	12	3
Wenn du gegessen hast und satt bist (Cantate) (Fugette in G nach HN)	AK HN	5323	87 i Kat. 11: 26	28	
Wer Barmherzigkeit übet* (Chor, Do. 4 p. Tr.)	AK		3 Kat. 7: 114	4	1
Wer redlich und barmherzig ist (Fuge), s. Was ich dir					
Wie gross ist meine Schuld (Cantate, Do. 22 p. Tr.)	HN		23 Kat. 7: 76		8 1/2
Wir dein Volk und Schafe deiner Weide* (Chor in G 2/4)	HN		76 Kat. 7: 105 Kat. 11: 5		1 1/2
Wir liegen für dir mit unserm Gebet* (Chor)	AK	5337			2
Wir werden ja* (Cantate)					6
Wo diese Tage* + Um der Auserwählten* (Chöre)					2

Fortsetzung:

Wohl dem, der nicht wandelt* (Cantate)	AK	5324	27 c	13	3 1/2
Zeuch mich nach dir* (Chor) (Chor-Fugette in G nach HN)	AK HN	5336	17 Kat. 11: 14		3 1/2
Zum Wachsen * (Cantate)					2

Die vielen Kopien von der Hand Hermann Nägelis in der Zentralbibliothek Zürich lassen vermuten, daß diese unverkäuflichen Stücke der Kataloge Hanke an die damalige „Kantonsbibliothek Zürich“ von der Firma oder von irgendeinem ihrer Nachfolger verbilligt verkauft oder sogar verschenkt worden sind.

Es gibt allerdings vielleicht auch alte Handschriften, die nicht der Buchhandlung Hanke übergeben wurden. Dies gilt zum Beispiel für die „2 Notturmi a 5 voci“ von B. Asioli „Senza l'amabile“ und „Pastorella io giurerei“, die in schönen Kopien auf italienischem Papier „ALMASSO“ in Querformat erhalten sind.³⁶

Neben den Werken von Bach, Homilius und Stölzel lassen sich wegen der übereinstimmende Bogen- bzw. Seiten-Zahlen noch folgende Werke des Nachlasses³⁷ mit Sicherheit identifizieren:

Autor	Titel	Hanke	S.
Asioli, B.	„Eco“ Cantate a 3 Voci	5151	11
Astorga, Em. d'	Aria „Augellin che tra le frondi“*	5156	7
Bach, C. Ph. E. (wahrscheinl.)	grand Gloria, av. Orch.* (von HN gestrichene Linie?)		58
Bach, J. Christoph	8 Takte mit 15 Variationen*	5366	14
Bach, J. Christoph	Aria Eberliana pro dormente Camillo, variata (März 1690)	5365	14
Bach, J. Ernst	Aria di Eberlin, con 15 Var. p il Clavicembalo.*		4 B.
Bach, J. Ernst	Erwachtet, ihr Christen* (Cantate)		5 B.
Bach, J. Ernst	Cantate „Jesus meine Zuversicht“*	5189	23
Bach, J. Ernst	Cantate „Mein Odem“*	5188	31
Bach, J. Ernst	Cantate „Wenn Donnerwolken über dir sich thürmen“*	5190	52
Bach, J. Ernst	der 18. Psalm (Abschrift von Büchner)*	5193	28
Bach, J. Ernst	Missa in D à 4 Voci (mit Bogenquartett)*	5191	24
Bach, J. Ernst	Suite in e-Moll (Autograph, 1748)*	5367	9

³⁶ CH-Zz, Ms. Car XV 243, Nl 30.

³⁷ Die Werke ohne Hanke-Nummern sind mit Bogenzahlen bezeichnet, weil sie nur im Verzeichniss von 1854 erwähnt sind.

Fortsetzung:

Bach, W. Fr.	Duo (Sonate) für 2 Claviere.*		5
Bach, W. Fr.	Fuge in A-moll. für das Pfte. (Landkarten-Format*) (Abschr. vom Jahr 1766)	5183	royal Fol.
Bach, W. Fr.	Reveille, Gigue u. l'Imitation de la Chasse	5184	13
Benda, J. G.	Weihnachts-Cantate, mit Orch. „Bald, bald erscheint“ Autograph*		(5)
Cimarosa, D.	Scena e Rondo „Se pietà nel cor serbate“	5205	28
Fioroni	Magnificat, für 2 Choere und 2 Orchester (handschriftliche Notiz: „Copie“)*		(10)
Fioroni, G. A.	Domine Deus Agnus Dei*	5211	12
Froberger, J. J.	Battaglia und: Der Wasserfall. Tongemaelde f. d. Clavier *		2
Gerber, J. B.	2 Fugen, für's Clavier. Autograph*		(2)
Händel	Sonata a Viola di Gamba et Cembalo concertato (Stimmen)*	5225	11
Händel	Suonata, for the Harpsicord, with double Keys. (Autograph)*		(1)
Händel, G. F.	12 Fantaisies, p. le Clavecin*	5223	12
Haydn, J. M.	Missa in C*	5229	284
Haydn, J. M.	Missa in D*	5230	135
Haydn, M.	Messe in F dur.*		57
Heinlein, Paul	Fuge in A-moll*	in 5232	(1)
Hoffmann	Messe*		17 1/2
Jomelli, N.	Te Deum laudamus*	5245	58
Krebs, J. L.	Fantasia (Sonate) in A-moll für Pfte.*	5247	8
Marcello, B.	Sonata p. il Cembalo*		(1)
Pachelbel, J. H.	Concert, f. d. Clavier*		4 B
Pachelbel, J. H.	Fuge, in G, f. d. Clavier*		1 B.
Pachelbel, J. H.	Offertorium *		9 B.
Pachelbel, Joh.	Aria, in F-moll, mit 9 Variationen, für das Clavier (Autograph)*		(5 1/2)
Pachelbel, Joh.	Sammlung von 76 Fugetten, Fugen und Doppelfugen, nebst 3 Toccaten, f. d. Orgel*	in 5277	180 (42)
Pachelbel, Joh.	2 Gradualien*		7 B.
Hieronimus (Sohn)			
Pachelbel, W. H.	2 Graduale „Beatus vir“ und „Alleluja in die resurrectionis“	5284	36

Fortsetzung:

Pachelbel, W. H.	Concerto per il Cembalo*	5281	20
Pachelbel, W. H.	Offertorium „Terra tremuit“	5285	38
Pachelbel, W. H.	Präludium con Fuga in G. p. il Cemb. (1775)*	5282	4
Palestrina, G. P.	6 Messen (5 Messen*)	5287 a	61
Sorge, G. A.	drey Fugen üb. d. Nahmen Bach*	5301	7
Winter, P.	Credo in F*	5357	17 ³⁸ (12)
Winter, P.	Gloria a pleno Coro	5358	38
Winter, P.	Gloria solennis, f. 4 Singst. u. Orch.*		23 B.
Winter, P.	Kyrie*	5359	38
Winter, P.	Offertorium in B *	5360	39
Zelter, C. F.	Kuning Chunrad. Altdeutsches Lied, mit Clavier-Begl. (Autograph)*		(1)

Es figurieren unter den Drucken und unter den Originalmanuskripten der beiden Kataloge Hankes noch viele Stücke des Nachlasses, etwa „der 27. Psalm di Gruner“³⁹ (Nr. 5388 in H97 und Nr. 720 in H 112), zu deren Provenienz sich nur Vermutungen anstellen lassen.

Die Rekonstruktion des Nachlasses von Hans Georg Nägeli wird mit Hilfe der Kataloge der Firma Franz Hanke erleichtert. Sie erlaubt uns, einige wertvolle Dokumente zu bestimmen und vielleicht wiederzufinden. Es ist zu hoffen, daß sich so auch die Weite von Nägelis Musikverständnis noch besser verstehen läßt.⁴⁰

³⁸ Dieser Beitrag ist Teil einer größeren Arbeit, die sich speziell mit den beiden Bach-Gesamtausgaben, den „Oeuvres complètes de Jean Sébastien Bach“ und den „Oeuvres complètes“ bei Hoffmeister & Kühnel und C. F. Peters, beschäftigt.

³⁹ Carl Gottlieb Siegmund Böhme an Franz Hanke, 11. März 1839 (Königbuch 1836–1841, S. 312). Zu den Kopierbüchern siehe die folgende Fußnote.

⁴⁰ Staatsarchiv Leipzig, Musikverlag C. F. Peters (im folgenden zitiert: Peters) Nr. 5026 und 5027.

Hierzu eine Aufstellung der vollständigen Kopierbücher aus dem Zeitraum 1801–1855:

1801–1812 (Nr. 5020)

1811–1823 (Nr. 5022)

1802–1803 (Nr. 5023)

1804–1806 (Nr. 5024)

1822–1836 (Nr. 5025)

1837–1841 (Nr. 5026)

³⁸ Die Zahl 17 ist falsch; zu 12 Bogen würden 47 Seiten besser passen.

³⁹ N. G. Gruner (1732–1792).

⁴⁰ Meinem Freund Martin Staehelin (Göttingen) möchte ich für seine sprachliche und methodische Hilfe danken.

Bachiana unter „Tabak & Cigaretten“ Die Bach-Sammlung des Leipziger Verlages C. F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*

Von Karen Lehmann (Leipzig)

I. Unterlagen zur Verlagsgeschichte

„Was nun die alten Scripturen hier auf dem Tabaksboden betrifft, so will ich solche ausschließlich für Sie noch aufbewahren, und Ihnen Alles was Ihnen noch anständig ist überlassen, höchstens nur eine Notiz von den Merkwürdigkeiten nehmen, damit ich eine Abschrift erhalten kann, wenn sie mir in Zukunft etwa nöthig würde.

Aber zum Einsenden nach Wien kann ich mich unmöglich entschließen, weil mir dazu die Zeit wirklich fehlt und der Kram zu beträchtlich ist, denn ich vermüthe, daß an dreißig Centner herauskommen dürften. Vieles würden Sie da mit erhalten, was die Fracht nicht werth ist, und was nur aus Mangel an Zeit nicht zu Maculatur gemacht wird.

Mein Vorschlag möge Ihnen gefallen, daß Sie das Aussuchen verschieben, bis Sie selbst einmal hierherkommen und was dann wichtig befunden wird, nehmen Sie für Ihre Sammlung das übrige will ich der Verpackung widmen, denn ich möchte selbst den Wust nicht bis zum jüngsten Tage liegen lassen.

Dieses hoffe ich wird Ihnen genügen, indem ich Ihnen noch dabei versichere, daß mir wenig oder nichts an den Manuscripten liegt, die da oben unter dem Dache noch auf einen glücklichen Finder oder unermüdeten Sammler harren, ich komme vor der Hand noch lange nicht dazu mich auf ordnungsgemäßen Wege davon loszumachen. ...“¹

Mit diesen und ähnlichen Auszügen aus den unveröffentlichten Briefkopierbüchern des Verlages C. F. Peters aus den Jahren 1836–1841 und 1841–1844² wird der Versuch unternommen, das Geheimnis um den im wahrsten Sinne des Wortes in Dunkel gehüllten „Tabaksboden“ des Leipziger Verlagshauses zu lüften. Herangezogen werden außerdem 22 Briefe von Friedrich Konrad Griepenkerl, neun von Carl Czerny und ein Brief von Franz Hauser.³ Doch zunächst sollen einige Daten über den Verlag und seine Stellung in dieser Zeit gegeben werden.

* Dieser Beitrag ist Teil einer größeren Arbeit, die sich speziell mit den beiden Bach-Gesamtausgaben, den „Oeuvres complètes de Jean Sebastian Bach“ und den „Oeuvres complets“ bei Hoffmeister & Kühnel und C. F. Peters, beschäftigt.

¹ Carl Gotthelf Siegmund Böhme an Franz Hauser, 11. März 1839 (Kopierbuch 1836–1841, S. 312). Zu den Kopierbüchern siehe die folgende Fußnote.

² Staatsarchiv Leipzig, *Musikverlag C. F. Peters* (im folgenden zitiert: Peters) Nr. 5026 und 5027.

Hierzu eine Aufstellung der vorhandenen Kopierbücher aus dem Zeitraum 1801–1855:

1801–1812 (Nr. 5021)

1811–1823 (Nr. 5022)

1802–1803 (Nr. 5023)

1804–1806 (Nr. 5024)

1828–1836 (Nr. 5025)

1836–1841 (Nr. 5026)

1841–1844 (Nr. 5027)

1844–1855 (Nr. 5028).

³ Griepenkerl an Böhme (Peters Nr. 1147),
Czerny an Böhme (Peters Nr. 435),

II. Redaktionsarbeit und Quellensammlung

Im Oktober 1828 hatte der Leipziger Neubürger Carl Gotthelf Siegmund Böhme (1785–1855), Tabakfabrikant, Kunst- und Musikmäzen, den Verlag übernommen, nachdem Carl Friedrich Peters (geb. 1779) am 20. November 1827 in der Landesirrenanstalt auf dem Sonnenstein bei Pirna gestorben war. Böhme konnte sich auf Grund seiner schweren Krankheit seit 1834 nur unzureichend um die Geschäfte kümmern, und so wurde die Firma von seinen beiden Prokuristen Christian Friedrich Erdmann Leede und Carl Gustav Probst geleitet, die auch weitgehend die Verlagskorrespondenz führten. Leede verließ Anfang 1842 den Verlag und machte sich – wie später auch Probst – selbständig. Beide findet man als Musikalienhändler im Leipziger Adreßbuch von 1844: Leede am Neumarkt 41 und Probst in der Ritterstraße 5. Ferdinand August Roitzsch, der bislang von der Bach-Forschung vornehmlich mit der zusammen mit Friedrich Konrad Griepenkerl veranstalteten Ausgabe der Orgelwerke Bachs in Verbindung gebracht wird, war als sogenannter Erster Korrektor angestellt.

Leede, Probst und Roitzsch waren somit diejenigen, die auch für die Bach-Gesamtausgabe verantwortlich zeichneten. Diese Edition, die 1837 mit einer neuen Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers durch Carl Czerny begann, war zunächst nicht als Gesamtausgabe geplant und erhielt erst ab Band 3 den Reihentitel „Oeuvres complets“.

Um die „Oeuvres complets“ mit ihren schließlich 26 Bänden wird ein umfangreicher Briefwechsel geführt. Dank der erhaltenen Kopierbücher von C. F. Peters sind wir in der einmaligen Lage, uns einen eindrucksvollen Einblick in die Arbeitswelt des Verlages verschaffen zu können, in eine Atmosphäre, die von Idealismus und Engagement für das Werk Bachs erfüllt war.

Daß bei einem so kostspieligen und zeitaufwendigen Unternehmen, wie es die Bach-Ausgabe war, nicht alles in bestem Einvernehmen verlief, läßt sich gut vorstellen. Dem schwerkranken Böhme fehlte oft das nötige Verständnis für die zeitraubende Suche nach Vergleichsabschriften und für die viele Mühe, die für die redaktionellen Arbeiten aufgebracht werden mußte; zeitweilig wollte er die Ausgabe ganz abbrechen.

Stellvertretend für die vielfältigen Probleme um die Bach-Ausgabe soll das folgende Zitat aus einem Brief an Franz Xaver Gleichauf stehen. Bekanntermaßen klagen Verleger viel, doch muß in diesem Fall von C. F. Peters gesagt werden, daß in der Tat der Verlag „größte Anstrengung und immerwährende Opfer“ brachte, um mit dieser Gesamtausgabe „ein 100jähriges Monument für Deutschland“⁴ zu schaffen.

„Die Beschaffung des 9ⁿ Bandes zu welchem ich bereits 3/4 des Stoffes vorrätig habe, verursachte deshalb unglaubliche Mühe und Zeit weil ich das Beste aus den noch ungedruckten und überall zerstreuten Compositionen, für Pfte. allein geben wollte. Um die zahlreichen und verschiedenen Abschriften dieser Stücke in Ordnung und Richtigkeit zu bringen, ist ein Extrem von Mühe, Sorgfalt und geduldigem Fleiße aufgewendet worden.

Vor Weihnachten a. c. oder Jan. 1843 kann dieser Band schwerlich erscheinen. Die Arbeit ist zu furchtbar und erfordert die äusserste Vorsicht, trotz der drei & vierfachen Vergleichsmittel die

Czerny an Böhme, 6. Okt. 1839 (Bach-Archiv Leipzig),

Hauser an Böhme (*Peters Nr. 1279*).

⁴ Kopierbuch 1841–1844, S. 81 (18. Sept. 1841 an Fischhof).

ich dabei benutzt habe. Sie können also leicht schließen, daß ich selbst sehr froh sein werde, wenn dieser Band aus der Presse kommt. Ich hoffe mir durch die Errettung so manchen schönen Stückes vom unvermeidlichen Untergange, den Dank aller Kenner und Liebhaber zu verdienen. ...“⁵

Wegen der „zahlreichen und verschiedenen Abschriften“ stand Böhme mit nahezu allen namhaften Bach-Sammlern dieser Zeit und mit Persönlichkeiten, von denen er hoffte, daß über sie ein Hinweis auf Bachiana zu erwarten war, in Verbindung. Neben den eingangs erwähnten Franz Hauser und Franz Xaver Gleichauf waren es: Carl Ferdinand Becker in Wien, Franz Commer in Berlin, C. Conradi in Dessau, Siegfried Wilhelm Dehn in Berlin, Joseph Fischhof in Wien, Carl Wilhelm Ferdinand Guhr in Frankfurt (Main), Friedrich Konrad Griepenkerl in Braunschweig, Moritz Hauptmann in Kassel, Ferdinand Hiller in Dresden, Christian Gottlob Höpner in Dresden, Johann Nicolaus Julius Kötschau in Schulpforta, Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig, Christian Gottlob Müller in Altenburg, Hans Georg Nägeli in Zürich, Johann Friedrich Naue in Halle, Carl August Reichardt in Altenburg, Friedrich Rochlitz in Leipzig, Carl Friedrich Runghagen in Berlin, Johann Christian Friedrich Schneider in Dessau, Johann Gottlob Schneider in Dresden und Louis Spohr in Kassel.

Die Handschriften wurden entweder käuflich erworben, oder – was häufiger vorkam – Böhme erhielt sie leihweise und ließ in seinem Verlagshaus davon Abschriften, sogenannte Vergleichsabschriften, anfertigen. Nachdem sie ihren Zweck als redaktionelle Vorlagen für die betreffenden Bände der Bach-Ausgabe erfüllt hatten, wurden diese Zimelien an ihren Besitzer wieder zurückgegeben oder sie wurden – höchstwahrscheinlich – zunächst auf dem sogenannten Tabaksboden der Firma Böhme und Comp., Neumarkt 4, gelagert – einer „Tabakfabrik u. Handl. en gros und en detail“, die „Holländische Carotten, Cigarren, Schnupf- und Rauchtobak“ herstellte und mit „rohem Blättertabak“ handelte.⁶ Später kamen die „alten Manuscripte“ dann in das „Musikalien-Local“ des Verlages C. F. Peters, in das sogenannten Fürstenhaus, Grimmaische Straße Nr. 30, das bereits der Vorgänger von C. F. Peters, Hoffmeister & Kühnel, im Oktober 1801 bezogen hatte.⁷

⁵ Kopierbuch 1841–1844, S. 335 (18. Aug. 1842 an Gleichauf).

⁶ Leipziger Adreßbuch auf das Jahr 1839 ff. Seine Privatwohnung hatte Böhme in der Dresdner Straße Nr. 1.

Eine „Karotte“ ist in der Schnupftabakfabrikation ein wie zu einer Möhre geformtes Tabakblätterbündel.

Das Haus am Neumarkt 4 mußte 1912 einem Neubau, dem Zentralmessepalast (Architekt Franz Hänsel), weichen. Nach dem Zweiten Weltkrieg, 1946/47, wurde das zerstörte Messehaus wieder aufgebaut; 1926 war es um die Grimmaische Straße Nr. 12–14 (Messehaus Monopol) und 1981 um die Grimmaische Straße Nr. 10 erweitert worden.

Abbildungen aus den Jahren um 1900 und 1903 vom Hof des Hauses Neumarkt 4 befinden sich in: H. Walter, *Fotografien von Leipzig 1862–1909*, hrsg. von R.-M. Frenzel und W. G. Schröder, Leipzig 1988.

⁷ Nach dem Brief an Fischhof vom 22. Juli 1841 (Kopierbuch 1841–1844, S. 44).

Das ab 1612 so genannte Fürstenhaus wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Die Kopie einer der beiden runden Eckerker aus Rochlitzer Porphyrtuff von Paul Wiedemann (geb. 1556) wurde 1986 am Wohnhaus Grimmaische Straße 17 angebracht.

Bevor wir uns näher mit dem Lagerbestand des Bodens am Neumarkt 4 befassen, gilt es, Böhmes Bach-Sammlung – wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann – zu charakterisieren und einzuordnen. Daß sie vorrangig nach verlegerischen Aspekten angelegt war, und Böhme nie als Sammler gesehen sein wollte, geht aus den Dokumenten in den Kopierbüchern unmißverständlich hervor. Die Handschriften und Drucke gehörten größtenteils nur vorübergehend zum Bestand des Verlagshauses C. F. Peters. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür ist der Brief an Johann Nicolaus Julius Kötschau in Schulpforta, an den sich Böhme wegen des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach gewandt hatte:

„Ich weiß recht gut daß die Kenner und Sammler der S. Bachschen Autographien nur äusserst schwer sich entschließen, irgend etwas dieser seltenen Stücke aus den Händen zu geben, denn es ist bekannt wie nachlässig und gewissenlos mit geliehenen Sachen der Art oft umgegangen wird.

Bei mir aber ist es ein Anderes, denn ich bin kein Sammler und habe kein Interesse, als Vergleich und Berichtigung, weshalb ich nach genommener Einsicht nichts Eiligeres zu thun habe, als die mir anvertrauten Stücke der resp. Eigenthümer wieder zurückzugeben. Überdies trete ich mit meinem Unternehmen so offen vor das Publikum, daß, über jedes Darlehn von Handschriften, auch die Urkunde durch einen Brief erteilt ist, ich folglich nichts abläugnen kann, was noch in meinem Gewahrsam sich befinden muß. Die Firma C. F. Peters ist kein Privatmann, der anvertraute Gegenstände vergeßen darf, wie das bei bloß mündlichen Verhandlungen manchmal sich ereignet, wo nur Privat-Leute leihen und erhalten.

Sie können mir also unbedingt die größte Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit in diesen Sachen zutrauen. ...“⁸

Die erworbenen oder geliehenen Handschriften dienten vornehmlich Böhmes Korrektor Ferdinand August Roitzsch zu redaktionellen Zwecken für den jeweils aktuellen Band der „Oeuvres complets“. Wie schwierig es dabei war, Bach-Handschriften ausfindig zu machen und deren Echtheit letztendlich auch nachzuweisen, dafür möchte ich – stellvertretend für den gesamten Komplex – Dokumente zu Böhmes beharrlichen und unverdrossenen Bemühungen bringen, das „Autographon letzter Hand“ von der Kunst der Fuge für seine neue Ausgabe zu erhalten.

III. Die Neuausgabe der Kunst der Fuge

Die Kunst der Fuge, herausgegeben von Carl Czerny, war im Dezember 1838 im Band 3 der „Oeuvres complets“ erschienen. Czernys Editionsplan folgend, der eine „streng systematische Ordnung“ zum Inhalt hatte („1. Solo Werke, 2. Pedal Werke, 3. Werke für mehrere Instrumente“), wurden die beiden Fugen für zwei Klaviere weggelassen (Nr. 18), dafür die Eingangsfuge und das sechsstimmige Ricercare (Nr. 5) aus dem Musikalischen Opfer hinzugefügt.⁹ Diese Edition mit ihrer eigenwilligen Einteilung führte zu den ersten harten Auseinandersetzungen und einer spürbaren Verstimmtheit in der Beziehung zwischen dem Verlag und seinem Herausgeber. Infolge heftiger Kritik sah sich der Verlag schließlich ge-

⁸ Kopierbuch 1841–1844, S. 404–405 (9. Jan. 1843).

⁹ Czerny an C. F. Peters, 6. Okt. 1839 sowie Czernys Vorwort zur Kunst der Fuge (*Oeuvres complets*, Liv. III).

zwungen, bereits ein Jahr später eine neue Ausgabe – dieses Mal mit den beiden Fugen für zwei Klaviere und ohne die Nummern 1 und 5 aus dem Musikalischen Opfer – zu erstellen.

Nach wie vor verfolgte Böhme den ehrgeizigen Plan einer möglichst authentischen Ausgabe der Kunst der Fuge. Am 17. Mai 1840 schreibt er Adolph Bernhard Marx, dem der Verlag eine Reihe von beifälligen Rezensionen über seine „Oeuvres complets“ in der Neuen Zeitschrift für Musik zu verdanken hatte, daß er „vor einiger Zeit“ vernommen hätte, „daß Sr. Maj. der König von Preussen im Besitze des Autographons der Kunst der Fuge“ sei. „Gern möchte ich wissen, ob dieses Gerücht Grund hat und ob man wohl hoffen könne unter gehöriger Garantie jene Handschrift auf ca. 8 Tage zum Vergleich mit meiner Ausgabe zu erhalten. ...“¹⁰

Es begann ein umfangreicher Briefwechsel um dieses „Autographon“, vornehmlich mit Siegfried Wilhelm Dehn, dem Kustos der Musiksammlung der Königlichen Bibliothek in Berlin. Schließlich fuhren Probst und Roitzsch Ende November 1841 nach Berlin. Über den Verlagskollegen Bote & Bock erbat sich Böhme „eine bequem gelegene Privatwohnung, worin mein Correct. H. Roitzsch während der 8–10 Tage anständig und nicht zu theuer wohnen könne“.¹¹

Der Berlin-Besuch führte indes nicht zu dem erwarteten Erfolg. Enttäuscht berichtet Böhme am 4. Dezember 1841 Franz Hauser über die Arbeit in der Königlichen Bibliothek:

„Wegen beabsichtigter Herausgabe der Partitur der Kunst der Fuge ist unser H Probst mit dem H. Corrector kürzlich in Berlin gewesen um das dortige Autographum zu vergleichen. Aber es fand sich leider, daß dieses nur die Autographie erster Hand ist (erster Entwurf) wovon 4 Fugen und 2 Canons noch fehlen. Folglich konnte der Vergleich nicht vollständig gemacht werden.

Ich bin jedoch getröstet worden, daß vielleicht noch irgendwo, das Autograph letzter Hand befindlich sei, nach welchen Marpurg die gestochene Ausgabe besorgt hat. Findet sich dieses, so will man mir eine richtige Abschrift davon verschaffen. Die Unvollständigkeit des Berliner Autographs, welches mit der ganzen Pölchauschen Sammlung für die königl. Bibliothek angekauft worden, war in Berlin selbst unbekannt. Ich mußte schon den Vergleich mit dem Autograph deswegen wünschen, weil in der, unter Marpurgs Leitung gestochenen Ausgabe, sich noch viele Stichfehler eingeschlichen haben, aber ich konnte aus obigen Gründen den Vergleich nicht vollenden. ...“¹²

Dem Verlag lag die sogenannte Reinschrift der Kunst der Fuge (*P 200*) vor, und er kann zu diesem Zeitpunkt nicht wissen, daß seine Suche nach dem sogenannten Kompositionsmanuskript, das er als „Autographon letzter Hand“ bezeichnet, vergeblich ist. Es gilt als verloren.¹³

¹⁰ Kopierbuch 1836–1841, S. 505.

¹¹ Kopierbuch 1841–1844, S. 109 (28. Sept. 1841).

¹² Kopierbuch 1841–1844, S. 135–136. Bereits Griepenkerl weist den Verlag darauf hin, daß Marpurg nicht der Herausgeber dieser Ausgabe von 1752 ist. So schreibt er am 15. Mai 1842 an Böhme: „... Sie scheinen zu glauben, Marpurg sei der Herausgeber der Kunst der Fuge; er wurde aber nur, als damals berühmtester musikalischer Schriftsteller, um eine Vorrede dazu ersucht; ...“

¹³ Vgl. C. Wolffs grundlegende Abhandlungen über die Kunst der Fuge: *Zur Chronologie und Kompositionsgeschichte von Bachs Kunst der Fuge*, BzMW 1983, S. 130ff. sowie *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge und London 1991, S. 265ff.

Böhme gibt die Hoffnung nicht auf, und er schreibt darüber an Friedrich Konrad Griepenkerl, den Herausgeber der Bände 9 und 11–14 der „Oeuvres complets“:

„Ein Freund in Berlin [Siegfried Wilhelm Dehn] versicherte, daß er das Autograph letzter Hand wenig Monate vorher noch gesehen habe, er wisse wo es hingekommen sei und wolle uns eine ganz genau durchpunktierte Copie davon verschaffen, darauf warten wir nun, würden wir so glücklich sein, dies noch zu erhalten, so könnten wir in der That das Vollkommenste leisten. Ich will dieses Werk nicht allein in correcterem Clavier-Auszuge sondern auch noch in Partitur stehen lassen, denn die Unbequemlichkeit der Nägelschen Ausgabe [Musikalische Kunstwerke im Strengen Style, Hefte 4 und 5, 1802] mag ich nicht nehmen, wo Partitur und Clavier Auszug auf einer Seite zusammen stehen und wo der Spielende wie der Studierende allzuhäufig umwenden müssen. ...“¹⁴

Im Mai 1842 ließ Böhme in einer „der gelesenen Schwedischen Zeitungen“ eine Anfrage inserieren, „worin das Autograph letzter Hand ausdrücklich erwähnt und der etwaige Besitzer aufgefordert wird, sich zu melden, um mit ihm über die Mittheilung desselben das Nöthige zu verabreden.“¹⁵ Zu fragen ist, warum gerade in einer nordischen Zeitung? Die Antwort erhalten wir von Siegfried Wilhelm Dehn. Dehn schreibt in der „Caecilia“ auf Grund „der von vielen Seiten“ an ihn gerichteten Anfrage: „Befindet sich in der musikalischen Abtheilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin das Originalmanuskript der Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach?“, daß „vorzugsweise Copenhagen der Ort sein [würde], wo man versuchen müsste, dem mehrgedachten Manuscript auf die Spur zu kommen“.¹⁶ Zu diesem Schluß kommt er bekanntlich über einen von Carl Philipp Emanuel Bach geschriebenen, ursprünglich dem Autograph *P 200* beiliegenden kleinen Zettel mit der Aufschrift „Herr Hartmann hat das eigentliche“ und vermutet dahinter Johann Hartmann, Konzertmeister in Kopenhagen, dessen bekannte Musiksammlung in Kopenhagen durch Verkauf vereinzelt wurde.

Eine weitaus überzeugendere Antwort erhalten wir von Christoph Wolff, der annimmt, daß damit die (ebenfalls verlorene) Stichvorlage gemeint ist, die Friedrich Traugott Hartmann (1749–1833) – ein Verleger aus Elbing und als Mitarbeiter Friedrich Wilhelm Marpurgs mit Carl Philipp Emanuel Bach möglicherweise bekannt gewesen –, erhalten haben könnte. Erhärtet wird diese Überlegung durch eine Annonce von Carl Philipp Emanuel aus dem Jahre 1756, in der den „Herren Verlegern practischer musikalischen Werke“ bekanntgegeben wird, daß er die Stichplatten zur Kunst der Fuge verkaufen wolle.¹⁷

Dieser gleichermaßen labyrinthischen wie faszinierenden Überlieferungsgeschichte der Kunst der Fuge sei abschließend das folgende Dokument hinzugefügt. Im Oktober 1842 schreibt Böhme, der im übrigen keine Antwort aus Schweden erhielt, noch einmal wegen der Kunst der Fuge an Dehn:

¹⁴ Kopierbuch 1841–1844, S. 256 (9. Mai 1842).

¹⁵ Kopierbuch 1841–1844, S. 360–361 (24. Sept. 1842 an Dehn).

¹⁶ *Caecilia*, Bd. XXIV, 1845, S. 17 ff. mit der Überschrift „Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von Johann Sebastian Bach, welche sich in der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden“.

¹⁷ Wolff, a. a. O. (BzMw 1983), S. 133.

„Daß sich die Original-Handschrift der Kunst der Fuge auf dortiger Königl. Bibliothek befindet, war mir seit dem mehrjährigen Besitze des Hauserschen Catalogs wohl bewußt.¹⁸ Meine mit dH. Corrector im Novbr. v. J. unternommene Reise hatte eigentlich gar keinen andern Zweck als jene Autographie mit meiner Ausgabe zu vergleichen. Sie werden sich vielleicht noch erinnern, daß ich Ihnen eine Beschreibung von den Mühen und Umständen gemacht habe, die damals überwunden werden mußten, um jenen Vergleich zu bewerkstelligen. Leider fand sich aber jene Autographie unvollständig, denn es fehlten darin 4 Fugen & 2 Canons, weshalb ich gegen Sie die Vermuthung äusserte, daß es noch ein Autographon letzter Hand gegeben haben müßte, wonach die Erben Bach's die gestochene Ausgabe besorgen ließen. Diese Vermuthung bestätigten Sie in allen Theilen und versicherten dies Autographon letzter Hand selbst, im Frühjahr 1841 noch gesehen zu haben, wobei Sie mir einige Hoffnung machten, den gegenwärtigen Besitzer desselben noch vielleicht auszumitteln. Ich weiß auch, daß Sie dieserwegen die nöthigen Correspondenzen wiewohl bis jetzt vergeblich, für mich einleiteten. Wenn nun das von Ihnen erwähnte Autographon, das Nämliche ist, was mein H. Corrector schon verglichen hat, so wäre mir damit nicht geholfen, denn dieses hat für mich keinen Werth mehr, weil alle Abweichungen die sich darin finden, schon durch den eifrigsten Fleiß und das Argus Auge meines Correctors entdeckt und aufgemerkt worden sind. Hätten Sie aber auf der Bibliothek, neben den unvollständigen Autograph, auch das Vollständige entdeckt, (was ich kaum glauben darf) dann wäre mir freilich, im Bezug auf dieses Werk, die Vergleichung der noch übrigen 6 Stücke möglich und ich könnte mich dann überall auf die keinen Widerspruch duldende authentische Richtigkeit berufen, die meine Ausgabe hernach vor allen Andern auszeichnen würde. ...“¹⁹

Zu dieser Ausgabe ist es aus den genannten Gründen nicht gekommen, auch nicht zu einer vorgesehenen redigierten Fassung der sogenannten Marburg-Ausgabe durch Siegfried Wilhelm Dehn. Dehn, nach wie vor von der Kunst der Fuge fasziniert, hatte im Sommer 1855 an August Theodor Whistling, den Geschäftsführer der Firma C. F. Peters seit 1852, geschrieben und sich nach einem möglichen Auftrag erkundigt:

„Als H Roitzsch in Berlin war, habe ich mit ihm über Marburg im Allgemeinen gesprochen und er hat mir versichert, darüber das Nähere nach genomener Rücksprache mit unserm Herrn Böhme mitzuthemen; eine derartige Mittheilung aber, die mich beauftragte oder veranlassen konnte, den Marburg zu redigiren, habe ich aber so wenig erhalten als das mir versprochene Heft von Friedemann Bach, ... Ein Paket mit diesen Sachen und ein Brief in Bezug auf Marburg kann doch nicht verloren gegangen seyn?! Doch dem sey nun, wie ihm wolle, gegenwärtig bekomme ich etwas freie Zeit und es fehlt mir nur an einem Exemplar Ihrer Ausgabe des Marburg, um dasselbe mit Papier durchschießen zu lassen und in dieser bequemsten und weniger zeitraubenden Weise das Manuscript für den Druck vorzubereiten und zu redigiren. – ...“²⁰

Da der Verlag weder das „Autographon letzter Hand“ noch eine „saubere, ganz richtig durchpunktirte Copie“ der Kunst der Fuge von Dehn erhielt,²¹ entschloß er sich, das zunächst nur geliehene Exemplar – den Nachdruck mit dem Vorbericht von Friedrich Wilhelm Marburg von 1752 – für 7 Reichsthaler und 18 Groschen zu erwerben.²²

¹⁸ Siehe Fußnote 26.

¹⁹ Kopierbuch 1841–1844, S. 367–368.

²⁰ MB Leipzig, *Go.* S. 270. 5; vgl. Kat Gorke, S. 62–63.

²¹ Kopierbuch 1841–1844, S. 129 (30. Nov. 1841 an Dehn).

²² Kopierbuch 1841–1844, S. 367 (10. Okt. 1842 an Dehn). Auch mit Johann Gottlob Schneider in Dresden stand Böhme wegen des „in Kupfer gestochenen“ Exemplars der Kunst der Fuge in Verbindung und erhielt schließlich von ihm leihweise zu Vergleichszwecken die

IV. Suche nach noch ungenutzten Quellen

Nach der erfolgreichen Herausgabe des Wohltemperierten Klaviers Anfang November 1837 und der konsequenten Entscheidung, die „Oeuvres complets“ Johann Sebastian Bachs ins Leben zu rufen, schreibt Böhme am 10. November 1837 an Franz Hauser, den Besitzer der „reichsten Sammlung der noch ungedruckten Tonstücke jenes unsterblichen Meisters“ und bittet ihn „um Mittheilung desjenigen ..., was mir noch fehlt, und was Sie ausschließlich allein aufbewahrt haben“.

„Aus dem inliegenden Verzeichniß werden Sie ersehen, welche Werke von Bach sich schon seit längerer Zeit, in meinem Verlage befinden, wie auch diejenigen, welche in anderen Handlungen schon gedruckt wurden. Belieben Sie daher Ihren Vorrath mit diesen zu vergleichen, und mir das Fehlende sämtlich anzuvertrauen. Ich werde dies wie ein Heiligthum betrachten und nach Ihrer gütigen Erlaubniß, so bald als möglich eine sorgfältige Abschrift davon fertigen lassen um Ihnen die Originale ehestens wieder zurück senden zu können. Auch werde ich mir zur Pflicht machen daß Niemand anders diese Werke in die Hände bekommt, um Ihr schätzbares Eigenthum mit der äußersten Vorsicht gegen alle Unfälle [zu] schützen. Von jedem neu vollendenden Hefte sende ich Ihnen stets ein Exemplar, weil ich mir denken kann, daß Sie lebhaften Antheil, an dem Fortschritten der Arbeit nehmen werden. ...“²³

Zum gleichen Zeitpunkt erfuhr Böhme von Hausers „sehr vollständigen Catalog aller Bachschen Werke“.²⁴ Sein Interesse an diesem Katalog war verständlicherweise groß, denn nach wie vor fehlte ihm die notwendige Werkübersicht bei der Konzeption seiner „Oeuvres complets“. Im Herbst 1839 erhielt der Verlag schließlich Hausers Katalog (nach Kobayashis Zählung Hauser-Kat. III, SBB *Mus. ms. theor. K. 463*), den er „recht schön binden“²⁵ und zusätzlich kopieren ließ.²⁶

Originalausgabe von 1751, die er „wie ein Heiligthum betrachtet“ und von der Roitzsch eine Stichfehler-Liste anfertigte, die Schneider zur Ansicht bekam. (Kopierbuch 1841–1844, 21. Aug., 21. Sept., 30. Sept. 20. Okt. 1841.)

²³ Kopierbuch 1836–1841, S. 167.

²⁴ Kopierbuch 1836–1841, S. 171 (13. Dez. 1837 an Hauser).

²⁵ Kopierbuch 1841–1844, S. 82 (18. Sept. 1841 an Hauser). Zu den Hauser-Katalogen siehe Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 217 ff.

²⁶ Mit der Kopie ist nach Kobayashi, a. a. O., S. 218, der Hauser-Kat. IV (SBB *Mus. ms. theor. K. 419/10*) gemeint, der 1934 indirekt aus F. A. Roitzschs Besitz in die BB gelangte. Er enthält wertvolle Eintragungen von Roitzschs Hand und von anderen Verlagsmitarbeitern. Eine von C. F. Peters geplante Drucklegung des Kataloges kam nicht zustande. Er überließ schließlich dieses Projekt dem Verlag Breitkopf & Härtel, „deren Officin in solchen Sachen, vor der Hand, nicht zu übertreffen ist“ (Kopierbuch 1841–1844, S. 44, 18. Sept. 1841 an Hauser). Wie bekannt ist, druckte auch Breitkopf den Katalog nicht. Erst Yoshitake Kobayashi gab in seiner verdienstvollen Dissertation (vgl. Fußnote 25) Hausers Katalog „Clavier- Orgel- und Instrumentalmus. ‚auch Vokalmusik‘ ... Thematisches Verzeichniß der Werke von Johann Sebastian Bach.“ nach dem Exemplar der SBB *Mus. ms. theor. K. 419* wieder, nachdem sich mehrere Verlage mit der Drucklegung schwergetan hatten, und auch Hausers Sohn Joseph (1828–1903) die entsprechende letztwillige Verfügung seines Vaters nicht hatte verwirklichen können.

Auch Griepenkerl sollte eine eigens für ihn vom Verlag angefertigte Kopie vom Hauser-Kat. III erhalten. Siehe hierzu die undatierten Notizen (beigelegt dem Brief Griepenkerls an Böhme vom 15. Mai 1842, siehe Fußn. 3) von Roitzsch an Griepenkerl: „... 3.) Wir werden

Neben der konzeptionellen Bestimmung war der Hauser-Katalog für den Verlag eine wahre Fundgrube von Bach-Quellen für den jeweils aktuellen Band der „Oeuvres complètes“. So ersucht Böhme am 4. Dezember 1841 Hauser „auf das Dringendste“, ihm die „Autographien oder die allerwichtigsten Abschriften von folgenden sechs Stücken pr. Postwagen zu senden:

- Catal: No: 330. Präludium – (Autogr. Pistor) [J. P. Kirnberger]²⁷
 “ “ 331. Präludium con Fughetta [BWV 899] (Autogr. bei Ihnen)
 “ “ 332. Präludium con Fuge – – [BWV 894]
 “ “ 339. Präludium con Fughetta [BWV 900] (Autog. bei Ihnen)
 “ “ 358. Toccata con Fuga – – – [BWV 912]
 “ “ 359. Toccata con Fuga – – – [BWV 915]

diese brauche ich zur Bildung des 9ⁿ Bandes dermaßen eilig, daß ich Sie nicht genug darum bitten kann, ich rechne also diesmal auf Ihre schleunige Unterstützung mit aller Zuversicht. Etwaige Copiatur-Gebühren lassen Sie sich von Herrn Mechetti für meine Rechnung wieder vergüten. ...“²⁸

Böhme bedankt sich bei Hauser für die prompte Sendung „Bachscher Abschriften nebst einem Autograph“.²⁹ Noch einmal, im selben Brief vom 4. Januar 1842, wendet er sich wegen des 9. Bandes nach Wien und bittet Hauser, „die allerbesten Sachen“ im Umfang von zirka 30 Platten aus den angegebenen Nummern des Kataloges auszuwählen. Es sind nicht die „besten Sachen“, die Böhme hier angekreuzt hatte, und letztlich wurden davon nur zwei Werke, BWV 895 und 952, in den 9. Band aufgenommen.³⁰ Von den „brauchbaren“ Stücken ließ Böhme Kopien anfertigen, bevor er alles wieder nach Wien zurückschickte, damit Hausers „so lange zerstreute Sammlung endlich wieder vollständig beieinander“ ist.³¹

Bleiben wir noch bei dem 9. Band der „Oeuvres complètes“. Auf der Suche nach Vergleichsabschriften schreibt Böhme am 9. Januar 1843 an Johann Nicolaus Julius Kötschau, den Besitzer „einer sehr reichen Sammlung von Autographien wie auch guter alter Abschriften der Bachschen Compositionen“, den er bereits zwei

nicht vergessen, den Catalog des H. Hauser Ihnen abschreiben zu lassen, wenn nur erst Alles beisammen u. geordnet ist. Vor der Hand werden Sie sich freilich noch einige Zeit gedulden müssen. Hin u. wieder findet sich immer noch etwas, was b. Hauser fehlt oder sonst unrichtig angegeben ist. ...“

²⁷ Dieses Präludium in e-Moll befindet sich in: *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere, von Friedrich Wilhelm Marpurg. Erste [bis] dritte Sammlung*, Berlin, Haude & Spener, 1762–1763.

²⁸ Kopierbuch 1841–1844, S. 134.

²⁹ Kopierbuch 1841–1844, S. 151 (4. Jan. 1842).

³⁰ Zur besseren Verständlichkeit hier der Inhalt des Bandes 9 mit dem Titel *COMPOSITIONS | pour le | Piano-Forte | sans et avec accompagnement | PAR | JEAN SEBASTIEN BACH. | Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, | métronomisée et doigtée, enrichie de notes sur l'exécution | et accompagnée d'une préface. | par | FRÉD. CONR. GRIEPENKERL, | ... | LEIPZIG, | au Bureau de Musique de C. F. Peters. | [in Schild:] Oeuvres complètes Liv. 9.: BWV 915, 894, 912, 899, 900, 895, 906.1, 952, 953, 919, Anh. 180 (J. P. Kellner), 948, J. E. Eberlin (Fuge es-Moll), 945, 947, 924, 939, 999, 925, 926, 940, 941, 927–930, 942, 823, 906.2.*

³¹ Kopierbuch 1841–1844, S. 363 (26. Sept. 1842 an Hauser).

Jahre zuvor um eine Abschrift des Präludiums zur e-Moll-Fuge (BWV 900) gebeten hatte³²:

„Zur Ergänzung des 9ⁿ Bandes meiner Sammlung der Seb. Bachschen Werke, wäre es mir äusserst wünschenswerth das sogenannte Clavier-Büchlein für Friedemann Bach, nur auf 6 oder 8 Tage, von Ihnen geliehen zu erhalten, lediglich zu dem Zweck um einige Stücke daraus, mit meinen Handschriften vergleichen zu können. ...“³³

Der Verlag erhielt für knapp vier Wochen die einmalige Gelegenheit, das Klavierbüchlein zur Verfügung zu haben. Dann schickte er es „wohlverpackt“ wieder zurück. Ob Roitzsch von einigen Stücken Abschriften genommen hatte, bleibt ungewiß. Gewiß ist indes, daß der Herausgeber des Bandes 9, Friedrich Konrad Griepenkerl, an dem Klavierbüchlein „im höchsten Grade“ interessiert war. „Schade, daß es nicht hierher [nach Braunschweig] gesandt werden konnte, was wahrscheinlich der Besitzer nicht gestattet haben würde, wenn Sie ihn gefragt hätten; und hinter seinem Rücken ging es nicht an. ...“³⁴

Eine herzliche Freundschaft verband Carl Gotthelf Siegmund Böhme mit Moritz Hauptmann. Die Zusammenarbeit begann im Frühjahr 1840, und bereits ein Jahr später erschienen Hauptmanns „Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bach's Kunst der Fuge“. Neben seiner beratenden Tätigkeit war Hauptmann Mitherausgeber der Bände 7, 8 und 10 der „Oeuvres complets“. Durch ihn erfuhr Böhme von einem „dicken Buch von Peter Kellner“, das er für seinen 9. Band „gar zu gern“ benutzen möchte und wünschte deshalb „dem Besitzer jenes Buches aus doppelten Gründen eine recht baldige Genesung und für mich seine freundliche Bereitwilligkeit, mir es entweder bald zu leihen oder dasselbe um einen christlichen Preis abzulassen, den ich aufs Prompteste übermachen will. ...“³⁵

³² Kopierbuch 1841–1844, S. 85 (18. Sept. 1841).

³³ Kopierbuch 1841–1844, S. 404.

³⁴ Griepenkerl an Böhme, 13. Febr. 1843. Griepenkerl ist nach wie vor an einer Legitimierung seiner Bach-Sammlung interessiert. So schreibt er weiter in diesem Brief vom 13. Febr.: „Ich möchte gern einmal ein Paar andere Autographe von J. S. Bach sehen, wenn es mit Glimpf geschehen könnte, um die meinigen damit zu vergleichen. Mendelssohn hat mir nämlich einige von den meinigen zweifelhaft gemacht, auf die ich vorher geschworen hätte, weil sie aus der sichersten Quelle sind. Der selige Domorganist Müller hier [Carl Heinrich Ernst Müller, 1751–1835], der im 84sten Jahre starb und noch quasi ein Schüler von W. F. Bach gewesen war, hat die Ächtheit derselben noch ein Jahr vor seinem Tode in der Weise bestätigt, daß er bemerkte: Friedemann hat gesagt „das hat mein Vater geschrieben.“ W. F. B. hatte nie Geld, und man konnte leicht für Geld oder Wein von ihm erhalten, was er besaß. Die wichtigsten von diesen Handschriften, die auf jene Weise als Autographe beglaubigt wurden und in meinem Besitz sich befinden, sind: 1) der erste Theil des wohltemperirten Claviers [BWV 846–869] 2) die 6 Sonaten für 2 Claviere und Pedal [BWV 525–530]. Außer dem besitze ich ein Orgel-Concert von W. F. Bach [BWV 596], das der Vater geschrieben hat und von Friedemann schriftlich bestätigt ist, indem er darüber geschrieben hat: Manu mei patris descriptum, aus Forkels Nachlaß. Ferner mehrere Orgelsachen und endlich eine Kirchenmusik Festo purificationis Mariae [BWV 161], in welcher die Noten nicht vom Componisten, wohl aber der Tact und die Ziffern über dem Basse von ihm geschrieben sind. Die Zweifel in solchen Dingen sind sehr unangenehm, darum würden Sie mir eine Wohlthat erweisen, wenn Sie mir auf irgend eine Weise heraushelfen. ...“

³⁵ Kopierbuch 1841–1844, S. 282 (28. Mai 1842 an Hauptmann).

Zum Verkauf des „dicken Buches“ [P 804] an den Verlag C. F. Peters ist es nicht gekommen; er erhält es als „Darlehn“ für einige Wochen zur Benutzung. Durchaus zufrieden über diese Lösung schreibt Böhme seinem Mittelsmann nach Kassel:

„Die Übersendung des dicken Buches von Peter Kellner machte uns große Freude. Wir fielen gleich wie die hungrigen Wölfe darüber her, aber nicht um es zu zerreißen, sondern es ganz zu machen, d. h. es ein wenig wieder binden zu lassen, weil wir fürchten, daß wegen des sehr beschädigten Einbandes irgend ein Blatt verloren gehen möchte. Der H. Besitzer wird darüber nicht böse sein. Da wir das Buch nicht als Eigenthum erhalten können, so nehmen wir solches eben so gut als Darlehn und werden dasselbe binnen wenig Wochen wieder zurückgeben, mit dem verbindlichsten Danke für Ihre Güte und für die Gefälligkeit dH. Besitzers. Herr Roitzsch der Corrector, schreibt alles Wichtige von Bach daraus ab und vergleicht das, was wir schon besitzen. ...“³⁶

Den defekten Einband brachte der Verlag demnach wieder in Ordnung; er hatte dazu freilich auch die besseren Möglichkeiten. Der Name des Eigentümers wird nicht genannt. Wahrscheinlich erhielt die Handschrift nach dem Tode Johann Peter Kellners dessen Sohn Johann Christoph Kellner (1736–1803); als nächster Besitzer wird Ferdinand August Roitzsch angegeben.³⁷ Zwischen 1803 und 1842 muß es folglich noch einen weiteren, derzeit unbekanntem, Possessor – vielleicht aus der Familie Kellner? – in Kassel gegeben haben.

V. Revision der Englischen Suiten

Wie bereits angedeutet, gab es in der Zusammenarbeit zwischen Carl Czerny und dem Verlag sehr bald beträchtliche Divergenzen. Immer wieder klagte Böhme über die „Czernysche Gewissenlosigkeit“, „in einiger Zeit wird dieser mir schreckliche Name von allen Titeln verschwunden sein“.³⁸

Als der Verlag im Frühjahr 1842 sich an Friedrich Konrad Griepenkerl wandte und ihn bat, die „letzte Feile“ an seine Bach-Ausgabe zu legen,³⁹ war Griepenkerls erste und dringendste Aufgabe, den von Czerny herausgegebenen Band 8 zu revidieren. Griepenkerl ging mit Czerny hart ins Gericht:

„Czerny hat in der That eine große Verantwortlichkeit auf sich geladen, indem er ein Geschäft übernahm, dem er durchaus nicht gewachsen war, und das er durchaus hätte ablehnen müssen, wenn er sich selbst genug kannte. Niemand macht ihm den Ruhm eines der besten Lehrer des neueren Klavierspiels streitig; aber von dem Vortrage bachischer Compositionen versteht er nichts. Die Beweise davon giebt er auf jeder Seite. ...“⁴⁰

Um den Band 8 mit den Sechs Englischen Suiten wird ein umfangreicher Briefwechsel geführt. Griepenkerl verbessert „eine Menge von Unrichtigkeiten des

³⁶ Kopierbuch 1841–1844, S. 311–312 (20. Juli 1842).

³⁷ NBA V/5 Krit. Bericht (W. Plath), S. 24f. und 34f. und NBA VI/1 Krit. Bericht (G. Haußwald, R. Gerber), S. 16f.

³⁸ Kopierbuch 1841–1844, S. 83 (18. Sept. 1841 an Hauser).

³⁹ Kopierbuch 1841–1844, S. 210 (5. Apr. 1842).

⁴⁰ Griepenkerl an Böhme, 15. Apr. 1842.

Notentextes nach [s]einen Handschriften und nach [s]einem Urtheil“.⁴¹ Unglücklich ist er darüber, daß „die Handschrift der Engl. Suiten, in deren Besitz Forkel war, ... nicht mehr aufzufinden“ ist.

„Frau von Berlepsch hat sie nicht und in Göttingen weis niemand mehr, wo sie sich befinden mag.“⁴²

„Das Unglück wird sich indeß ertragen lassen“, fährt Griepenkerl weiter fort, „denn ich besitze, wie schon gesagt, eine genaue Abschrift von jenem Exemplare, die ein Musikverständiger vor 24 Jahren etwa angefertigt hat und die ich damals, wie ich mich erinnere, sorgfältig mit dem Originale verglich. Daß sie die beste von allen gewesen sein muß kann ich durch zwei auffallende Eigenheiten beweisen: 1) In der Courante double II S. 11 Ihrer Ausgabe herrscht die Eintheilung der $\frac{3}{2}$ in $\frac{12}{8}$ im Basse vor. Diese $\frac{12}{8}$ sind meistens in 3 mal 4 zerfällt, zuweilen aber auch in 2 mal 6, was den inneren Tact-Accent verändert und eine eigene Wirkung macht, die ich um keinen Preis verwischen möchte. In Ihrer Ausgabe ist alles in 3 mal 4 verwandelt und in den mir mitgetheilten Lesarten befindet sich nichts darüber. Damit Sie selbst fühlen, wie das ist, will ich Ihnen die Tacte bezeichnen, wo man 2 mal 6 Achtel spielen muß, es sind nämlich im ersten Theile die Tacte 1 und 3, und im zweiten Theile die Tacte 1, 3, 7, 11 und 12, auch die Schlußtacte beider Theile müssen so accentuirt werden. Versteht sich, daß die Veränderung des Accents in den angeführten Tacten sehr delicat geschehen muß. In meiner Abschrift ist das genau bezeichnet. 2) In der mir überschickten Varianten-Sammlung steht, daß die Auflösung des dis in es Tact 38 in 39 der Gigue in Emoll in allen Ihren Handschriften fehle; in der Forkelschen aber stand sie, wie in meiner Abschrift von derselben. Den ersten Beweis achte ich noch weit höher, als den zweiten, weil er eine große Sorgfalt zeigt. Das ausgelassene e in der Emoll Gigue ist eine gewöhnliche Nachlässigkeit des Abschreibers. ...“⁴³

Wie Griepenkerl ist auch der Verlag auf der Suche nach Vergleichshandschriften für den Band 8.

„So eben erfahre ich“, schreibt Böhme am 28. April 1842 an Griepenkerl, „daß der Musikdirector Müller in Altenburg eine Handschrift der engl. Suiten aus dem Schichtschen Nachlasse besitzt. Ich schreibe deshalb an ihn, um sie auf kurze Zeit zum Vergleich zu erhalten. Der

⁴¹ Griepenkerl an Böhme, 31. März 1843. Mit Griepenkerls Handschriften sind die verschollenen Abschriften Y 3 und Y 4 nach NBA V/7 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 49f., gemeint.

⁴² Griepenkerl an Böhme, 30. Juni 1842. Damit ist die verschollene Abschrift aus dem Nachlaß Johann Nikolaus Forkels (Y 2) gemeint. Siehe den Versteigerungskatalog der Sammlung Forkel (Göttingen 1819), S. 136, Nr. 64, mit der Angabe: „VI Suites pour le Clav. (Englische Suiten) G.“. Friedrich Ludwig von Berlepsch (1749–1818) war ein namhafter Jurist und stammte aus einer „bekannten in Thüringen, Hessen u. dem Fürstentum Göttingen angesessenen, uralten adligen Familie“. (ADB 2, S. 403–404.) „Frau von Berlepsch“, die in Briefen auch als „Oberhofgerichtsräthin“ angesprochen wird, könnte mit dieser Familie im Zusammenhang gebracht werden. Siehe hierzu auch die Bemerkungen Griepenkerls in seinem Brief vom 15. Mai 1842 an Böhme, in dem er sich über den „rechten Vortrag der Arpeggies und des Recitativs“ in der Chromatischen Fantasie und Fuge (BWV 903) äußert und Mendelssohns Vortrag strikt ablehnt: „... Forkel war zu seiner Zeit der Einzige, der es noch wußte, von ihm haben es gelernt ... die Cäcilie des Dichters Ernst Schulz (Fräulein Tychsens) und ich. ... Die Berlepsch hat noch nicht geantwortet, doch wird sie es nicht unterlassen, denn ich habe ja mit ihr in Göttingen studirt, d. h. wir haben in Tychsens Hause zuweilen musicirt. ...“ Thomas Christian Tychsens (1758–1834) war Privatdozent in Göttingen und Ordentl. Mitglied der Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen. (ADB 39, S. 51.)

⁴³ Damit ist die Quelle Y 3 (nach NBA V/7, siehe Fußnote 41) gemeint. Siehe hierzu die Bemerkungen zur Quelle E 1, insbesondere zu den drei Beilagen a, b und c.

Corrector mag sich dann alles Bemerkenswerthe daraus notiren um solches hernach Ihnen zur Prüfung vorzulegen. Man kann nicht wissen, wozu ein solcher Vergleich oft gut ist? Was soll man überhaupt bei Bach anders thun, als mit Hilfe sachverständiger Personen Alles zu prüfen und dann das Beste zu behalten. Jede kleine Variante auf einem besondern Blatte, der Ausgabe beifügen, würde zu weit führen und würde, wenn man Vollständigkeit erreichen wollte, bei der äussersten Anstrengung dennoch unmöglich, meistens auch unnütz sein, indem am Ende doch nur eine Lesart und zwar die richtigste oder beste, Bachs Meinung gewesen ist. – ...“.

Noch am selben Tag geht folgender Brief nach Altenburg:

„Sie haben kürzlich gegen unseren Corrector H. Roitsch geäußert, daß Sie eine Handschrift der großen Engl. Suiten von Seb. Bach, aus dem Schichtschen Nachlasse besäßen und nicht abgeneigt wären, mir dieselbe auf kurze Zeit zum Vergleich anzuvertrauen, ...“⁴⁴

„Bereitwillig“ und „schnell“ erhielt der Verlag die bewußte Handschrift aus dem Nachlaß Schicht. Böhme gibt folgenden Zwischenbescheid:

„Da der Vergleich derselben doch wohl noch einige Wochen aufhalten wird, so finde ich es zu Ihrer Sicherheit nöthig, mich hiermit zu deren Empfange zu bekennen, und verspreche Ihnen dabei die unbeschädigte Zurücksendung nach dem vorsichtigsten Gebrauche. ... Herr Roitsch läßt sich Ihnen bestens empfehlen und erwiedert Ihren lieben Gruß mit mehren recht freundschaftlichen dergleichen. Derselbe corrigirt die Bachschen Werke mit der größten Sorgfalt und Aufopferung, so daß sich schon etliche der vorzüglichsten Theoretiker darüber verwundert haben.“⁴⁵

Nach 14tägiger Bearbeitung schickte der Verlag die Englischen Suiten wieder zurück und bedauerte dabei die fehlende 4. Suite:

„Hierbei sende ich Ihnen mit verbindlichstem Danke die mir gütigst geliehene Abschrift der Engl. Suiten aus dem Schichtschen Nachlasse, wieder zurück und bin überzeugt, daß Sie meine sorgfältige Behandlung dieses Bandes mit Zufriedenheit bemerken werden. Sonderbarer Weise fehlt Ihnen die 4^e Suite darin, während in einer andern alten Abschrift dieselbe Suite ebenfalls nicht vorhanden war.⁴⁶ Ausserdem besitze ich auch selbst noch eine dritte Copie, worin Alles vollständig ist, nur bleibt es merkwürdig, daß gerade im Schichtschen Nachlasse die Abschrift jene Suite nicht hat. Dergleichen Unbegreiflichkeiten giebt es viele in den Abschriften der Bachschen Stücke. Manche derselben habe ich schon ausgemittelt, von andern wieder muß ich die Aufklärung von der Zeit erwarten. ...“⁴⁷

Angesichts dieses Tatbestandes ist es nun möglich, den bislang gesuchten Käufer „Mo“, der nach dem Versteigerungskatalog Schicht [Exemplar der SBB, Ac 931] auf S. 29, Nr. 898, eine Abschrift der Englischen Suiten erworben hat, zu identifizieren.⁴⁸ Es ist der Altenburger Komponist und Musikdirektor Christian Gottlieb Müller, Herausgeber des Musikalischen Opfers nach dem Erstdruck von 1747 bei Breitkopf & Härtel 1832.⁴⁹ Am 6. Februar 1800 in Niederoderwitz ge-

⁴⁴ Kopierbuch 1841–1844, S. 238 (28. Apr. 1842).

⁴⁵ Kopierbuch 1841–1844, S. 261–262 (11. Mai 1842).

⁴⁶ Damit ist gemeint: Abschrift ohne Suite 4 aus der ersten Hälfte oder der Mitte des 18. Jh. in Privatbesitz Frau Anneliese Kück, Lüneburg (Quelle C 1, siehe Fußnote 41).

⁴⁷ Kopierbuch 1841–1844, S. 276 (28. Mai 1842).

⁴⁸ Siehe die Beschreibung der Quelle Y 1 in NBA V/7 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 47.

⁴⁹ Siehe Krause II, S. 108 sowie L. Landshoff, *J. S. Bach. Musikalisches Opfer. Beiheft zur Urtext-Ausgabe*, Leipzig (1937).

boren, kam Müller später nach Leipzig und gründete hier 1824 den Musikverein „Euterpe“. 1838 wurde Müller zum Musikdirektor in Altenburg gewählt und verließ Leipzig. Noch 1842 wurden seine Kompositionen in Leipzig und anderen Orten aufgeführt; dann geriet er allmählich in Vergessenheit und starb am 29. Juni 1863 in Altenburg.⁵⁰ Ob er weitere Bach-Handschriften besessen und wie seine Sammlung gegebenenfalls ausgesehen hat, das bedarf weitergehender Untersuchungen.⁵¹ Bekannt ist nur, daß Müller eine Abschrift vom „Contrapunctus I“ aus der Kunst der Fuge [P 998] angefertigt und diese dem Verlag C. F. Peters angeboten hatte.⁵²

VI. Erwerbung von Abschriften Christian Friedrich Penzels und anderer Kopisten des 18. Jahrhunderts

In den Kontext der mühevollen Recherchen um Handschriften und Drucke für die „Oeuvres complets“ gehört zweifellos auch die Präsenz des Verlages auf Auktionen. Über seine „kürzlich“ auf einer „hiesigen Auktion“ erworbenen Schätze berichtet Böhme an Franz Hauser nach Wien, von dem er gerade den Bach-Katalog erhalten hatte und der durch die Arbeit an diesem Verzeichnis nach wie vor an den „alten Scripturen auf dem Tabaksboden“ interessiert war:

„Kürzlich erstand ich in einer hiesigen Auction mehrere Piècen von S. Bach in Abschrift von Penzel. Darunter befinden sich die Kunst der Fuge und die 6 Sonaten für Clav. mit Violine, als das Merkwürdigste und mir zum Vergleich des Gedruckten, wichtige. Auch erhielt ich von einem Freunde den 2ⁿ Band des Clavecins in sehr reinlicher alter Handschrift von 1765. Auch der 1ⁿ Band ist mir für späterhin versprochen worden. Ferner bekam ich eine Missa, 4 stimmig mit 2 Oboen, 2 Violinen & Bass, dann das Choralbuch I^o Theil gesammelt von Ph. E. Bach, und endlich auch eine Abschrift der 2 stimmigen Inventionen.

Ob diese Sachen viel oder wenig Werth für Sie haben mögen, wage ich nicht zu entscheiden, ich werde aber Alles sorgfältig aufheben um es Ihnen zu zeigen, wenn Sie Leipzig mit Ihrem lieben Besuche erfreuen. ...“⁵³

Sehen wir uns diese Mitteilung vom 30. November 1839 etwas näher an. Nach der Bemerkung über die „kürzlich“ auf einer „hiesigen Auktion“ erstandenen Piècen muß es sich um eine Versteigerung handeln, die 1839 in Leipzig stattgefunden hat. Durch die Beantwortung der Frage, wer 1839 verstorben war und überdies über Penzel-Abschriften verfügte, kommt man relativ schnell auf Johann Gottlob Schuster. Schusters Tod am 26. März 1839 in Oelsnitz und auch die 1801 erfolgte Übernahme der hinterlassenen Bach-Sammlung seines Onkels Christian Friedrich Penzel passen in die gewünschte Richtung.

Bekanntlich hatte Schuster, der schon einmal im Jahre 1801 – nach dem Tode Penzels – mit dem Vorgänger des Verlages C. F. Peters, Ambrosius Kühnel, wegen

⁵⁰ ADB 22, S. 520–521 (R. Eitner).

⁵¹ Nach dem Versteigerungskatalog Schicht (Exemplar der SBB) hatte Müller noch folgende Werke erworben: Nr. 901, „Sonaten-Sammlung von verschiedenen Meistern“ und Nr. 990, „Marpurgs Fugensammlung, gedruckt. Fugen von C. P. E. Bach, mit einem praktischen Unterrichte für Anfänger von Marpurg“.

⁵² Kopierbuch 1841–1844, S. 262 (11. Mai 1842 an Müller).

⁵³ Kopierbuch 1836–1841, S. 451–452 (30. Nov. 1839).

einer möglichen Veräußerung in Verbindung stand, 1833 seine Sammlung an Franz Hauser verkauft.⁵⁴ Wie aus dem wohl letzten Brief Schusters an Hauser vom 14. Mai 1833 hervorgeht, hatte Hauser keinesfalls sämtliche Bachsche Sachen aus Oelsnitz erhalten.⁵⁵ Einen bescheidenen Rest muß Böhme erst auf der genannten Auktion von 1839 erworben haben.

Von den „mehreren“ Penzel-Abschriften gibt Böhme nur zwei an, „als das Merkwürdigste und [ihm] zum Vergleich des Gedruckten, wichtige“: die Kunst der Fuge (BWV 1080, 668 a) und die Sechs Sonaten für Violine und Cembalo (BWV 1014–1019). Da Böhme wohl kaum über nennenswerte Handschriftenkenntnisse verfügte und auch sein Korrektor Ferdinand August Roitzsch hier überfordert war, müssen die genannten Handschriften den für Penzel typischen Schriftvermerk „Scr. C. F. Penzel“ und ähnlich getragen haben. Für die Kunst der Fuge trifft dieser Sachverhalt zu. Es handelt sich um eine Abschrift Christian Friedrich Penzels, datiert 19. bis 21. Juli 1755, jetzt im Besitz der Musikbibliothek Leipzig mit der Signatur *Poel. mus. Ms. 36*. Auf den Blättern 2r bis 3v dieser Handschrift befindet sich Friedrich Wilhelm Marpurgs Vorbericht von 1752 und auf den Seiten 66 bis 67 der Choral „Wenn wir in höchsten Nöthen, Canto Fermo in Canto“. Auf Hausers diesbezügliche Fragen geht Schuster in dem genannten Brief vom 14. Mai 1833 näher ein und zitiert auszugsweise Marpurgs Vorbericht.

Die Abschrift Penzels enthält zahlreiche Bleistifteintragungen von Roitzschs Hand, der die Quelle im Hinblick auf eine geplante Neuauflage mit der sogenannten Reinschrift (*P 200*) und der Originalausgabe von 1751 verglichen hatte.⁵⁶

Schwieriger verhält es sich mit der Zuschreibung an Penzel bei den Sechs Sonaten. Hierbei könnte es sich um die verschollene Handschrift handeln, die unter der Nummer 34 mit dem Titel „*Six Sonates a Cemb. Conc. Violino et Viola da Gamba*“ in Schusters handschriftlichem Besitzverzeichnis aufgeführt ist.⁵⁷ Daß mit Böhmes Erwerbung wohl kaum die Handschrift *St 162* gemeint sein kann, obwohl Hauser diese bei seiner vergeblichen Suche nach der zugehörigen Violinstimme „damals“ auf dem „Tabaksboden“ „unter einer Masse Musikalien“ entdeckt hatte und sie somit zum Bestand der „Bach-Sammlung“ von C. F. Peters gehörte, geht aus einer Mitteilung Hausers an den Herausgeber dieser Sonaten in der alten Bach-Gesamtausgabe, Wilhelm Rust, hervor. Hauser hält die „beifolgenden 6 Sonaten“ für eine Abschrift Anna Magdalena Bachs.⁵⁸ Wenn nicht Hauser, so müßte doch wenigstens sein engster Freund und Berater in Sachen Handschriften und Echtheitsfragen, Felix Mendelssohn Bartholdy, Christian Friedrich Penzel als Schreiber erkannt haben.

⁵⁴ Siehe hierzu K. Lehmann, *Neues zur Vorgeschichte der Bach-Sammlung Franz Hausers*, BzBf 6, Leipzig 1988, S. 65 ff.

⁵⁵ Ebd., S. 76 f. Dieser Brief befindet sich heute in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Signatur *Br./Schuster, J. G./I.*

⁵⁶ Siehe die Ausführungen zur Kunst der Fuge, S. 52 ff.

⁵⁷ Kobayashi, a. a. O., S. 116. Außerdem vermutet Kobayashi, daß der größte Teil der verschollenen Handschriften in Schusters Katalog von Penzels Hand stammt (S. 183).

⁵⁸ Brief vom 27. Juni 1859 (Leipzig MB, *Go. S. 278. I. 2*; vgl. Kat Gorke, S. 65). Siehe hierzu insbesondere Schulze Bach-Überlieferung, S. 110 f.

1841 waren diese Sonaten im Band 10 der „Oeuvres complets“ erschienen. Den Mitherausgeber Karl Lipinski bat Böhme Ende Oktober 1840 um nochmalige Durchsicht, da sich nämlich „kurz vor dem Beginn des Sticks, eine ganz correcte alte Abschrift jener Sonaten gefunden, worin mehr Stellen anders und angeblich besser als in dem schon gedruckten Expl. der Ausgabe von Nägeli, gesetzt waren“.⁵⁹ Es ist durchaus möglich, daß mit der „ganz correcten alten Abschrift“ die verschollene Handschrift Penzels gemeint ist, die Böhme 1839 erwerben konnte. Neben diesen beiden genannten Ersteigerungen auf der Auktion von 1839 erwähnt Böhme in seiner Mitteilung an Hauser eine „sehr reinliche alte Handschrift“ vom zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, die er „von einem Freunde“ erhalten habe. Es handelt sich um die Abschrift aus dem Besitz von Johann Christoph Georg Bach, jetzt in der Musikbibliothek Leipzig mit der Signatur *Poel. mus. Ms. 33,2*, die auf ihrem Vorsatzblatt mit der folgenden Notiz auf den Vorbesitzer weist: „*Anderer Theil | des wohl temperirten Claviers | oder | Praeludia und Fugen. | durch alle Tone und Semitonia. | Von | Joh: Seb: Bach. | p. t. Hoch Fürstl. Anhalt Cöthnischen | Capel Meister und Directore | derer Camer Musiquen. | 1767. | [unten rechts:] Johann Christoph Georg | Bach.*“⁶⁰

Diese Abschrift enthält einige wenige Bleistifteintragungen von Roitzschs Hand, zum Beispiel zu den Fugen in D-Dur (BWV 874) und E-Dur (BWV 878). Im Gegensatz zur Kunst der Fuge war eine Neuauflage des Wohltemperierten Klaviers für die „Oeuvres complets“ zu diesem Zeitpunkt nicht geplant, und es war insofern auch nicht erforderlich, diese Handschrift so gründlich wie die zur Kunst der Fuge mit anderen Quellen zu kollationieren.⁶¹

Der „für späterhin“ versprochene I. Teil des Wohltemperierten Klaviers könnte die Abschrift *Poel. mus. Ms. 33,1* betreffen, die nach einem auf Blatt 1^r aufgeklebten Zettel mit einer Notiz von späterer Hand auf den vermutlichen Possessor Johann Christoph Georg Bach hinweist.

Die wiederum spärlichen Bleistiftkorrekturen von Roitzschs Hand (?) zur Fuge in C-Dur (Takte 21, 22, 23 und 27) wären ein mögliches Indiz für den tatsächlichen Besitz des Verlages C. F. Peters.

Im Dezember 1841 bedankte sich Böhme bei Moritz Hauptmann für die geschenkte Abschrift des „Iⁿ Theils vom wohltemperirten Clavier“.⁶² Schon im September hatte er an Hauptmann geschrieben, daß er den ihm „zugesprochenen, geschriebenen I Theil des Clavecien bien tempéré“ gern als „Eigenthum“ behalten würde und mit Vergnügen bereit wäre, „den Ankaufspreis reichlich wieder zu er-

⁵⁹ Kopierbuch 1836–1841, S. 606 (27. Okt. 1840). Die Sechs Sonaten waren bei Nägeli 1802 in Heft 6 der „*Musikalischen Kunstwerke im Strengen Style*“ erschienen.

⁶⁰ Krause I, S. 11–12. Zu dem unbekanntem Schreiber – auch dem vom Wohltemperierten Clavier I (*Poel. mus. Ms. 33,1*) – vgl. NBA V/6.1, Krit. Bericht (A. Dürr), S. 70.

⁶¹ Im Zusammenhang mit Czernys Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers (Oeuvres complets, Bde. 1 und 2, 1837) schreibt Böhme am 20. April 1842 an Gleichauf (Kopierbuch 1841–1844, S. 221), daß er nach wie vor den Plan verfolge, in einigen Jahren „vielleicht eine ganz richtige Darstellung dieses Werkes“ geben zu können, da er jetzt „auf der Spur des einzig ächten Claviers, woran die letzte Hand des Autors gelegt worden“ sei.

⁶² Kopierbuch 1841–1844, S. 145 (14./18. Dez. 1841).

statten“.⁶³ Vielleicht ist mit diesem Geschenk der „für späterhin“ versprochene I. Teil in Verbindung zu bringen.

Auf welchem Wege Böhme zu den weiteren Bachiana gekommen ist, läßt sich aus seiner Mitteilung an Hauser nicht erkennen. Bei der „Missa, 4 stimmig mit 2 Oboen, 2 Violinen & Bass“ könnte es sich um die Missa in G-Dur (BWV 236, BC E 4) handeln, die auch in einer Abschrift Penzels, allerdings nur vom Gloria, vorliegt.⁶⁴ Mit dem „Choralbuch I^o Theil“ sind die vierstimmigen Choralgesänge gemeint, gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach und herausgegeben bei Friedrich Wilhelm Birnstiel 1765.

Die Zweistimmigen Inventionen (BWV 772–786) waren zusammen mit den Dreistimmigen Sinfonien (BWV 787–801), den Sechs kleinen Präludien (BWV 933–938), der Fughetta c-Moll (BWV 961) und den Französischen Suiten (BWV 812–817) im Band 7 der „Oeuvres complets“ erschienen. Neben der Einsicht in das Autograph dieser Inventionen und Sinfonien (*P 610*) durch den mit dem Besitzer Louis Spohr befreundeten Moritz Hauptmann bat der Verlag seinen Redakteur Hauptmann, auch die „mitfolgende Abschrift von Penzel“ mit in den Vergleich einzubeziehen.⁶⁵ Diese heute verschollene Abschrift hatte der Verlag zweifellos von Hauser, der sie nachweislich 1833 erhalten hatte,⁶⁶ leihweise für seine Ausgabe bekommen. Sie kann demnach kaum mit der von Böhme erworbenen Abschrift identisch sein. Noch einmal machte sich Böhme auf die Suche nach einem zusätzlichen Berater für seinen Band 7 und fand in dem Organisten der Katholischen Hofkirche in Dresden, August Stephan Alexander Klengel, dem Mitherausgeber der Sechs Sonaten (BWV 1014–1019), den gewünschten Beistand. An ihn schreibt Böhme am 3. Februar 1840:

„Eur. Wohlgeb. überreiche ich hiermit die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach, welche eben gestochen werden sollten, als mir noch die dabei befindliche Handschrift von Penzel zukam. Nach sorgfältigem Vergleiche fand der Corrector mehre Stellen worin meine alte Ausgabe⁶⁷ von der Penzelschen Copie abweicht. Manches scheint in der alten Ausgabe besser, an einigen Stellen aber, dürfte wohl Penzel vorzuziehen sein. Im Vertrauen auf Ihr gütiges Wohlwollen, bitte ich Sie deshalb ergebenst, jene Unterschiede mit Ihrem Kennerblick zu prüfen und geneigtest anzudeuten, welche Lesart Sie für die Bessere halten. Zu mehrerer Bequemlichkeit hat der Corrector, in der alten Ausgabe, die Penzelschen Abweichungen mit Rothstift ausgeschrieben. ...“⁶⁸

⁶³ Kopierbuch 1841–1844, S. 75 (17. Sept. 1841).

⁶⁴ BC I, S. 1200 (Quellenbeschreibung zu E 4).

⁶⁵ Kopierbuch 1836–1841, S. 485 (30. März 1840).

⁶⁶ Siehe den Brief von Schuster an Hauser vom 14. Mai 1833 (BzBf 6, S. 77 ff.), in dem zum ersten Mal die bisher unbekannte Entstehungszeit der verschollenen Penzel-Abschrift von BWV 772–786 angegeben wird: „I. Aufrichtige Anleitung mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen – von meinem sel. Merseburger Onkel, da er noch Thomaner war, an einem Tage, nämlich am 16 Oct. 1753. geschrieben. ...“

⁶⁷ Titelaufgabe (nach 1814) der Ausgabe von J. N. Forkel. Forkels Edition wurde 1803 zusammen mit Heft XIV der „*OEUVRES COMPLETTES DE JEAN SEBASTIEN BACH. ... à Leipzig, au Bureau de Musique de Hoffmeister et Kühnel. à Vienne, chez Hoffmeister et Comp.*“ ausgeliefert. Im April 1801 erschien Heft I dieser Gesamtausgabe – zunächst ohne die Mitarbeit Forkels – mit der Toccata d-Moll (BWV 913 a), den Zweistimmigen Inventionen und Präludium und Fuge C-Dur (BWV 846) aus dem Wohltemperierten Klavier I. Siehe Krause I, S. 83.

⁶⁸ Kopierbuch 1836–1841, S. 473.

VII. Förderung von Franz Hausers Bach-Katalog

Angesichts der geschilderten Vorgänge um die Bach-Sammlung des Verlages C. F. Peters, die zu einem großen Teil im Zusammenhang mit den redaktionellen Arbeiten an den Bänden der Bach-Gesamtausgabe, den „Oeuvres complets“ von 1837, stehen, ist die Frage zu stellen, warum gerade Franz Hauser als Einziger von diesem geheimnisvollen Tabaksboden wußte und so bereitwillig über Neuerwerbungen informiert wurde. Nur der ebenfalls in Wien ansässige Joseph Fischhof wurde als Vermittler noch eingeschaltet. So schreibt Böhme am 22. Juli 1841 an Fischhof:

„Dem wackern und biederem H. Hauser wünsche ich wissen zu lassen, daß ich die alten Manuscripte welche auf meinem Tabaksboden so viel Interesse für ihn hatten, jetzt in mein Musikalien-Local placirt habe, es wird alles davon geprüft und geordnet und wenn mich der sehr werthe Freund künftig wieder mit seinem Besuche beehrt, so soll das Ganze in bester Ordnung zu seiner Prüfung bereit stehen.

Zwei sehr interessante Werke haben sich darunter gefunden

- 1) J. S. Bachs Clavier Übung erster Theil,
Op. 1. Verlag des Autors Anno 1731
Expl. in Kupfer gestochen ganz wohl gehalten
- 2) ----- Clavecin bien tempéré, 2ⁿ Theil, abgeschrieben von Joh. Christ. Georg Bach.

und überdies noch die Original Handschrift des Concerto von Beethoven Op. 19, die sehr reinlich und ordentlich geschrieben und ein werthvolles Autographon für mich ist. ...“⁶⁹

Die Handschrift des Wohltemperierten Klaviers II konnte bereits zugeordnet werden (Leipzig MB, *Poel. mus. Ms. 33,2*). Der ebenfalls zum Bestand der Musikbibliothek Leipzig gehörende erste Teil der Klavierübung⁷⁰ ist unzweifelhaft das Exemplar, über welches Böhme in seinem Brief vom 22. Juli 1841 Fischhof unterrichtet hatte. Zu diesem Ergebnis kommt man über die Bleistifteintragungen von Roitzsch, die eindeutig auf seine diesem Exemplar beiliegenden, später eingeklebten vier Seiten handschriftlicher Bemerkungen mit der Überschrift „Zu Op. 1 von J. S. Bach.“ hinweisen. Sie sind das Ergebnis eines Vergleiches mit der Forckel-Ausgabe von 1801/02 (Cahier III bis VII der „Oeuvres complètes de Jean Sebastian Bach“) zur redaktionellen Vorbereitung für den Band 5 der „Oeuvres complets“ (nach 1846), herausgegeben von Friedrich Konrad Griepenkerl. Nach genauer Durchsicht brachte Griepenkerl seine Anmerkungen (mitunter mit roter Tinte) auf diesen vier Seiten an.

Zweifellos steht Hausers Wissen um die alten Handschriften in engem Zusammenhang mit seiner Arbeit am Bach-Katalog. Böhme ist von dem Verzeichnis beeindruckt, erhielt er doch endlich die notwendige Übersicht über das für ihn kaum überschaubare Oeuvre Johann Sebastian Bachs. Hauser schreibt am 8. November 1839 an den Verlag:

„Der vor etwa 3 Wochen Ihnen überschickte Katalog wird hoff ich ganz wohlbehalten in L. angekommen, und in Ihren Händen seyn. Wie Sie sehen werden, so enthält er reine Instrumentalsachen: als Orgel- Clavier- und andre Instrumental-Compositionen, die erste Abtheilung,

⁶⁹ Kopierbuch 1841–1844, S. 44.

⁷⁰ Krause II, Nr. 184.

die Gesangsmusik enthaltend, geht nechsten Mitwoch hier ab. Ich habe deshalb diesen Theil vorausgesendet, damit Sie sobald als möglich en fait gesetzt würden, was alles noch da ist, und bey der unternommenen Gesamtausgabe nicht so sanguinisch verfahren. ...“

Im Zusammenhang mit einer möglichen Herausgabe seines Kataloges fährt Hauser fort:

„Ich habe bey zweifelhaften Sachen den vermeintlichen Autor angegeben. Vielleicht wäre es nicht übel, der Gesamtausgabe einen Supplementband folgen zu lassen von Compositionen, die dem Bach gewöhnlich zugeschoben werden, aber von seinen Schülern oder gleichzeitigen Meistern sind. Gut sind sie alle. Wenn Sie mir eine besondere Freude machen wollen, so könnten Sie keine bessere Gelegenheit dazu finden: Nemlich, aus den etlichen 30 Zentner alten Schreiben die ältesten auswählen, und mir eine wichtige Kiste herschicken, verloren soll Ihnen davon nichts gehen, was brauchbar ist bekommen Sie wieder. ...“

Und in einem Nachsatz bemerkt Hauser noch:

„Sollte sich eine zuverlässige Seele finden, die geeignet wäre, die alten Schaetze aufzuschreiben, damit man wüßte was da ist, so möchte ich gerne was daran wenden. Vielleicht entdecken Sie selber etwas, das brauchbar für Sie wäre. Vorenthalten würde ich Ihnen ohnehin nichts davon, es wäre nur, daß das Zeug nicht unterginge.“⁷¹

Böhme antwortet Hauser am 30. November, im Anschluß an die Mitteilung über die gerade erworbenen Bachiana:

„Nun muß ich zur Erwähnung Ihres Wunsches schreiten, betreffend die Übersendung der alten auf meinem Tabaksboden vorhandenen Manuscripte.

Ehe ich aber davon etwas abschicke, erlaube ich mir, Ihrem gütigen Urtheile folgende Punkte anheim zustellen:

- 1) weis ich gewiß, daß Alles, auf dem Boden Vorhandene, schon gedruckt und bei mir verlegt ist.
- 2) haben Sie bei Ihrem letzten Hiersein, so viel mir bekannt, Alles bereits durchgesehen, es ist also kaum wahrscheinlich, daß noch Einiges, Werthvolle sich darunter befinden sollte.
- 3) halte ich es für unmöglich, daß Sie eine Autographie von S. Bach darunter entdecken könnten.

Da ich also, bei jeden übermachten Paquete, voraussetzen darf, daß ich Ihnen nur werthlose Dinge überschicke, so würde ich, wollte ich dies verfehlen, die Veranlaßung sein, daß Sie Ihre schöne Zeit nutzlos verwendet haben, ungeachtet ich die Transportkosten gar nicht berechnen will. Hingegen gebe ich Ihnen die Versicherung, daß Ihnen, wenn Sie wieder einmal hierher kommen, Alles ohne Ausnahme zu Diensten stehen soll, ich will Ihnen alle darin enthaltenen Merkwürdigkeiten (wenn solche vorhanden sind?) herzlich gern überlassen, denn dies ist klar, daß selbige weit besser in Ihren Händen aufgehoben sind, als hier unter Tabak & Cigaretten. Ihrem Biedersinn vertraue ich so unbedingt, daß ich Ihnen neben jener für mich gleichgültigen Sache alles Wichtige meines ganzen Hauses eben so ruhig zu Verwahrung übergeben würde.

Hoffentlich genügt Ihnen diese Erklärung vor der Hand und bis zu Ihrer Rückantwort werde ich ein paar Stunden freie Zeit benutzen um darüber das Ganze nach Gewicht und Umfang zu überschauen. ...“⁷²

⁷¹ Hauser an Böhme, 8. Nov. 1839.

⁷² Kopierbuch 1836–1841, S. 452f. (30. Nov. 1839).

VIII. Das Schicksal der Sammlung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Zu einer Übersendung der „alten“, auf seinem Tabaksboden „vorhandenen Manuscripte“ konnte sich Böhme offenbar doch nicht entschließen. Die Kopierbücher schweigen über die weiteren Schicksale dieser „etliche 30 Zentner alten Schreiben“. Von Hauser selbst, der nachweislich vor November 1839 schon einmal auf dem Tabaksboden der Firma Böhme & Co. am Neumarkt 4 nach „alten Schaetzen“ gesucht und offenbar im Herbst 1841 erneut dem Leipziger Verlagshaus einen Besuch abgestattet hatte,⁷³ erfahren wir in dem bekannten Brief vom 27. Juni 1859 an Wilhelm Rust, daß sich außer den Sechs Sonaten (BWV 1014–1019) auch die jeweils Drei Sonaten für Cembalo und Viola da gamba und für Cembalo und Flauto traverso (BWV 1027–1032) in seinem Besitz befanden: „Es liegt da von mir seit Januar 1853:

3 Sonaten für Clav. u Flöte – eine von Penzels Hand.

3 Sonaten für Cl. u. Gambe, 2 von Penzels Hand ...“⁷⁴

Zum gleichen Zeitpunkt, am 31. Januar 1853, legte Böhme testamentarisch fest, daß nach seinem Ableben

„die unter der Firma von C. F. Peters Bureau de Musique auf heutigem Platze befindliche und mir eigenthümlich zugehörige Verlags- und Sortiments-Musikalienhandlung durch Verkauf capitalisirt und der daraus genommene Erlös auf die Errichtung und Unterhaltung einer, die Ausübung von Handlungen der Wohlthätigkeit bezweckenden Stiftung, unter der Benennung Wohlthätigkeits-Stiftung von Carl Gotthelf Siegmund Böhme“ verwendet werden soll.⁷⁵

Im Punkt II dieser „Letztwilligen Verfügung“ heißt es dazu:

⁷³ Böhme schreibt am 18. Sept. 1841 an Hauser: „Da ich nach Ihrem Versprechen Ihrem baldigen werthen Besuch entgegen sehen darf, so behalte ich mir vor, wegen der aufgefundenen alten Sachen, so wie im Betreff des aufgeschobenen Catalog-Drucks und der etwaigen Reisekosten ein Näheres mündlich zu besprechen, ...“ (Kopierbuch 1841–1844, S. 82).

⁷⁴ Siehe Fußnote 58. An Penzel-Abschriften sind folgende nachzuweisen: BWV 1028 (P 1057), BWV 1029 (St 163), BWV 1031 (P 1056).

Die geplante Herausgabe dieser Sechs Sonaten in Band 11 der „Oeuvres complets“ kam zu diesem Zeitpunkt nicht zustande. Böhme schreibt dazu an Griepenkerl am 28. April 1842 (Kopierbuch 1841–1844, S. 244): „9) Denn für den 11n hatte ich schon die von Ihnen erwähnten Sonaten für Pfte & Vln. Pft. Viola, Pfte à Flöte etc. etc. bestimmt, von deren Dasein ich zuerst durch eine Abschrift des Catalogs von F. Hauser, Kenntniß erhielt und die H. Lipinski in Dresden besitzt, welcher aber die Zahl von Sechsen angiebt, wie auch im Hauserschen Catalog bemerkt ist. H. Lipinski hat mir versprochen, zu allen diesen Sonaten das Arrangement für die Violine zu übernehmen, ...“ Diese Sonaten konnten erst 1866 in *Cahier 2* der *Série IV* und 1867 in *Cahier 6* der *Série III* der „Oeuvres complètes de Jean Sebastien Bach“ erscheinen (Krause II, S. 23 ff.).

⁷⁵ ACTA, | die Wohlthätigkeits-Stiftung von | Carl Gotthelf Siegmund | Böhme | s. w. d. a. betr. | Ergangen | vor | dem Rathe der Stadt Leipzig, Bd. 1, 1855, Bl. 3r [Leipzig Stadtarchiv, Signatur: Kap. 36B Nr. 10; im folgenden: Böhme-Acten]. Siehe hierzu auch H. Geffcken und H. Tykocinski, *Stiftungsbuch der Stadt Leipzig*, Leipzig 1905, Nr. 632 und Nr. 650; P. Krause, *Von der privaten Musiksammlung zur Fachbibliothek. Zur Vorgeschichte der Musikbibliothek Leipzig*, Leipzig 1982 (Studien zum Buch- und Bibliothekswesen. 2. Im Auftrage der Deutschen Staatsbibliothek hrsg. von F. Krause und H.-E. Teitge), S. 45–57.

„Unter den zum Verkauf und zur Capitalisierung bestimmten Gegenständen sind sowohl die Verlags- und Sortiments-Musikalien-Handlung als solche, als auch die Verlagsrechte, die vorhandene Baarschaft, die Staatspapier, Actien, Außenstände, Musikalien, Platten und das Handlungsmobilar, mit Einschluß der Activen und Passiven, wie sich solche bei meinem Ableben herausstellen werden, mithin das ganze Geschäft mit alle dem, was sich bei meinem Ableben darin befindet und dazu gehört, zu verstehen. ...“

Der Wirkungskreis erstreckt sich auf die „Unterstützung armer bejahrter Personen beiderlei Geschlechts, sowie auf die Unterhaltung, Erziehung und Ausbildung armer Kinder ..., um dieselben dadurch zu nützlichen Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft heranzuziehen...“.⁷⁶

Die Einrichtung und Verwaltung der Wohlthätigkeitsstiftung soll dabei einem Komitee übertragen werden, das aus Böhmes Ehefrau, Emilie Louise Böhme geborene Frenzel, und „vier achtbaren Männern in unserer Stadt, nemlich einem Mitgliede des Raths, einem Kaufmann, einem practischen Arzte und einem Rechtsgelehrten, ...“ besteht. Für seine „Mühewaltungen“ bekommt ein jedes Komitee-Mitglied ein jährliches Honorar von fünfzig Talern aus den Mitteln der Stiftung. Darüber hinaus sollen aus den Grundfonds der Musikalienhandlung folgende Legate ausgezahlt werden:

„Ein Tausend Thaler -- Herr Musikalienhändler Friedrich Erdmann Leede allhier ...

Fünf Hundert Thaler -- der Geschäftsführer, Herr August Theodor Whistling, ...

Drei Hundert Thaler -- der Corrector, Herr Ferdinand A. Roitzsch, ...

Ein Hundert Thaler -- die sämmtlichen in der Druckerei der Handlung angestellten Drucker zu gleichen Theilen und Zehn Thaler -- ein jeder Notenstecher, ...“⁷⁷

Über die Modalitäten des Verkaufes gab Böhme folgende Instruktionen:

„Das fragliche Musikaliengeschäft gehört mit zu den sehr bedeutenden und solidesten in Deutschland und ist in classischen Verlagswerken sowohl, als auch mit guter Kundschaft versehen. Es sollen und können dann auch nur mit soliden und zahlungsfähigen Leuten Verkaufsverhandlungen darüber angeknüpft werden, damit weder der gut Ruf, den das Geschäft gegenwärtig genießt, noch auch überhaupt mein Vorhaben dadurch gefährdet werden. ...“

Ratsam wäre es, bei dem Verkauf der Handlung ebenso zu verfahren wie im Jahre 1828, als der Verlag C. F. Peters erworben wurde. Um den „Liebhabern zum Geschäft eine bessere Einsicht in selbiges zu verschaffen“ sollen spezielle Verzeichnisse angefertigt werden, und zwar über „die sämmtlichen Verlagswerke und Verlagsrechte, sowie über die vorräthigen Zinn- und Kupferplatten“, über das „vorräthige Musikalienlager“, das „auswärtige Commissionslager“ und über das „Handlungsmobilar“.⁷⁸ In einem späteren Zusatz vom 12. Februar 1853 erfährt man noch, daß von diesen Verzeichnissen angefertigte Abschriften „ein halbes Jahr vor dem Eintritte des Verkauf oder auch noch früher“ an die bedeutendsten Musikalienhandlungen in Wien, Paris, London, Hamburg, Amsterdam, Rotterdam, Köln, Bonn, Mainz, Frankfurt/Main und Berlin gesendet werden und „nach Befinden die Bedingungen des Verkaufs“ beigefügt werden sollen.⁷⁹

⁷⁶ Böhme-Acten, Bl. 3v-4r.

⁷⁷ Böhme-Acten, Bl. 5r-7r.

⁷⁸ Böhme-Acten, Bl. 7v-9r.

⁷⁹ Böhme-Acten, Bl. 15v-16r. Ob in der Tat solche Verzeichnisse, insbesondere über das „vorräthige Musikalienlager“, angefertigt worden und an Musikalienhandlungen verschickt

Schließlich bestimmte Böhme, daß die „Oberaufsicht über die Stiftung“ der Leipziger Stadtrat übernehmen solle und dieser die „Dokumente und werthvollen Papiere derselben“ aufzubewahren habe.⁸⁰

Am 22. August 1855 veröffentlichte der Rat der Stadt Leipzig im Leipziger Tageblatt und Anzeiger einen „Nachruf und Dank“ über den am 20. Juli verstorbenen „Kaufmann Herrn Karl Gotthelf Siegmund Böhme“:

„Es ist für uns eine heilige Pflicht, dem Verstorbenen, der von je an ein nie ermüdender Wohlthäter der Armen war und für diese durch seine Stiftung auf eine so edle Weise auch nach seinem Tode gesorgt hat, unsern wärmsten Dank auch öffentlich hiermit nachzurufen. ...“⁸¹

In einem Rundschreiben informierten die fünf Mitglieder des Komitees über den neuen Status des Verlages und versahen den seitherigen Geschäftsführer August Theodor Whistling „mit besonderer Procura“.⁸²

Acht Jahre sollten vergehen, bis die Firma Peters einem neuen Eigentümer, dem Buch- und Musikalienhändler Julius Friedländer in Berlin, endgültig übergeben werden konnte, nachdem mit diesem bereits am 21. April 1860 der Kaufvertrag abgeschlossen worden war, Friedländer jedoch zu dieser Zeit die erforderliche Kaufsumme nicht aufbringen konnte. Ein Leipziger Bankhaus stand hilfreich zur Seite. Max Abraham, dem wir die Gründung der Musikbibliothek Peters zu verdanken haben, wurde Teilhaber des Verlages.⁸³

Mit dem Eintritt Abrahams in das Verlagsgeschehen soll dieser kleine Exkurs über die „Letztwillige Verfügung“ Carl Gotthelf Siegmund Böhmes mit den Dokumenten aus dem Stadtarchiv Leipzig zunächst einmal seinen Abschluß finden. Dieser Exkurs ist deshalb so notwendig, weil er zum Nachdenken darüber anregen kann, inwieweit sich ein Zusammenhang zwischen dem Tatbestand, daß sich eine Reihe von Handschriften aus der einstigen Bach-Sammlung des Verlages C. F. Peters heute in der Musikbibliothek Leipzig, der Sammlung Pölitz einverleibt, befinden und Böhmes Testament von 1853 herstellen läßt.⁸⁴ Fest steht, daß zwei, möglicherweise auch drei wichtige Handschriften aus Böhmes ehemaligem Besitz in der Musikbibliothek Leipzig liegen: Das Wohltemperierte Klavier II (*Poel.*

worden sind, entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht werden durch diesen Aufsatz die entsprechenden Institutionen zum Nachforschen angeregt.

⁸⁰ Böhme-Acten, Bl. 9r–9v.

⁸¹ *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 234, Mittwoch den 22. August 1855.

⁸² *Acta | die Einrichtung und Verwaltung der von | Herrn Carl Gotthelf Siegmund Boehme, | begründeten | Wohlthätigkeits-Stiftung | Vol. I. | Lit. B. | gehalten | von | Adv. August Franz Werner | als Secretair der Stiftung | im Jahr 1855*, Bl. 67r [Leipzig Stadtarchiv, Signatur: *Beiheft I zu Kap. 36B Nr. 10*].

⁸³ *Daten zur Geschichte des Musikverlages Peters*, zusammengestellt und hrsg. von B. Pachnicke, Leipzig 1975.

⁸⁴ Diese Idee eines möglichen Zusammenhanges verdanke ich Peter Wollny, Leipzig.

Zu bedenken ist dabei, daß Böhmes testamentarische Verfügung mit der Bestimmung, die Oberaufsicht über die Stiftung dem Rat der Stadt Leipzig zu übertragen, in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Carl Ferdinand Beckers Schenkung seiner Bibliothek im Jahre 1856 an die Stadt Leipzig für die Stadtbibliothek steht. Der Bibliotheksvorsteher Stadtrat Dr. Robert Vollsack, mit dem Becker verhandelte, ist derselbe, der von seiten der Stadt Leipzig auch für die Böhme-Stiftung verantwortlich zeichnete. Siehe hierzu Krause, a. a. O., S. 48 ff.

mus. Ms. 33,2), die Kunst der Fuge (*Poel. mus. Ms. 36*) und wahrscheinlich das Wohltemperierte Klavier I (*Poel. mus. Ms. 33,1*). Hinzu kommt der „ganz wohl gehaltene“ Teil I der Clavier-Übung (*PM 1402*). Wie und wann diese Zimelien in die Musikbibliothek Leipzig gekommen sind, bleibt bis zum Auffinden entsprechender Dokumente und Belege eine offene und spannende Frage. Beim ersten Durchsuchen der Sammlung Pölitz könnten wahrscheinlich die genannten Handschriften um weitere ergänzt werden: BWV 806–811 (*Poel. mus. Ms. 26*), BWV 951 a (*Poel. mus. Ms. 27*), BWV 1001 (*Poel. mus. Ms. 31*) und BWV 547 (*Poel. mus. Ms. 32*). Hinzunehmen könnte man dann auch die Handschriften aus dem Besitz Friedrich Konrad Griepenkerls, der ja zum Zwecke der Edition nachweislich mit dem Leipziger Verlag in regem Austausch stand.

* * *

Das anschließende Verzeichnis ist ein erster Versuch, die Bach-Sammlung des Verlages aus dem Zeitraum 1837–1844 zu rekonstruieren. Auch wenn das zunächst ein ziemliches Wagnis ist, so ist doch hiermit ein Anfang gemacht, und es werden noch viele Untersuchungen und Quellenstudien erforderlich sein, bevor eine einigermaßen zuverlässige Darstellung möglich ist.

Der Musikbibliothek Leipzig, dem Stadtarchiv und dem Staatsarchiv Leipzig möchte ich an dieser Stelle für die bereitwillig gewährte Möglichkeit der Einsicht in ihre Bestände und für die Überlassung von Kopien herzlichst danken.

Besonders bedanken möchte ich mich bei meinen Kollegen Dr. Ulrich Leisinger und Dr. Peter Wollny für viele anregende Gespräche und für ihre Anteilnahme an dieser Arbeit.

Die Bach-Sammlung des Verlages C. F. Peters – ein vorläufiges Verzeichnis (zum Teil nur vorübergehender Besitz)

BWV	Bezeichnung der Handschrift bzw. des Druckes	Besitzer/ Vorbesitzer	Nachweise, Bemerkungen	„Oeuvres complets“
236	„Missa, 4stimmig mit 2 Oboen, 2 Violinen & Bass“ (Penzel-Abschrift – nur Gloria – 1761, SBB, P 24?)	?	30. Nov. 1839 (an Hauser)	
772–786	„eine Abschrift der 2 stimmigen Inven- tionen“ (?)	?	30. Nov. 1839 (an Hauser)	Liv. 7 (Czerny, Hauptmann) 1840

Fortsetzung:

772–786	(Verschollene Penzel-Abschrift Nr. 8 ¹)	Hauser	30. März 1840 (an Hauptmann) „mitfolgende Abschrift von Penzel“ 3. Febr. 1840 (an Klengel) „Penzelsche Copie“ leihweise	dito
806–811	„Handschrift der großen Engl. Suiten“ (Verschollene Abschrift Nachl. Schicht)	C. G. Müller	28. Apr. 1842 (an Griepenkerl und Müller) 11., 28. Mai 1842 (an Müller) leihweise Abschrift Roitzsch?	Liv. 8 (Czerny, Hauptmann) 1841; (Griepenkerl) 1846
825–830	Klavierübung, Teil I (1731) (Leipzig MB, PM 1402)	?	22. Juli 1841 (an Fischhof) „Expl. in Kupfer gestochen ganz wohl gehalten“ Bleistifteintr. von Roitzsch (?) Beiliegend 4 S. hs. Bemerkungen von Roitzsch mit Anmerkungen von Griepenkerl.	Liv. 5 (Czerny) 1840 (Czerny, Griepenkerl) nach 1846
846–869	WK I (Leipzig MB, <i>Poel. mus. Ms. 33,1</i> ?)	Hauptmann	17. Sept., 14./18. Dez. 1841 (an Hauptmann) „geschenkte Abschrift des I ⁿ Theils vom wohltemperierten Clavier“ Bleistifteintr. von Roitzsch?	(Liv. I) (Czerny) 1837
870–893	WK II (Leipzig MB, <i>Poel. mus. Ms. 33,2</i>)	„von einem Freund“ (Hauptmann?)	30. Nov. 1839 (an Hauser) „sehr reinliche alte Handschrift“ 22. Juli, 18. Sept. 1841 (an Fischhof)	(Liv. II) (Czerny) 1837

Fortsetzung:

			„abgeschrieben von Joh. Christ. Georg Bach.“ Bleistifteintr. von Roitzsch?	
894	„Präludium con Fuge“ (Abschrift?; Hauser-Kat. IV, Nr. 332)	Hauser	4. Dez. 1841, 4. Jan. 1842 (an Hauser) Abschrift Roitzsch?	Liv. 9 (Griepen- kerl) 1843
899	„Präludium con Fughetta“ (P 1089; Hauser-Kat. IV, Nr. 331)	Hauser	dito	dito
900	„Präludium con Fughetta“ (P 1089; Hauser-Kat. IV, Nr. 339)	Hauser	dito	dito
912	„Toccatà con Fuga“ (?)	Hauser	dito	dito
914	„Toccatà und Fuge in Emoll“ (?)	Schneider	21. Sept., 20. Okt. 1841 (an Schneider) ein „zum Vergleich übersandte(s) Heft Bachscher Compo- sitionen“ 23. März 1842 (an Hauptmann) „Die ... zur Emoll Fuge fehlende Toccatà habe ich herbeigeschaft ...“	Liv. 4 (Czerny) 1839 (Griepen- kerl) 1843/44
914	„Präludiums-Toccatà“ und „Seb. Bachsche E moll Fuge“ (?)	über Rungen- hagen	22. Febr. 1842 (an Schlesinger) „Bitte um Abschrift der E moll Fuge wovon mir Herr Rungenhagen schon im verfloßenen Jahre die Präludiums-Toc- cata geliefert hat.“	dito

Fortsetzung:

		über Legler	2. März 1842 (an Legler) Bitte um Abschrift der „Seb. Bachschen e moll Fuge“ 31. März 1842 (an Legler) Bestätigung des Empfangs der „E moll Fuge“ (Abschrift)	
914	„Toccatà und Fuge in Emoll“ (?)	Schelble/ Gleichauf	4. Apr. 1842 (an Gleichauf) 4. Mai 1842 (an Hauptmann) „Schelblesche Copia“ leihweise	dito
915	„Toccatà con Fuga“ (P 1082; Hauser-Kat. IV, Nr. 359)	Hauser	4. Dez. 1841, 4. Jan. 1842 (an Hauser) Abschrift Roitzsch?	Liv. 9 (Griepen- kerl) 1843
944	„Präludium zur A moll Fuge“ (P 304, nur die Fuge!)	Fischhof	22. Juli, 18. Sept. 1841 (an Fischhof) 18. Sept. 1841 (an Hauser) „Das Präludium zur A moll Fuge habe ich durch die Güte dH Prof. Fischhof ... erhalten.“	Liv. 4 (Czerny) 1839 (Griepen- kerl) 1843/44
948	„Fuga“ (P 487?)	Hauser	26. Sept. 1842 (an Hauser) Abschrift Roitzsch?	Liv. 9 (Griepen- kerl) 1843
988	„alte Handschrift vom hiesigen Organisten H. Becker“ (Leipzig MB, Sammlung Becker, Sign.: III. 6. 16)	Becker	20. Apr. 1842 (an Griepenkerl) leihweise	Liv. 6 (Czerny) 1840

Fortsetzung:

1006 a	„Suite aus E dur“ „Originalhandschrift“ (Musashino-Musik- akademie, Nerimaku, Tokio. Sign.: <i>Littera rara vol. 2-14</i>)	Hauser	26. Sept. 1842 (an Hauser) 21. Dez. 1842, 22. Febr. 1843 (an Griepenkerl) leihweise Griepenkerl erhält eine „wichtige Copie“, später auch das Autograph	
1014– 1019	„6 Sonaten für Clav. mit Violine“ (Verschollene Penzel- Abschr. Nr. 34?)	Auktion 1839	30. Nov. 1839 (an Hauser) 27. Okt. 1840 (an Lipinski) „ganz correcte alte Abschrift“ 16., 18. Nov. 1840 (an Lipinski) „aufgefundene alte Handschrift“	Liv. 10 (Czerny, Hauptmann, Lipinski, Klengel) 1841
1014– 1019	„6 Sonaten“ (<i>St 162</i>)		27. Juni 1859 (Hauser an Rust) „Die beifolgenden 6 Sonaten ...“	dito
1080, 668 a	Kunst der Fuge (Penzel-Abschr. 1755, Leipzig MB, <i>Poel. mus. Ms. 36</i>)	Auktion 1839	30. Nov. 1839 (an Hauser) zahlr. Bleistiftein- trag. von Roitzsch	Liv. III (Czerny) 1838, 1839
1080, 668 a	„Original Partitur“ (1751)	Schneider	21. Aug., 21., 30. Sept., 20. Okt. 1841 (an Schneider) 17. Sept. 1841 (an Hauptmann) leihweise Stichfehlerliste von Roitzsch	
1080, 668 a	Kunst der Fuge (Marpurg, 1752)	über Dehn	10. Okt. 1842 (an Dehn)	
	„dickes Buch von Peter Kellner“ (<i>P 804</i>)	über Hauptmann	28. Mai, 20. Juli 1842 (an Hauptmann) leihweise	Liv. 9 (Griepen- kerl)

Fortsetzung:

<p>Klavierbüchlein für W. F. Bach (New Haven, Yale University)</p>	<p>Kötschau</p>	<p>„Herr Roitzsch ..., schreibt alles Wichtige von Bach daraus ab ...“ 9., 23. Jan., 18. Febr. 1843 (an Kötschau) 13. Febr. 1843 (Griepenkerl an Böhme) leihweise Abschrift Roitzsch?</p>	<p>1843</p>
--------------------------------------------------------------------------------	-----------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------

¹ Die Nummern zu den Penzel-Abschriften beziehen sich auf Schusters Verzeichnis (Kobayashi, a. a. O., S. 113 ff.).

Spiegel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorläufer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge

Von Denis Collins (Dublin)

Obwohl sie sich vorzugsweise der Fugenkomposition mit ansteigenden Schwierigkeitsgraden widmet, enthält die Kunst der Fuge doch auch eine Reihe von Stücken, die andere Aspekte weitentwickelter Kontrapunktik ausloten; hierbei handelt es sich um vier Kompositionen, die verschiedene Arten kanonischer Imitation vorstellen, sowie um zwei Contrapuncti, die einen bestimmten Typ des umgekehrten oder gespiegelten Kontrapunkts verwenden – Kompositionen also, in denen die Stimmen für eine zweite Realisierung („performance“) transponiert und umgekehrt werden. In dieser Hinsicht könnte die Kunst der Fuge als ein Compendium imitativer Techniken angesehen werden, das zusammen mit Werken wie dem Musikalischen Opfer, den Goldberg-Variationen, den 14 Kanons (BWV 1087) sowie den Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ Bachs Beschäftigung mit hochentwickelten kontrapunktischen Techniken etwa während seines letzten Lebensjahrzehnts dokumentiert.¹ Die Contrapuncti 12 und 13 bilden zwei Lösungsansätze zum Problem der gespiegelten Schreibweise. Beide Kompositionen sind von Bach in zwei Gestalten fixiert, nämlich *rectus* und *inversus*,² und in beiden Fällen sind die Stimmen der Rectus-Form in der Inversus-Form in der Duodezime umgekehrt. (Tabelle 1 zeigt eine Umkehrung in der Duodezime mit D als Grundton.) Im vierstimmigen Contrapunctus 12 sind in der Inversus-Form Sopran und Baß sowie Alt und Tenor ausgetauscht (Notenbeispiel 1). Im dreistimmigen Contrapunctus 13 ist der Sopran in den Baß, der Baß in den Tenor und der Tenor in den Sopran versetzt (Notenbeispiel 2). Der vorliegende Aufsatz verfolgt die Tradition des gespiegelten Kontrapunkts in theoretischen und praktischen Quellen aus den zwei Jahrhunderten vor dem Entstehen der Kunst der Fuge und bietet so den historischen Kontext für die beiden verschiedenen Lösungsansätze zum Problem der gespiegelten Schreibweise in den Contrapuncti 12 und 13.

Tabelle 1: Umkehrung in der Duodezime mit D als Grundton

1	2	3	4	5	6	7	8	D	E	F	G	A	H	C	D
12	11	10	9	8	7	6	5	A	G	F	E	D	C	H	A

¹ Zu den Begriffen Contrapunctus und Fuge in bezug auf die Kunst der Fuge siehe H. H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung*, München 1984; W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge: Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1977. Für eine moderne Ausgabe des Werks siehe *J. S. Bach, Die Kunst der Fuge*, hrsg. von Christoph Wolff, 2 Bde., Frankfurt a. M./New York 1986. Dieser Aufsatz folgt der Ordnung der Sätze in Band 2 der Ausgabe (also analog der späteren Fassung).

² In diesem Aufsatz wird der Begriff *rectus* für die erste Gestalt einer Komposition benutzt und der Begriff *inversus* für die zweite. Komponisten und Theoretiker benutzten nur gelegentlich Begriffe zur Kennzeichnung der beiden Gestalten von gespiegelten Sätzen.

Tabelle 2: Umkehrung in der Duodezime mit G als Finalis

1	2	3	4	5	6	7	8	G	A	H	C	D	E	F	G
12	11	10	9	8	7	6	5	D	C	H	A	G	F	E	D

Die erste Quelle, die den Stimmtausch im vierstimmigen Satz mit melodischer Umkehrung erwähnt, ist Antonio Brunellis *Regole et dichiarazioni di alcuni contrappunti* von 1610.³ Dieser Traktat demonstriert an praktischen Beispielen verschiedene Arten des doppelten Kontrapunkts, enthält aber nur sehr wenig begleitenden Kommentar. Brunelli führt die Technik des *cantare a rovescio* („Singen in der Umkehrung“) mit einer kurzen vierstimmigen Komposition in freiem imitierendem Satz vor (Notenbeispiel 3). Zwei Schlüsselungen sind angegeben, die erste für eine Ausführung in der Rectus-Form, die zweite für diejenige der Inversus-Form vom umgekehrten Notenblatt. In der Inversus-Gestalt sind die Stimmen vertauscht und im Intervall der Duodezime umgekehrt, also ebenso wie in Bachs *Contrapunctus 12*. Nimmt man G als Finalis des Stückes an, so läßt sich Tabelle 2 die Methode der Umkehrung entnehmen. Es handelt sich hier um eine einfache Komposition, die gleichwohl eine ausgetüftelte Raffinesse des gespiegelten Kontrapunkts enthält: Dieselbe notierte Stimme fungiert als Sopran wie auch als Baß; ebenso dient eine einzige notierte Stimme für den Alt und den Tenor.

In seinem *Musico pratico* von 1673⁴ liefert Giovanni Maria Bononcini in dem Kapitel über den Kanon ein vierstimmiges Beispiel für das von ihm *Composizione al contrario riverso* genannte Verfahren (Notenbeispiel 4).⁵ Diese Komposition kann auch vom umgekehrten Blatt gespielt werden. Der Stimmtausch geht genauso wie in den Beispielen 1 und 3 vor sich; die Stimmen sind jedoch, wie Tabelle 3 zeigt, im Intervall der Oktave umgekehrt. Die Umkehrung in der Oktave bewahrt, wie Bononcini ausführt, eine exakte intervallische Entsprechung zwischen den ursprünglichen Stimmen sowie ihren Umkehrungen. Für das Komponieren solcher Stücke führt Bononcini mehrere Regeln an: 1. Verbot der Quarte zwischen dem Sopran und einer anderen Stimme; 2. Vorhalte sind nur in einer Mittelstimme zulässig; 3. der Wert der Pausen wird von der Umkehrung nicht berührt; 4. vorgezeichnetes *b* wird in der Umkehrung zu *♯*. Diese Regeln sind wie folgt zu verstehen: 1. Wenn der Sopran in der Umkehrung zum Baß wird, könnte eine Quarte zu einem schwächlichen Quartsextakkord führen; 2. Vorhalte in den Außenstimmen würden sich in der Inversus-Gestalt fehlerhaft nach oben auflösen; 3. die Zahl der Pausen vor dem ersten Eintritt jeder Stimme darf in der Umkehrung nicht verändert werden [wenn beim Umdrehen des Blattes Halbpausen optisch zu Ganzepausen werden und umgekehrt]; 4. die Solmisationssilbe *fa* in der Rectus-Gestalt wird in der Inversus-Gestalt zur Silbe *mi* (und umgekehrt).

Tabelle 3: Umkehrung in der Oktave mit D als Finalis

1	2	3	4	5	6	7	8	D	E	F	G	A	H	C	D
8	7	6	5	4	3	2	1	D	C	H	A	G	F	E	D

³ Florenz: Cristofono Marescotti, fol. C3 ff.

⁴ Bologna: Giacomo Carlino und Costantino Vitale; Reprint New York 1969.

⁵ *Musico pratico II*, S. 106f.

In seinen *Documenti armonici* von 1687 führt Angelo Berardi eine vierstimmige Motette von Marco Scacchi an.⁶ Diese Motette erlaubt eine zweite Realisierung, wenn man die Stimmen in derselben Weise vertauscht wie in den oben geschilderten Beispielen. Zu beachten ist, daß jeder notierten Stimme bei ihrer Umkehrung das Generalvorzeichen *b* hinzugefügt wird (Notenbeispiel 5). Die Umkehrung der Stimmen erfolgt in der Duodezime mit G als Finalis. Dies führt zu einer modalen Transposition von Hypoionisch in der Rectus- nach Dorisch in der Inversus-Gestalt. Die Vorzeichnung eines *b* sichert eine exakte Entsprechung hinsichtlich der Intervalle von originaler beziehungsweise umgekehrter Stimme. Beispielsweise wird aus dem Anfang des Soprans G–A–H–H–C–H–A (also Ganzton, Ganzton, Einklang, Halbton, Halbton, Ganzton) in der Umkehrung die Baßlinie D–C–B–B–A–B–C.

Für diese Art der Kompositionstechnik gibt Berardi drei Regeln: 1. keine Quartan zwischen Sopran und Alt; 2. keine Sexten zwischen Sopran und einer anderen Stimme; 3. Dissonanzen sind in Kadenzfloskeln und auch sonst zu vermeiden. Diese Regeln können wie folgt interpretiert werden: 1. Quartfortschreitungen zwischen Sopran und Alt ergeben bei der Umkehrung Quintparallelen; 2. Sexten werden bei der Umkehrung zu Septimen; 3. Vorhaltsbildungen in Kadenzen und anderwärts lösen sich bei der Umkehrung vorschriftswidrig nach oben auf. Die ersten beiden Regeln hätte Berardi ebensogut auf sämtliche Stimmen und ihre Beziehungen untereinander ausweiten können, statt sie auf den Sopran zu beschränken.

Kerala Snyder hat festgestellt, daß in Dietrich Buxtehudes Choralbearbeitung „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ (BuxWV 76) Stimmtausch vorkommt.⁷ Beide Teile dieses Werkes sind mit dem Terminus *Contrapunctus* bezeichnet. Obwohl Snyder die in jeder Stimme vorkommenden Versetzungen beschreibt, erwähnt sie nicht, daß diese sich sämtlich auf das Intervall der Duodezime beziehen. In *Contrapunctus* 1 werden die Stimmen – und zwar ohne Umkehrung – für eine zweite, *Revolutio* genannte Realisierung versetzt; in *Contrapunctus* 2 sind alle Stimmen in der *Revolutio* auch umgekehrt.⁸ Nach Snyder kommt als Modell für diese Komposition Christoph Bernhards 1669 veröffentlichte *Prudentia Prudentiana* in Frage.⁹ Von den vier Teilen dieser Komposition sind die ersten beiden in ihrer Technik identisch mit Buxtehudes Werk. Des weiteren enthält der dritte Teil von Bernhards Komposition am Ende zusätzliche Schlüssel, die eine Krebsumkehrung ermöglichen, wenn man das Blatt auf den Kopf stellt.

Die ersten drei Abschnitte von Bernhards *Prudentia Prudentiana* entsprechen den ersten drei Kategorien des vierfachen Kontrapunkts in seiner Abhandlung

⁶ Bologna: Giacomo Monti, 1687 (Reprint Bologna 1970), I, S. 64–70.

⁷ *Dietrich Buxtehude: Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 214–218. Diese Diskussion erscheint auch in Snyders *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: JAMS 33, 1980, S. 548–552.

⁸ Eine Neuausgabe dieses Werks findet sich in *Dietrich Buxtehude, Werke*, Bd. 2, Hamburg 1925–28 bzw. New York 1977, S. 85–88.

⁹ Neuausgabe: *Christoph Bernhard, Geistliche Konzerte und andere Werke*, hrsg. von Otto Drechsler (Das Erbe Deutscher Musik 90. Abteilung Oratorium und Kantate, Bd. 7), S. 189–193.

Tractatus compositionis augmentatus.¹⁰ Für die zweite Kategorie – wenn bei Stimmtausch die Umkehrung in der Duodezime erfolgt – gibt Bernhard folgende Regeln: 1. Sopran und Baß müssen weitestgehend in Gegenbewegung und ohne Synkopierungen verlaufen; 2. der Alt darf mit dem Sopran weder eine Quinte noch zu Beginn eine Quarte bilden; 3. keine Quartan zwischen Tenor und Sopran; 4. keine parallelen Terzen oder Sexten zwischen Alt und einer andere Stimme. Zusammengenommen bieten Bernhards und Berardis Regeln eine relativ gründliche Anweisung zur Komposition eines in der Duodezime umkehrbaren vierstimmigen Satzes.¹¹

In seinem *Vollkommenen Capellmeister* bespricht Johann Mattheson verschiedene Arten von gegenläufiger Bewegung.¹² Für die Spiegelung benutzt er Bononcinis Begriff *al contrario riverso*, den er wie folgt definiert¹³

„Eine andre Art, nach welcher eine vierstimmige Circkel-Fuge nicht nur den Gefährten allein *al contrario riverso* einführet, sondern sich auch gantz und gar mit allen vieren so umwenden und versetzen läßt, daß sie zugleich einerley verkehrten Weg nehmen.“

In Matthesons Beispiel für diese Technik (siehe Beispiel 6) erscheint die Inversus-Gestalt in der Dur-Tonika. Regeln führt Mattheson für diese Kompositionsart nicht an.

Ein weiterer Zeitgenosse Bachs, Gottfried Heinrich Stölzel, veröffentlichte einen Traktat, der sich ausschließlich mit der unterschiedlichen kanonischen Behandlung ein und desselben Themas befaßt.¹⁴ Den Begriff *Spiegel* benutzt er, jedoch ohne erläuternde Beispiele, wenn für eine zweite Realisierung der Baß mit dem Sopran und der Alt mit dem Tenor vertauscht wird.¹⁵

Zusammenfassend läßt sich zu den Vorläufern des Contrapunctus 12 feststellen: Verschiedene Theoretiker beschreiben die Spiegelung im Kontext ihrer Behandlung weitentwickelter kontrapunktischer Techniken. Sie erscheint als ein Typ des doppelten Kontrapunkts, entweder mit freier oder kanonischer Imitation. Die Komponisten Scacchi, Buxtehude und Bernhard liefern auch praktische Beispiele für diese Technik. Zur deren näherer Kennzeichnung werden die Begriffe *rovescio*, *riverso* und *Spiegel* gebraucht. Bemerkenswerterweise benutzt Buxtehude – wie später Bach – für eine einschlägige Komposition den Terminus *Contrapunctus*.

Wir wenden uns nun Bachs dreistimmigem Contrapunctus 13 zu. Als Vorläufer für diese Setzweise sei zunächst das dritte Buch der Ausgabe von 1558 von Zarlinos *Le institutioni harmoniche* genannt.¹⁶ In Kapitel 62 dieses Traktats behandelt Zarlino vier Arten des dreifachen Kontrapunkts. Bei der ersten Methode werden

¹⁰ J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2. Auflage, Kassel 1963. Englische Übersetzung von Walter Hilse, *The Treatises of Christoph Bernhard*, in: Music Forum 3 1973, S. 31–96.

¹¹ Zu einer Transkription von Bernhards Beispielen vgl. Hilse, S. 178.

¹² Hamburg: Herold, 1739 (Reprint Hildesheim 1976), Kapitel 21–22. Englische Übersetzung von Ernest C. Harriss, Ann Arbor 1981.

¹³ Ebd., S. 410.

¹⁴ *Practischer Beweis*, o. O., 1725.

¹⁵ Fol. B 1 v–B 2.

¹⁶ Venedig: F. Senese (Reprint New York 1965).

die Stimmen für eine zweite Fassung lediglich versetzt, bei der zweiten wird in der Inversus-Gestalt die Umkehrung benutzt. Die dritte Methode ermöglicht in der Inversus-Gestalt sowohl einfache Versetzung als auch Umkehrung und bei der vierten bleibt eine der Stimmen im Inversus unverändert, während die anderen beiden versetzt werden können. Die zweite Methode steht der von Bach in *Contrapunctus 13* angewendeten Verfahrensweise am nächsten. In *Le istituzioni harmoniche* führt Zarlino allerdings aus, daß durch Aufwärtstransposition um eine Sexte die tiefste Stimme zur höchsten wird, daß die höchste Stimme – eine Dezime abwärts versetzt – sich in die tiefste verwandelt, und daß die Mittelstimme eine Sekunde tiefer transponiert wird. Die Notenbeispiele 7 a und 7 b illustrieren diese Technik.¹⁷ Obwohl Zarlino den Begriff nicht benutzt, handelt es sich bei diesem Stück doch um eine Umkehrung in der Dezime.

Zarlino gibt fünf Regeln: 1. sämtliche Synkopierungen müssen konsonant sein; 2. die beiden oberen Stimmen dürfen niemals eine Quarte bilden; 3. das Intervall der Sexte ist zulässig; 4. die einzelnen Stimmen können in jedem beliebigen Intervall zueinander stehen; 5. die Stimmen dürfen sich kreuzen. Die beiden letzten Regeln erklären sich von selbst, während die übrigen drei wie folgt ausgelegt werden können: 1. mit der Forderung nach konsonanten Synkopierungen schließt Zarlino Vorhaltsbildungen aus, die sich in der Umkehrung inkorrekt auflösen würden; 2. Fortschreitungen in Quartan würden in der Umkehrung zu Quintparallelen; 3. das Intervall der Sexte ist bei anderen Arten der Umkehrung, beispielsweise in der Duodezime, verboten, bei der Umkehrung in der Dezime jedoch zulässig.

Zarlinos Unterweisung im Kontrapunkt ist in zahlreichen musiktheoretischen Quellen des 17. Jahrhunderts überliefert. So übernimmt das 20. Kapitel der *Melopoeia* von Seth Calvisius sämtliche musikalischen Beispiele aus dem 62. Kapitel des 3. Buches von Zarlinos *Le istituzioni harmoniche*, ohne diese jedoch zu kommentieren.¹⁸ Auch die Theoriehandschriften Sweelincks und die Behandlung der *fuga ingegnosa* im ersten Buch von Angelo Berardi *Documenti armonici* wiederholen exakt die vier Arten des dreifachen Kontrapunkts, wie wir sie in Zarlinos Traktat vorfanden;¹⁹ diese Werke enthalten jedoch auch einige Erläuterungen und führen eigene Beispiele an. Dasjenige von Berardi ist als Notenbeispiel 8 wiedergegeben, dasjenige aus dem Sweelinck-Manuskript ist in der Edition von Gehrman zugänglich. Wenn wir in Notenbeispiel 8 den Ton D als Finalis ansehen, können wir mit Hilfe von Tabelle 3 in allen drei Stimmen eine Umkehrung in der Oktave feststellen, die in der Inversus-Gestalt zu einer Veränderung des Modus mit der Finalis C führt. Beide Autoren übernehmen die ersten drei von Zarlinos Regeln, jedoch mit folgenden Modifikationen: 1. hinsichtlich der ersten

¹⁷ Transkriptionen von Zarlinos Beispielen zu den vier Arten des dreifachen Kontrapunkts finden sich bei C. Palisca und G. A. Marco, *The Art of Counterpoint. Part Three of Le istituzioni harmoniche*, 1558. Englische Übersetzung, New York 1968.

¹⁸ 2. Auflage Magdeburg: Johann Franck, 1630, fol. K4–L2 [1. Auflage Erfurt: Georg Baumann, 1592].

¹⁹ Sweelinck, *Werke*, Bd. 10, *Compositions-Regeln*, hrsg. von H. Gehrman, Leipzig 1901, S. 69–71. Vgl. auch P. Walker, *From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts“*, in: Schütz-Jahrbuch 7–8, 1985–86, S. 93–104; sowie Berardi, *Documenti armonici I*, S. 48–56.

Regel verbietet Berardi jegliche Dissonanzbildung zwischen der tiefsten und einer anderen Stimme; 2. bei der zweiten Regel verbietet der Autor des Sweelinck-Manuskripts das Intervall der Quarte zwischen den Außenstimmen.

Gegen Ende seiner Behandlung des Kanons im zweiten Buch seiner *Documenti armonici* teilt Berardi auch einen kanonischen Satz mit drei Lösungsmöglichkeiten mit.²⁰ Ein solcher dreistimmiger Kanon sei für einen Text mit trinitarischem Bezug angemessen (Notenbeispiel 9). Für die zweite und dritte Realisierung werden die Stimmen einfach versetzt.²¹

Der Theoretiker Pietro Pontio führt in seinem *Dialogo* mehrere Beispiele von vierstimmigen umkehrbaren Kanons an.²² Obwohl Pontio besonders hinsichtlich der Terminologie des imitierenden Kontrapunkts von Zarlinos theoretischen Schriften beeinflusst ist,²³ teilt er immerhin als erster Theoretiker ausführliche Beispiele für die verschiedenen Arten der kanonischen Nachahmung mit. Notenbeispiel 10 zeigt einen vierstimmigen umkehrbaren Kanon aus zwei Doppelkanons in Gegenbewegung. Je nach Abfolge der Stimmeneintritte gibt es drei Auflösungsmöglichkeiten: 1. Alt, Sopran, Tenor, Baß; 2. Tenor, Baß, Alt, Sopran; 3. Sopran, Alt, Tenor, Baß. Obwohl dieses Stück verschiedene Permutationen von Stimmeneintritten demonstriert, enthält es keine Umkehrung.

Um unseren Überblick über die Vorläufer von *Contrapunctus 13* kurz zusammenzufassen: Beispiele dieser Kompositionsart kommen im Zusammenhang mit der theoretischen Diskussion von drei- oder vierfachem Kontrapunkt vor, wobei die Nachahmung frei oder kanonisch sein kann. Obwohl die angeführten Beispiele kurz und einfach sind, ist dieselbe Konstruktionsmethode zu erkennen wie bei Bachs *Contrapunctus 13*. In *Contrapunctus 12* und *13* kombiniert Bach höchst komplexe Verfahren des drei- und vierfachen Kontrapunkts mit den Prinzipien der Fugenkomposition und schafft so Werke, deren technischer Anspruch in der Geschichte des umkehrbaren Kontrapunkts ohne Parallele ist.

Die Zusammenfassung der Vorschriften für die Umkehrung und Transposition von Stimmen in gewissen Intervallen, wie wir sie in den Tabellen 1–3 gesehen haben, ist in den vor Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* erschienenen theoretischen Schriften nicht zu finden. Bei Musikbeispielen mit melodischer Umkehrung geben frühere Theoretiker entweder gar keine Erläuterung dieser Technik oder sie liefern ungeschickte Beschreibungen für die Transposition jeder einzelnen Stimme (wie etwa in den oben angeführten Kommentaren von Berardi und dem Sweelinckschen Theoriemanuskript). Marpurgs Versuch einer Beschreibung der melodischen Umkehrung soll hier zitiert werden:

„Um zu wissen, in was für einem Intervall die Nachahmung in der strengen Gegenbewegung anheben soll, kann man α) In den Durtönen die aufsteigende Octave des Haupttons und die

²⁰ *Documenti armonici II*, S. 115–118.

²¹ Dieser Kanon ist bei Friedrich Wilhelm Marpurg erwähnt, der in seiner Schrift mehrere von Berardis Musikbeispielen zitiert; vgl. *Abhandlung von der Fuge, Band II*, Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1754 (Reprint Hildesheim und New York 1970), S. 71.

²² Parma: Erasmo Viotti, 1595, S. 141–150.

²³ Vgl. P. Walker, *Fugue in German Theory from Dressler to Mattheson*, Dissertation, State University of New York at Buffalo, S. 9–61.

absteigende Oktave der Terz des Haupttons [sic], z. E. in c dur folgendergestalt über und gegeneinander stellen:

c d e f g a h c
e d c h a g f e

Wenn also im Tone c dur die erste Stimme in g oder f anfinge: so müste die andere in a oder h nachfolgen, u. s. w. β) In den Molltönen nimt man die aufsteigende Octave des Haupttons und die absteigende Octave der kleinen Septime desselben, und setzet dieselben z. E. in a moll folgendergestalt über und gegeneinander:

a h c d e f g a
g f e d c h a g

Wenn im Tone a moll also die erste Stimme in e oder c anfinge: so müste die zweyte mit c oder e nachfolgen, u. s. w. Da diese beyden Leitern der strengen verkehrten Nachahmung nur auf c dur und a moll passen: so siehet man leicht, daß in den übrigen Dur- und Molltönen solche nach der bey α) und β) gegebenen Anweisung eingerichtet und transponiret werden müssen.²⁴

Tatsächlich identifiziert Marpurg strenge gegenläufige Imitation in Dur-Tonarten als Umkehrungen in der Dezime und in Moll-Tonarten als Umkehrungen in der Septime. Er übergeht Umkehrungen in anderen Intervallen, etwa in der Oktave oder Duodezime, die in theoretischen und praktischen Quellen häufig vorkommen. Weitere gründliche Darstellungen von doppeltem Kontrapunkt sind in theoretischen Quellen des späten 18. Jahrhunderts zu finden. Trotz des Fehlens früherer theoretischer Erörterungen zeigen die Musikbeispiele in praktischen und theoretischen Quellen, besonders aber das hohe Maß an Übereinstimmung in der theoretischen Diskussion, daß diese Techniken in der Musik der Renaissance und des Barock in weiten Kreisen aufs höchste kultiviert wurden und eine Tradition bildeten, deren sich Bach für seine Spiegelfugen in der Kunst der Fuge bediente.

²⁴ Marpurg, *Abhandlung I*, S. 6; englische Übersetzung bei A. Mann, *The Study of Fugue*, Rutgers, NJ 1958, S. 148.

Beispiel 1: Bach, Contrapunctus 12

Rectus

The Rectus system consists of four staves. The top three staves are for the right hand (treble clef) and the bottom staff is for the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first three staves are mostly empty, with some notes appearing in the fourth measure. The bottom staff contains a melodic line starting in the first measure and continuing through the fourth measure.

Inversus

The Inversus system consists of four staves. The top three staves are for the right hand (treble clef) and the bottom staff is for the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The top two staves contain a melodic line starting in the first measure. The bottom staff is mostly empty, with notes appearing in the fourth measure.

The second system consists of four staves. The top three staves are for the right hand (treble clef) and the bottom staff is for the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The top two staves contain a melodic line starting in the first measure. The bottom staff contains a melodic line starting in the first measure and continuing through the fourth measure, including a trill (tr) in the third measure.

The third system consists of four staves. The top three staves are for the right hand (treble clef) and the bottom staff is for the left hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The top two staves contain a melodic line starting in the first measure. The bottom staff contains a melodic line starting in the first measure and continuing through the fourth measure.

The image shows two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top system features a treble clef on the first staff, which is mostly empty. The second and third staves contain a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The fourth staff is a bass clef line with a trill (tr) and a long horizontal line. The bottom system has a treble clef on the first staff with a trill (tr) and a long horizontal line. The second and third staves contain a melodic line similar to the top system. The fourth staff is a bass clef line with a long horizontal line.

Beispiel 2: Bach, Contrapunctus 13

Rectus

The 'Rectus' section consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is an alto clef containing a melodic line with two triplet markings (3) and various rhythmic values. The bottom staff is a bass clef with a whole rest.

Inversus

The 'Inversus' section consists of three staves. The top staff is a treble clef containing a melodic line with two triplet markings (3) and various rhythmic values. The middle and bottom staves are alto and bass clefs respectively, both containing whole rests.

System 1 of the musical score, consisting of two systems of three staves each. The first system includes a treble clef staff with a whole rest, a middle staff with a 13/8 time signature and a key signature of one flat, and a bass clef staff. The second system continues with similar staves, featuring a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a 13/8 time signature, and a bass clef staff with a whole rest.

System 2 of the musical score, consisting of two systems of three staves each. The first system includes a treble clef staff with a whole rest, a middle staff with a 13/8 time signature, and a bass clef staff. The second system continues with similar staves, featuring a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a 13/8 time signature, and a bass clef staff with a whole rest.

Beispiel 3: Brunelli, *cantare a rovescio*

System 3 of the musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The second and third staves are in alto clef with a 13/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music consists of a sequence of notes and rests across these staves.

Beispiel 4: Bononcini, *composizione al contrario verso*

Musical score for Example 4, showing four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The two middle staves are in alto clef. The music is in common time (C) and consists of a single melodic line with various rhythmic values and rests.

Beispiel 5: Scacchi, Motette, nach dem Abdruck Berardis

Musical score for Example 5, showing four staves of music with Latin lyrics. The top staff is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The two middle staves are in alto clef. The music is in common time (C) and consists of a single melodic line with various rhythmic values and rests. The lyrics are:
 Si De - us pro no - bis si De-us pro -
 Si De - us pro no - bis pro no - bis pro no -
 Si De - us pro no -
 Si De - us pro no - bis

Continuation of the musical score for Example 5, showing four staves of music with Latin lyrics. The top staff is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The two middle staves are in alto clef. The music is in common time (C) and consists of a single melodic line with various rhythmic values and rests. The lyrics are:
 Si De - us pro no - bis
 Si De - us pro no -
 Si De - us pro no - bis pro no - bis pro no -
 Si De - us pro no - bis Si De-us pro -

Beispiel 6: Mattheson, *canon al contrario verso*

Beispiel 7: Zarlino, Dreistimmiger umkehrbarer Kontrapunkt

a)

b)

Beispiel 8: Berardi, *seconda specie delle fughe artificiose*

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. All three staves are in common time (C). The music begins with a whole note G in the bass clef, followed by a whole rest in the treble clef. The second staff then begins with a whole note G, followed by a whole rest in the top staff. The piece continues with a series of eighth and sixteenth notes in the lower staves, while the upper staves remain mostly silent.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. All three staves are in common time (C). The music continues with eighth and sixteenth notes in the lower staves. A double bar line appears after the first measure of this system. The second measure of the system shows a change in the bass clef staff, with a whole note G and a whole rest in the treble clef.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is in bass clef. All three staves are in common time (C). The music continues with eighth and sixteenth notes in the lower staves. A double bar line appears at the end of the system.

The fourth system of musical notation is very faint and mostly illegible. It appears to consist of three staves in common time (C), continuing the musical piece.

Beispiel 9: Berardi, Canon mit drei Auflösungen

a)

Vo - ta ca - no Tri - ni - ta - ti tres nic a -

The first system (a) consists of three staves in common time (C). The top staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a whole note B4. The middle staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bottom staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

do - ro

The second system (a) continues the canon. The top staff has a whole note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The middle staff has a whole note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bottom staff has a whole note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

b)

The third system (b) consists of three staves in common time (C). The top staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The middle staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bottom staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

c)

The fourth system (c) consists of three staves in common time (C). The top staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The middle staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bottom staff begins with a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

Beispiel 10: Pontio, Umkehrbarer Canon mit drei Auflösungen

a)

b)

¹ Die vollständige Aufstellung der Studenten, die bei Bach in Jena Unterricht nahmen, findet sich bei H. Wening, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Teil 1, Jena 1937, S. 80-96.

² Vgl. K. Geiringer, *The Bach Family*, London 1954, S. 87.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of quarter and eighth notes. The second staff is in treble clef and contains a melody of eighth notes. The third staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line of quarter notes.

c)

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of quarter and eighth notes. The second staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes. The third staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line of quarter notes.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of quarter and eighth notes. The second staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes. The third staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line of quarter notes.

Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker

Von Thomas Christensen (Iowa City)

Johann Nikolaus Bach (1669–1753), Johann Sebastians Vetter zweiten Grades, war während der ersten vier Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts als geschätzter Organist in Jena tätig. In erster Linie war er als Orgellehrer und Komponist bekannt, doch erwarb er sich auch einiges Ansehen als geschickter Instrumentenbauer.¹ Eine seiner herausragendsten Leistungen war jedoch – auch wenn dies heute kaum bekannt ist – sein Beitrag zur Entwicklung einer Theorie der Harmonik in Deutschland während des frühen 18. Jahrhunderts. Wenngleich Primärquellen fehlen, die Johann Nikolaus Bachs musiktheoretisches Wirken eindeutig belegen, ist es möglich, aufgrund von Sekundärquellen dessen Originalität und weitreichenden Einfluß nachzuweisen. Unsere Belege stammen von den zahlreichen Theoretikern und Komponisten, die während Bachs langer Jenaer Amtszeit als Studenten an der berühmten Universität der Saalestadt weilten und zu denen Friedrich Erhard Niedt, Johann Philipp Treiber, Johann Georg Neidhardt, Jakob Adlung, Ernst Gottlieb Baron, Christoph Gottlieb Schröter und Caspar Ruetz zählten, um nur einige der bekanntesten zu nennen.² Auch wenn nicht sicher feststeht, was der eine oder andere von Johann Nikolaus Bach gelernt haben mag, ergeben ihre Äußerungen zusammengenommen das Bild einer bestens mit musiktheoretischen Fragen vertrauten Persönlichkeit.

Bach inskribierte sich in Jena am 6. Mai 1690 und nahm hier auch Unterricht bei dem Stadtorganisten Johann Magnus Knüpfer. Dieser war ein Sohn von Sebastian Knüpfer, Thomaskantor in Leipzig von 1657 bis 1676. Der jüngere Knüpfer war seinerseits Schüler von Johann Nikolaus Bachs Vater gewesen, dem Eisenacher Johann Christoph Bach. (Karl Geiringer vermutet sogar, Knüpfer habe Johann Nikolaus Bach aus Dankbarkeit gegenüber dessen Vater als Schüler angenommen.³) Johann Nikolaus Bach muß ein sehr gelehriger Schüler gewesen sein, denn bereits 1694 wurde er Knüpfers Nachfolger als Stadtorganist und ein Jahr später unterrichtete er an der Universität.

Der erste Student, von dem wir wissen, daß er bei Bach Unterricht nahm, war Friedrich Erhard Niedt (1674–1717), der nachmalige Autor der zwischen 1700 und 1721 in drei Teilen erschienenen „*Musicalischen Handleitung*“ (Teil 1 dieses

¹ J. N. Bach erwarb sich einen gewissen Ruf als Erfinder einer Kombination aus Cembalo und Laute. (Das „Lautenwerk“ scheint ein Cembalo, versehen mit den Darmsaiten einer Laute gewesen zu sein.) Aber er war auch im Orgelbau versiert und beaufsichtigte den Neubau der Orgel für die Jenaer Universitätskirche. Bachs musikalisches Engagement in Jena als Organist und Instrumentenbauer ist umfassend dargestellt bei H. Koch, *Johann Nikolaus, der „Jenaer“ Bach*, Mf 21, 1968, S. 290–304.

² Die vollständigste Aufstellung der Studenten, die bei Bach in Jena Unterricht nahmen, findet sich bei E. Wennig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Teil 1, Jena 1937, S. 80–96.

³ Vgl. K. Geiringer, *The Bach Family*, London 1954, S. 87.

Traktats enthält bekanntlich die Generalbaßregeln, die Johann Sebastian Bach in seiner eigenen Unterrichtspraxis verwendete.) Niedt schrieb sich im Jahre 1694 in die Matrikel der Universität Jena ein und erhielt vom folgenden Jahr an durch Johann Nikolaus Bach Unterweisung im Orgel- und Generalbaßspiel. In der Vorrede seiner „Handleitung“ schreibt Niedt, er wolle Musikliebhaber und eifrige Studenten instruieren, „gleich wie nun mein Lehr-Herr mich treulich informieret hat.“⁴ Zahlreiche weitere Bemerkungen und Anspielungen in der „Handleitung“ lassen keinen Zweifel daran, daß es sich bei jenem Lehrmeister um Johann Nikolaus Bach gehandelt hat.⁵

Daß Bach neben seinen regulären Verpflichtungen als Organist seine Schüler die Kunst des Generalbaßspiels lehrte, kann nicht verwundern, denn diese gehörte im frühen 18. Jahrhundert zu den unabdingbaren Fertigkeiten eines Organisten. Und nach Niedts Zeugnis war Johann Nikolaus Bach ein überaus geübter Generalbaßspieler. Bach muß jedoch darüber hinaus auch ein starkes Interesse an mehr theoretischen Fragestellungen gehabt haben, einschließlich Fragen der Stimmung und Temperatur sowie spekulativen Betrachtungen zu Problemen der Harmonie. Denn in den folgenden Jahrzehnten finden sich eine ganze Reihe von Schülern, die im Anschluß an ihr Studium bei Bach theoretische Abhandlungen über einschlägige Themen veröffentlichten. Wenngleich es nicht in jedem einzelnen Fall möglich ist, Johann Nikolaus Bach mit diesen Traktaten direkt in Verbindung zu bringen, gibt es doch genügend Anhaltspunkte für die Vermutung, daß er diesen Schülern als der entscheidende intellektuelle Katalysator diente.

Aus der ersten Schülergeneration Bachs nach Niedt greifen wir Johann Georg Neidhart und Johann Philipp Treiber heraus. Neidhart (1685–1739), Autor verschiedener wichtiger Traktate zu Stimmung und gleichschwebender Temperatur, nahm sein Studium in Jena im Jahre 1706 auf. Offenbar war er ein ehrgeiziger Student, denn noch im selben Jahre veröffentlichte er in Jena seinen ersten Traktat, „*Die Beste und Leichteste Temperatur des Monochordi*“. (Hier handelte es sich übrigens um eine der ersten in Deutschland publizierten Abhandlungen, die das Monochord zur Konstruktion einer Art gleichschwebender Temperatur benutzten.) Nach Auffassung Kochs bevorzugte Bach eine mehr praxisorientierte, empirische Methode der Stimmung, die er offenbar gerechtfertigt sah, als Neidhart erfolglos ein Cembalo aufgrund eigener mathematischer Berechnungen zu stimmen versuchte (Koch, S. 301).

Johann Philipp Treiber (1675–1727) kam ursprünglich nicht nach Jena, um dort Musik zu studieren. Er erscheint ab 1702 in den Universitätsakten als Assistent an der Philosophischen Fakultät (Wennig, S. 80). Doch seine Interessen richteten sich eindeutig auf die Musik, und es ist kaum anzunehmen, daß er nicht in irgendeiner Weise mit Johann Nikolaus Bach in Kontakt gekommen wäre. Im Jahre 1702 komponierte Treiber eine „Invention“ als eine Art didaktischen Thesaurus aller möglichen Tonarten, Harmonien, Rhythmen und Metren: „*Sonderbare Inven-*

⁴ *Musicalische Handleitung oder gründlicher Unterricht*, Teil 1, Hamburg 1700, Einleitung, § 24.

⁵ Vgl. den Kommentar von Pamela Poulin zu ihrer hervorragenden englischen Übersetzung der *Handleitung*: F. E. Niedt, *The Musical Guide*, Oxford 1989, speziell S. xviii, Fußnote 25, S. 11, Fußnote 15, und S. 25, Fußnote 30.

tion: eine Arie in einer einzigen Melodey aus allen Tönen und Accorden, auch jederley Takten zu componiren“ (Jena 1702). Eine eher traditionelle Generalbaßabhandlung, möglicherweise ein Resultat seiner Orgelstudien bei Bach, veröffentlichte Treiber wenig später unter dem Titel „*Der Accurate Organist im General-Bass*“ (Jena 1704).⁶

In der zweiten Generation von Musikern, die Bachs Unterricht genossen, treten insbesondere zwei Namen hervor: Jakob Adlung und Christoph Gottlieb Schröter. Jakob Adlung (1699–1762) ist als Autor der enzyklopädischen „*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*“ (Erfurt 1758) sowie einiger kleinerer theoretischer Werke bekannt, die postum von Johann Lorenz Albrecht herausgegeben wurden. Adlungs Jenaer Zeit (1723–1727) galt dem Studium der Philosophie, Philologie, Theologie und Musik. Nach Jena kam er bereits als versierter Organist und berichtet, daß Johann Nikolaus Bach ihm schon bald erlaubte, auf der kürzlich renovierten Orgel der Universitätskirche zu üben.⁷ Ob Adlung förmlichen Unterricht bei Johann Nikolaus Bach nahm, ist nicht bekannt, doch ist durchaus denkbar, daß die beiden gemeinsam musiktheoretische Fragen erörterten, denn gerade zu dieser Zeit begann Adlung sich für Theorie zu interessieren. Jedenfalls stand er schon bald nach seiner Ankunft in Jena mit dem Erfurter Organisten Christian Reichardt (den er anscheinend bereits kannte) hinsichtlich theoretischer Fragen in Verbindung.⁸ Adlung lieh sich „viele musiktheoretische Bücher“ zum Selbststudium von Reichardt, aber auch von Johann Gottfried Walther im nahen Weimar aus. Obwohl keine genauen Angaben über die von ihm gelesenen Bücher existieren, kann man doch davon ausgehen, daß seine Exzerpte die Grundlage für seine spätere „*Anleitung*“ bildeten. (Einige andere Lehrwerke, die Adlung angeblich während seiner Jenaer Zeit über den Generalbaß und die Fuge geschrieben hat, wurden leider durch einen Brand vernichtet.)

Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782) ist in der Bach-Forschung heute hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Biedermann-Streit und den Auseinandersetzungen mit Johann Adolph Scheibe bekannt. Doch wie Adlung war auch er an theoretischen Fragen interessiert – eine Neigung, der er folgte, als er 1724 nach Jena ging, um Vorlesungen in Musiktheorie zu halten. Während dieser Zeit pflegte er nach eigener Aussage engen Kontakt zu Johann Nikolaus Bach, den er in einer Reihe von theoretischen Fragen um Rat anging. Seine einzige größere Publikation, die „*Deutliche Anweisung zum General-Baß*“, erschien zwar erst im Jahre 1772, enthält aber Ideen, mit denen Schröter sich angeblich bereits während seiner fünfzig Jahre zurückliegenden Jenaer Zeit beschäftigt hatte. (Mehr dazu weiter unten.)

⁶ Eine eingehende Beschreibung von Treibers Generalbaßanleitung findet sich bei F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931, S. 243–247.

⁷ *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Teil II, S. vi.

⁸ Biographische Daten zu Reichardt in GerberATL sowie in: *Mitteldeutsche Lebensbilder 4*, Magdeburg 1929, S. 75–87 (K. Trutz).

⁹ Barons *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, enthält auch einen Abschnitt mit detaillierten Anweisungen zu ihrer Verwendung als Continuo-Instrument). Ruetz schrieb mehrere wichtige Abhandlungen, in denen er die Kirchenmusik gegen die Angriffe der Pietisten verteidigt. Über den positiven Einfluß J. N. Bachs auf ihn selbst heißt es an einer Stelle: „Die Bekanntschaft mit dem braven

Den Unterricht Johann Nikolaus Bachs in Jena genossen zu Beginn des 18. Jahrhunderts weitere Studenten, doch befassen diese sich in ihren späteren Veröffentlichungen nicht direkt mit theoretischen Themen. Zu ihnen gehören der Lautenist Ernst Gottlieb Baron (1696–1760) und der mit Schriften zur Ästhetik der Kirchenmusik hervorgetretene Caspar Ruetz (1708–1755).⁹ Schließlich ist hier aus historischem Interesse noch eines weiteren potentiellen Schülers von Johann Nikolaus Bach zu gedenken. Johann Sebastians vierter Sohn Johann Gottfried Bernhard trug sich am 28. Januar 1739 in die Matrikel der Universität Jena ein. Wir wissen nicht, ob er dort bei seinem Onkel zu studieren beabsichtigte, denn bereits vier Monate später starb er an einem Fieber. Doch es ist nicht ausgeschlossen, daß Johann Sebastian seinen Vetter Nikolaus persönlich kannte und hoffte, seinen Sohn Bernhard in dessen Obhut zu geben. Geiringer vermutet, daß die beiden Vettern in brieflichem Kontakt gestanden haben. Sebastian Bach war jedenfalls über Nikolaus' Stellung in der Familie bestens unterrichtet und bezeichnete ihn in der Familienchronik als „dermaligen Senior aller noch lebenden Bachen“.

Was genau lehrte Johann Nikolaus Bach seine Schüler? Seine Hauptverpflichtungen an der Universität umfaßten neben dem gottesdienstlichen Orgelspiel die Leitung des Collegium musicum und die Erteilung von Orgelunterricht. Zweifellos schloß letzteres theoretische Fragen von Generalbaß, Stimmung und Temperatur ein. Wie bereits erwähnt, könnten die Abhandlungen von Treiber und Neidhardt durchaus in diesem Zusammenhang entstanden sein. Wir verfügen außerdem über anekdotisches Material, das Bachs musiktheoretisches Interesse dokumentiert. Johann Gottfried Walther berichtet, daß Johann Nikolaus Bach als erster der Familie die musikalische Brauchbarkeit der Namensbuchstaben B-a-c-h entdeckte (Dok II, Nr. 323). Unabhängig davon, ob Johann Nikolaus Bach tatsächlich der Entdecker war – was wegen der für jedermann erkennbaren musikalischen Substanz der Buchstabenfolge eher unwahrscheinlich ist –, deutet die Anekdote an, daß er musiktheoretische Themen schätzte. Es scheint allerdings, daß Johann Nikolaus Bach in erster Linie im Zusammenhang mit seinem Generalbaßunterricht anregende Gedanken mit weitreichenden Auswirkungen auf die Harmonielehre entwickelte.

Angesichts der engen Verbindung zwischen Generalbaß und Harmonielehre im Barock dürfte dies kaum erstaunen. Schließlich fanden einige der radikalsten Entwicklungen in der deutschen Musiktheorie im Kontext der Generalbaßlehre statt. (Hier mag der Hinweis genügen, daß die großen Generalbaßtraktate von Johann David Heinichen, Georg Andreas Sorge, Friedrich Wilhelm Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Philipp Kirnberger im Grunde genommen Kompositionslehren sind.) Die Aufgabe, die große Zahl komplizierter Bezifferungen für Anfänger im Continuospiel zu erklären und zu systematisieren, regte viele Lehrer an, ihre Unterrichtsinhalte speziell in Fragen der Harmonie zu überdenken. Und genau in diesem Zusammenhang ersann Nikolaus Bach eine vereinfachte Methode, die Umsetzung von Generalbaßziffern zu lehren.

⁹ Organisten Herrn Bach in Jena war mir sehr vorteilhaft und war mir wegen der Liebe zur Musik eine angenehme Veränderung.“ Zitiert nach H. Koch, *Der Jenaer Bach*, in: Bach in Thüringen, Berlin 1950, hier S. 130.

Unser Schlüsseldokument zur Rekonstruktion dieser harmonischen Pädagogik ist das Vorwort zu Schröters „Anweisung“. Dieses Vorwort ist in Wirklichkeit eine ausführliche Geschichte des Basso Continuo beziehungsweise „eine Erzählung der vornehmsten Schriften vom Generalbasse“. (Wie wir bald erfahren, stellt es den Extrakt einer größeren Abhandlung Schröters über Harmonie dar, die während des Siebenjährigen Kriegs von plündernden Soldaten zerstört worden war.) Maßgeblich ist die folgende Passage aus diesem Vorwort:

„In diesem Jahrhundert ist die Anzahl der harmonischen Sätze stark vermehret worden. Man kann aber nicht behaupten, daß solche Vermehrung nur von einem Harmonisten hervorgebracht sey. Herr Bach, ein beliebter Organist in Jena, sollte 1724 mich überreden, daß ein Franzose, Namens Mr. Rameau, das meiste hiezu beygetragen, indem er den auf Chordam V. gestellten Septimensatz 1, 3, 5, 7, zum Grund aller vierstimmigen Sätze genommen. Als ich nun von besagtem Herrn Bach höflichst verlangte, die von Mr. Rameau disfalls ausgegebene Schrift mir zum Durchlesen gütigst zu überschicken; so bekam ich zur Antwort: es wäre ihm die, mir mündlich gegebene, Nachricht auch so schriftlich erzählt worden. Vergebliche Hoffnung für mich!“ (S. X)

In diesem Absatz findet sich eine Anzahl kennenswerter Details, die zusammen mit anderen Teilen aus Schröters Traktat weitreichende Folgerungen erlauben. Das Wichtigste ist, daß Johann Nikolaus Bach spätestens 1724 mit Rameaus musikalischer Theorie vertraut war und begonnen hatte, einige ihrer Grundsätze im Unterricht zu vermitteln. Schröters Hinweis auf einen fundamentalen Septimakkord auf der Dominante bezeichnet ein zentrales Element von Rameaus Harmonielehre. Er besagt nicht nur, daß der Septimakkord als alleinige Quelle aller Dissonanzen aufgefaßt werden kann, sondern auch, daß die harmonische Funktion einer Septime über der Dominante von besonderer tonaler Bedeutung ist. Beide Vorstellungen waren deutschen Musikern der Zeit fremd, denn deren Denkweise über Harmonie und Dissonanz gründete auf dem intervallischen Kontext der traditionellen Generalbaßlehre. Daß die theoretischen Implikationen von Rameaus Konzept von Schröter anerkannt wurden, bestätigt sich im weiteren Verlauf seines Generalbaßtraktats.

Die „Anweisung“ beginnt – wie auch bei Rameau – mit der Prämisse, daß Konsonanz wie Dissonanz eine harmonische Begründung haben – den Tonikadreiklang und den Dominantseptimakkord. Alle übrigen Harmonien können davon durch Umkehrung („Versetzung“) oder „Aufhaltung“ beziehungsweise „Verzögerung“ einzelner Akkordtöne abgeleitet werden. (Genaugenommen akzeptierte Schröter lediglich den konsonanten Dreiklang als natürlich und sah die Septime als eine Alteration der Oktave an, obwohl der Septimakkord in einem harmonischen Kontext aus heuristischen Gründen als konstitutiv angesehen werden kann.) Mit der Generalbaßtheorie des 18. Jahrhunderts vertrauten Lesern wird diese „Zwei-Akkord“-Lehre nicht unbekannt sein; sie taucht in unterschiedlichen Versionen in den Schriften von David Kellner, Georg Andreas Sorge, Johann Philipp Kirnberger und Daniel Gottlob Türk auf. Wenn Schröters Angaben korrekt sind, hatte er dieses Konzept bereits in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts formuliert, also mehrere Jahrzehnte bevor es in Deutschland allgemeine Verbreitung fand.

Selbst wenn dieses „Zwei-Akkord“-System als eine simple Gedächtnisstütze entstand, die dem Schüler die Aussetzung von Generalbaßziffern verständlich

machen sollte, waren seine Konsequenzen in der Tat weitreichend. Denn auf diesem Wege begannen Theoretiker die Musik in harmonischen Begriffen zu erfassen und diese Harmonien als unabhängige Einheiten zu analysieren, die in funktionaler, syntaktischer Weise auf ein tonales Zentrum bezogen waren. Mit anderen Worten: das Anliegen einer pädagogischen Vereinfachung im Generalbaßunterricht wurde zum Träger für die Entwicklung der Harmonielehre im 18. Jahrhundert, und zwar sowohl in Frankreich als auch in Deutschland. Auch wenn Schröter also in seinem Traktat keineswegs alle Aspekte von Rameaus Theorie akzeptierte (etwa den Grundbaß oder die Funktion der Subdominante), so formulierte er doch ein System, in dem diese Ideen auf fruchtbaren Boden fielen und auf dessen Basis insbesondere die musiktheoretischen Schriften von Georg Andreas Sorge, Johann Friedrich Daube, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger entstanden.

Obwohl Schröter Johann Nikolaus Bach im Zusammenhang mit dem fundamentalen Septimakkord namentlich nennt, erwähnt er nirgends dessen Entwicklung einer eigenen Theorie der Harmonik. Stattdessen betont er stets die Originalität seines eigenen Systems. Bedenkt man jedoch, daß nach Schröters Eingeständnis Johann Nikolaus Bach ihm als erster Rameaus Gedanken über den Dominantseptimakkord mitteilte – und sei es auch nur mündlich –, so ist Schröters Behauptung unaufrichtig, seine Theorie sei ganz und gar eigenständig. Weitere Anhaltspunkte, die Johann Nikolaus Bachs wirkliche Rolle bestätigen, finden sich in den Traktaten von Adlung und Baron, die beide die Akkorde nach dem „Zwei-Akkord“-System Rameaus analysieren und klassifizieren. Obwohl die Beweislage nicht völlig unangreifbar ist, kann man doch plausibel argumentieren, daß Bach bereits während der 1720er Jahre in seinem Generalbaßunterricht Konzepte benutzte, die, selbst wenn sie nicht direkt von Rameau stammten, zumindest doch wesentlich von dessen Denken beeinflusst waren, ganz gleich wie sehr sie durch die Überlieferung vereinfacht oder verfälscht sein mögen.¹⁰ Bisher glaubte man, daß die ersten deutschen Theoretiker, die sich als von Rameaus Lehre beeinflusst erklärten, ihre Schriften erst ein Vierteljahrhundert später veröffentlicht hätten – Marpurg in seinem „*Critischen Musicus an der Spree*“ (1750) und Christoph Nichelmann in seiner Abhandlung „*Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*“ (1755). Sollte jedoch tatsächlich Johann Nikolaus Bach Aspekte von Rameaus Theorie mündlich weitergegeben haben, dann würde dies erklären, wie einige von Rameaus Ideen bereits in der Generation vor Marpurg in die deutsche Musiklehre eingedrungen sind, ohne daß dies von irgendjemandem angemerkt worden wäre.¹¹

¹⁰ Bekanntlich hatte Rameau um 1726 bereits eine dritte harmonische Funktion in seine tonale Theorie eingeführt – die Sixte ajoutée auf der Subdominante. (Vor Daube scheint kein deutscher Theoretiker die Subdominantfunktion Rameaus akzeptiert zu haben.) Doch selbst in seinen späten Schriften äußert sich Rameau ambivalent über den ontologischen Status der Subdominantfunktion und schlägt wiederholt vor, diese unter der einzigen dissonanten Funktion der Septime zusammenzufassen.

¹¹ Es ist vielleicht kein Zufall, daß Johann Georg Neidhardt in seinem 1724 veröffentlichten Traktat über die Temperatur (*Sectio Canonis harmonici*, Königsberg 1724, S. 30) beiläufig Rameaus *Traité de l'harmonie* erwähnt, also in demselben Jahr, in dem Schröter mit J. N.

Bezüglich des Einflusses von Rameau auf die deutsche Musiktheorie des frühen 18. Jahrhunderts scheint in der Tat eine große Zurückhaltung vorzuliegen. Gerade Theoretiker, deren Gedanken denjenigen Rameaus am nächsten zu kommen schienen, unternahmen oft größte Anstrengungen, sich von dem Franzosen zu distanzieren. Sowohl Sorge als auch Daube bestanden darauf, ihre Ideen über Harmonik gänzlich ohne Kenntnis von Rameaus Schriften entwickelt zu haben (obwohl Daube zugab, einige Seiten eines Rameauschen Traktats „für einige Stunden“ überflogen, das Gelesene aber schnell wieder vergessen zu haben!).¹² Schröter – anscheinend bestrebt, den Einfluß von allem, was Johann Nikolaus Bach ihm über Rameau erzählt haben mochte, abzuleugnen – vermerkte im Index seines Buches unmittelbar nach der Nennung Rameaus, „dessen Werke ich nicht vor 1757 gelesen habe“. Vielleicht war es für deutsche Theoretiker nach der Jahrhundertmitte einfacher, auf ihrer Unabhängigkeit von Rameau zu bestehen, nachdem Marpurg Rameau den diesem sehr zum Nachteil gereichenden Dienst erwiesen hatte, die „Rameausche“ Theorie in Deutschland zu verbreiten. Aus diesem Grund konnte jemand wie Kirnberger sich mit Carl Philipp Emanuel Bach gegen Marpurg im „antirameauschen“ Lager verbünden, obwohl seine Theorie in Wirklichkeit der Rameaus weitaus näher stand als diejenige Marpurgs.

Berücksichtigt man jedoch die oben zusammengefaßten Indizien, so kann man wohl behaupten, daß eine von Rameaus grundlegenden Schriften beeinflusste ausgereifte Form einer harmonischen Theorie in Deutschland wesentlich früher diskutiert und verbreitet worden ist als gemeinhin angenommen. Die daraus zu ziehenden Schlußfolgerungen – sofern sie sich bestätigen – sind zwingend:

Erstens löst sich die vereinfachende Polarität zwischen französischem „harmonischen“ und deutschem „kontrapunktischen“ Denken auf (wie sie etwa von vielen durch Heinrich Schenker beeinflussten Historikern vertreten wird); beide Sichtweisen wären demnach komplementär, wie es auch in den späten Schriften über den Generalbaß von Kirnberger und Schröter klar zu beobachten ist. Die Opposition gegenüber Rameau scheint – damals wie heute – mehr durch politisches Parteigängertum bedingt zu sein als durch erkenntnistheoretische Differenzen.

Bach über Rameau gesprochen haben will. Auch wenn Neidhardt Jena 1710 bereits verlassen hatte, ist es denkbar, daß er mit Bach, der anscheinend ein engagierter Briefschreiber war, korrespondierte. Vgl. die Anmerkungen bei H.-J. Schulze, „Die Bachen stammen aus Ungarn her“. *Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs aus dem Jahre 1728*, BJ 1989, hier S. 217. Zumindest kann Neidhardts Interesse an der Theorie der Harmonik – und vielleicht gar seine Kenntnis von Rameaus Schriften – als ein bleibendes Erbe seiner Studien bei Bach gewertet werden.

¹² Sorge bestreitet eine Beeinflussung durch Rameau in seinem *Vorgemach der musicalischen Composition*, Teil 3, Lobenstein 1746, S. 403. In gleicher Weise reagiert Daube auf eine vernichtende Kritik seines ersten Traktats, *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756, die ein ungenannter Rezensent in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Teil 1 (Berlin 1757), S. 69f., veröffentlicht und mit einem Plagiatvorwurf verbunden hatte.

Zweitens wird bestätigt, daß in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine reiche Tradition harmonischen Denkens existierte, die auch den Bach-Kreis tangierte. Obwohl es keine Beweise dafür gibt, daß Johann Sebastian Bach selbst sich diesen Ideen verschrieb – geschweige denn von ihnen wußte –, gab es doch viele Musiker in seinem Umkreis, die einige dieser Konzepte diskutierten.¹³ Auf jeden Fall aber ist die Vermutung, Johann Sebastian Bach und sein Kreis seien Gegner der harmonischen Theorie gewesen, zu bezweifeln, wenn man bedenkt, daß schließlich zwei Schüler Bachs – Nichelmann und Kirnberger – umfassende musiktheoretische Abhandlungen schrieben, in denen sie explizit auf Ideen Rameaus zurückgreifen.

¹³ Zu fragen wäre, ob die *Abhandlung vom harmonischen Dreyklang*, die Wilhelm Friedemann Bach angeblich geschrieben und in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Teil 1 (Berlin 1754), S. 71, angekündigt, jedoch niemals veröffentlicht hat, etwa in Verbindung zu diesen Ideen seines Onkels stand.

Die Erfurter Bach-Familien von 1635 bis 1805

Von Helga Brück (Erfurt)

In unregelmäßigen Abständen und zu verschiedenen Zeiten haben sowohl im Bach-Jahrbuch als auch in der Tagespresse Musik- und Lokalhistoriker kleinere oder größere Abhandlungen über die Erfurter Bach-Familien veröffentlicht. Bisher fehlte aber eine geschlossene Darstellung des Lebens und Wirkens der „Bache“, die über 170 Jahre in direkter Geschlechterfolge als Stadtmusikanten, Organisten, Kantoren und Schulmeister in Erfurt tätig waren. Die vorliegende Arbeit versucht, diese Lücke zu schließen. Erstmals werden auch die Schicksale der Frauen dieser Familien berücksichtigt. Für die angegebenen Lebensdaten dienten die Tauf- und Begräbniseintragungen in den Kirchenbüchern als Grundlage. Zur Verdeutlichung der verwandtschaftlichen Beziehungen und der sozialen Stellung und Anerkennung wurden die Taufpaten mit angegeben.* Die wichtigsten Daten faßt die beigegebene Stammtafel zusammen.

*

A. DIE MÄNNLICHEN NACHKOMMEN DER WECHMARER STAMMLINIE

1. Die Brüder Johann und Christoph Bach

Der Beginn der Erfurter Bach-Tradition fällt in eine bedrängte Zeit. Schon siebzehn Jahre währte der Krieg zwischen den kaiserlichen und schwedischen Heeren. Gustav Adolf, der schwedische König, war 1632 in der Schlacht bei Lützen gefallen, sein Gegenspieler Wallenstein ein Jahr später ermordet worden. Der neue Generalissimus der kaiserlichen Heere, der ungarische König, hatte seine Truppen gesammelt und mit ihnen die Schweden aus Bayern vertrieben, hatte Schwaben und Franken besetzt.

Johann Bach, der seit 1633 als Musikant und seit 1634 als Organist an der Johanniskirche in Schweinfurt seinen Dienst versah, fühlte sich in dieser Kleinstadt nicht mehr sicher. Die Stadt Erfurt im Herzen Thüringens bot mit ihrem doppelten Mauerring den Bürgern mehr Schutz. Diese Gedanken mögen Johann Bach bewogen haben, sein weiteres Auskommen in Erfurt zu suchen. Möglicherweise war ihm auch zu Ohren gekommen, daß in der Rats- und Stadtmusikanten-Compagnie von Erfurt zwei Stellen vakant seien. Der ausgezeichnete Violinist Johannes Hebenstreit aus Schmalkalden und der Stadtmusikant Martin Schröter waren bei einer Gasterei versehentlich erstochen worden.¹

* Abkürzungen: AK – Andreaskirche; PK – Predigerkirche; BK – Barfüßerkirche; RK – Reglerkirche; KK – Kaufmannskirche; StAE – Stadtarchiv Erfurt; P: – Pate oder Patin; TK – Thomaskirche.

¹ StAE 5/100–33 Handschriftliche Chronik, S. 641, Unglück im Haus zum Affen. „27. Februar

Im Sommer des Jahres 1635 kam Johann Bach nach Erfurt. Im Haus „Zum schwarzen Roß“ auf der Krämerbrücke, in dem einige Stadtmusikanten wohnten, auch die Witwe des ums Leben gekommenen Martin Schröter, fand er eine Unterkunft.²

Nach bestandener Prüfung vor den Companen der Rats- und Stadtmusikanten-Compagnie wurde Johann Bach vom Rat der Stadt vereidigt, legte sein Handgelöbniß ab und erhielt ein Exemplar der Stadtmusikantenordnung vom 24. Juli 1624 ausgehändigt. In ihr waren die Rechte und Pflichten der Stadtmusikanten festgelegt: sie hatten

- zur notwendigen Komplettierung der 6. Stimme Lehrjungen in fünf Jahren auszubilden;
- beim jährlichen Ratswechsel im Rathaus, in der evangelischen Hauptkirche – der Predigerkirche – und im katholischen Dom die Musik auszuführen;
- an den drei kirchlichen Hauptfesten Ostern, Pfingsten und Weihnachten vor anbrechendem Morgen auf dem Turm, der dem jeweiligen Obersten Ratsmeister am nächsten ist, mit Trompeten, Zinken und Posaunen zu blasen und dabei ein geistliches Lied zu singen oder zu spielen;
- wöchentlich mittwochs und sonnabends um 10 Uhr vom Rathaus, an den gewöhnlichen Freimärkten zu Trinitatis und Martini von den Domkavaten, vom Bartholomäusturm und vom Kaufmannsturm zu blasen und feine geistliche Lieder zu musizieren.
- Damit aber die Kirchenmusik nicht weniger in Ordnung sei als die bei öffentlicher Aufwartung, sollen sie auch sonntags in den Kirchen spielen: an den Feiertagen morgens und nachmittags.
- Weil die katholischen Feiertage zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten mit den evangelischen niemals gleich fallen, sollen sie an den drei Festtagen sowohl in der Stiftskirche um 9 Uhr, wie auch zum Neuen Jahr unentgeltlich helfen.
- Bei Aufwartungen zu Hochzeiten haben sie sich ehrerbietig und bescheiden zu erweisen, der Nüchternheit sich zu befleißigen, die Gäste nicht durch zu vieles

² 1635, an einem Freytag, hatte Hans Rothländer im Affen auf der Straße einen Soldaten aus seinem Quartier mit sich genommen. Rothländer vermochte die Stadtpfeiffer, weil der Meister sein Gevatter war, ihm zu Gefallen aufzuspielen, welches eigentlich verboten war. Als sie alle ziemlich berauscht sind, streckt sich der Soldat, der ein Cornet aus Jena gebürtig war, auf die Bank und schläft ein. Rothländers Frau weckt ihn auf in der Absicht, mit ihm zu tanzen, er fährt im Schlaf auf und ruft Was ist der Feind vorhanden?, nimmt den Messingleuchter, schlägt dem Nächstgelegenen 3 Wunden in den Kopf und eine Schmarre in den Backen, wodurch das Licht verlöscht. Er ergreift seinen Degen und ersticht hinterwärts den andern durch und durch in die linke Seiten, faßt den andern, war ein trefflicher Musicant aus Schmalkalden, seinesgleichen weit und breit nicht zu finden, sticht ihn hart beim Nabel in den Bauch, durch das Gedärm, daß er nach 12 Stunden danach starb und auf den Kaufmannsfriedhof begraben wurde. Darauf wurde der Täter gefangen und am 29. Mai auf dem Hospitalplatze mit dem Schwerte gerichtet.“

Begräbnisbuch der Kaufmannskirche: „Hans Hebestreiten, den musicanten, 1. Marty 1635.“ Ebd. „Merten den Musicanten, 8. Marty 1635.“

² Vergl. H. Brück, *Die Brüder Johann, Christoph und Heinrich Bach und die „Erfurthische musicalische Compagnie“*, BJ 1990, S. 71–77.

- Getöne zu beunruhigen und haben die Instrumente wechselweise zu gebrauchen. Beim dritten Gericht können sie ein Trinkgeld erbitten.
- Sie haben das Recht, bei Festakten der Universität aufzuspielen.
 - Sackpfeifen, Schafsböcke, Leiern, Triangeln und dergleichen Instrumente, welche oftmals die Bettler vor den Türen gebrauchen, sollen nach Kaiserlichem Privileg nicht geführt werden.
 - Verdächtige Orte und Gesellschaften sollen sie meiden, haben bei nächtlichem „Gassegehen“ sich des Tumults zu enthalten, dürfen aber mit einer stillen und feinen Musik für sich oder vor andern ehrlichen Leuten Türen des Nachts aufwarten.
 - Sie sind von allen Steuern, Wach- und Frondiensten befreit, außer vom Geschoß (Steuer) auf unbewegliche Güter [zur Sicherheit der Stadt wurden allerdings die Stadtmusikanten in den Jahren von 1629 bis 1640 zum Wachdienst auf die vier Türme Allerheiligen, Kaufmann, Bartholomäi und Ägidii befohlen. Br.].
 - Altem Herkommen nach ist ihnen gestattet, zum Neuen Jahr mit den Instrumenten umherzugehen und von Pfarre zu Pfarre Geld einzusammeln.

In insgesamt 36 Paragraphen spiegelt sich das Musikleben der Stadt wider.³

Johann Bach war nun ein Bediensteter der Stadt Erfurt mit einer Besoldung von 26 Talern im Jahr, einem Malter Korn und einem Klafter Holz aus dem Wawet (Steigerwald) sowie Stoff für Sommer- und Wintergewand. Außerdem erhielt er für die Teilnahme am Walpurgisritt, zum Neuen Jahr und zum Ratskirchgang jeweils eine kleine Summe. Auch für Aufwartungen zu den bürgerlichen Festen, wie den Bannerfesten der Innungen und Zünfte, dem Abfischen der Stadtgräben, den Schützenfesten, zur Einbringung der Ernte, zur Weinlese, zur kleinen Jagd und für die Unterhaltung der Gäste in den Gasthäusern waren bestimmte Zahlungen festgelegt. Die Stadtmusikanten benutzten nicht nur ihre eigenen Instrumente. Mit der Gründung der Compagnie 1624 – „des Raths Spielleute“ sind allerdings schon 1484 nachweisbar – hatte der Rat der Stadt für die Mitglieder folgende Instrumente gekauft und ihnen zur Verfügung gestellt: vier kleine französische Flöten, drei Dulciane aus Zwickau, einen Baß-Bombard mit Lederfutteral, vier Krummhörner aus Fulda mit Futteralen, eine Tenorgeige, eine Altgeige, eine Trompete, eine Altposaune und „etliche Bücher in Rothpergament gebunden“.⁴

Als der Organist an der Predigerkirche gestorben war, bewarb sich Johann Bach um dieses angesehene und ehrenvolle Amt. Er legte erfolgreich seine Probe ab und wurde am 16. April 1636 als Organist an der Ratskirche bestätigt. Nun konnte er endlich eine Familie gründen. Am 6. Juli 1636 wurde Barbara Hoffmann, die Tochter seines einstigen Lehrherrn in Suhl, in Wechmar seine Frau. Doch lange währte das Eheglück im Haus „Zum schwarzen Roß“ auf der Krämerbrücke nicht. Die Pest wütete wieder einmal in Erfurt und forderte ihre Opfer. Eine halbe Stunde nach der Geburt eines toten Knaben starb die Mutter. Sie wurde am 27. April 1637 auf dem Predigerfriedhof begraben. Aus dieser Zeit stammt wohl

³ StAE 3-031/3, Stadtmusicanten-Ordnung, ohne Jahr.

⁴ StAE Kleine Mater 1624, S. 180.

die Komposition von Johann Bach, die Aria zu vier Stimmen „Weinet nicht um meinen Tod“. Es ist eine einfache, volksliedhafte Weise.

Nach Ablauf des Trauerjahres heiratete Johann Bach in der Kaufmannskirche Hedwig Lämmerhirt, Tochter des Kürschnermeisters und Ratsverwandten Valentin Lämmerhirt. Die Familie zog in das Mietshaus „Zum bunten Hirsch“ in der Rupprechtsgasse. Hier wurden zehn Kinder geboren.

Das Organistengehalt von 40 fl jährlich sicherte Johann Bach ein bescheidenes Auskommen, um so mehr, als die Stadt seit 1639/40 nicht mehr in der Lage war, die Besoldung an die Stadtmusikanten auszuzahlen. Die anderen Stadtmusikanten hatten weit mehr unter den Lasten des Dreißigjährigen Krieges zu leiden. So schrieb Michael Gottmann in seinen Verrechten (Steuererklärung) 1653:

„... so lang ich hier in Diensten gewesen nemlich 29 Jahr niemehr nichts eigenes von Wohnung habe zeigen können. Auch nunmehr 14 Jahre ohne Besoldung die Kirche und andere dienste habe verrichten müssen...“.

Der Direktor der Stadtmusikanten, Christoph Volprecht, schrieb 1665:

„Bin 41 Jahr Bürger und gemeiner Stadtmusicant hier. Als von 24 der Additz ist mir und meinen vier Cameraden erlassen wegen der Kirchen- und Rathhaus Thürme aufwartung denn wir in 26 Jahren keine Besoldung bekommen undt doch unsere Dienste wie bey der Besoldung dreulich und fleißig verrichten. Der Verdienst ist in den langen vorherigen Jahren undt bis dato schlecht genugsam gewesen, daß wir nicht das Brot verdient denn die Jahr Weyhnachten ist nur eine Hochzeit gewesen. Meine zwei Söhne dienen in Sachsen und können mir in meinem 73 Jahr keine Unterstützung geben. Mein fünfter Sohn ist in der Compagnie. Christoph Volprecht, der Erfurter Bürger undt der bestallte StadtMusicanten Directore.“

Dazu kam noch, daß die Mitglieder der Stadtmusicanten-Compagnie ständig auf die Einhaltung der ihnen zugesicherten Privilegien achten mußten. Mehrmals im Jahr klagten sie gegen die Spielleute und Fiedler, wenn diese auf Hochzeiten und auf anderen festlichen Gelegenheiten aufgespielt hatten. Der Rat der Stadt schützte aber seine Musikanten und erteilte Strafen an die Beklagten⁵ (vgl. auch S. 112).

I. Johann (Johannes, Hans) Bach (1604–1673)

Nr. 4 im „Ursprung“, Stadtmusikant, Organist, Komponist, Sohn von Johannes Bach, dem Spielmann und der Anna, geb. Schmied (Schmidt); geb. 26.11.1604 in Wechmar, begr. 13.5.1673 in Erfurt; fünf Jahre Lehrling und zwei Jahre Geselle bei dem Hausmann (Stadtpfeifer) Johann Christoph Hoffmann in Suhl, 1633 Musikant in Schweinfurt, 1634 Organist daselbst, seit 1635 Stadtmusikant in Erfurt, seit 1636 Organist an der Predigerkirche zu Erfurt:

- ⊗ 1. 6.7.1636 Barbara Hoffmann aus Suhl in Wechmar,
begr. 27.4.1637 auf dem Predigerfriedhof;
- ⊗ 2. 1638 Hedwig Lämmerhirt
begr. 5.9.1675 auf dem Friedhof der Kaufmannskirche.

Kinder:

- | | | |
|--------------------|----------------|-------------------|
| 1. Johann Heinrich | get. 7.5.1639 | P: Johann Adlung, |
| | begr. 6.8.1639 | Organist KK* |

⁵ StAE 1-1/XXI 2/13 Ratsprotokolle 1666–1669, 20.4.1666, S. 40.

- | | | |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2. Johann Christian
(s. Nr. V) | get. 17. 8. 1640
begr. 1. 7. 1682 | P: Christian Stiefel |
| 3. Johann Heinrich | get. 9. 10. 1642
begr. 15. 9. 1644 | P: Johann Adlung,
Organist KK |
| 4. Johann Ägidius
(s. Nr. VII) | get. 11. 2. 1645
begr. 22. 11. 1716 | P: Ä. Schmuck,
Vorsteher des Hospitals |
| 5. Eva Maria | get. 4. 2. 1648
begr. 3. 7. 1648 | P: E. Bach, geb. Hoffmann |
| 6. Johann Jacob | get. 28. 4. 1650
begr. 26. 3. 1653 | P: J. J. Engau,
Goldschmied |
| 7. Johann Nicolaus
(s. Nr. VI) | get. 5. 2. 1653
begr. 28. 7. 1682 | P: J. N. Fechter,
Bäckermeister |
| 8. Anna Elisabeth | get. 22. 3. 1655
begr. 1682 | P: Frau E. Holtzhauer |
| 9. Johann Georg | get. 23. 7. 1657
begr. 27. 3. 1659 | P: J. G. Wagner,
Ratskämmerer und Hoftrompeter
(Gotha) |
| 10. Martha Hedwig | get. 22. 12. 1661
⊙ 10. 4. 1683
⊙ 3. 2. 1684
begr. 4. 7. 1717 | P: M. Beerwald,
Kürschnersfrau
Jeremias Heinrich Weise,
Barbier, begr. 7. 9. 1683
Johann Oswald,
Stadtmusikant,
begr. 4. 1. 1737
kinderlos |

Inzwischen hatte Johann Bach seinen jüngeren Bruder Christoph nach Erfurt geholt. Dieser fand hier ebenfalls als Rats- und Stadtmusikant eine neue Wirkungsstätte. Anfangs wohnte Christoph Bach im Hause des Schwiegervaters von Johann Bach, auf dem Junkersand „Zu den drei Rosen“ (heute Nr. 3). Später nahm er eine Mietwohnung in der Kürschnergasse und zog zuletzt zu seinem Bruder in das Haus „Zum bunten Hirsch“. Besitzer des Hauses war der Oberste Ratsmeister und Arzt Dr. Johann Jacob Rehefeld, der zweimal bei Kindern der Bach-Familie Pate stand.

Wenn auch die Stadtmusikanten von städtischen Abgaben befreit waren, so mußten sie doch die verschiedensten „Besatzungssteuern“ entrichten, denn die Bewohner der Stadt hatten ohne Ausnahme für den Unterhalt der schwedischen Truppen aufzukommen. Besonders schmerzhaft waren da wohl die 39 Taler im Jahre 1644/45, die beide Brüder je abgeben mußten.

Bemerkenswert ist, daß in diesen schweren Kriegszeiten der Musik eine große Bedeutung im Leben der Bürger zukam. Sie begleitete den Menschen vom frühen Morgen bis zum späten Abend: dem Morgengebet schloß sich ein geistliches Lied oder ein Choral an; die Schulkinder begannen den Unterricht ebenfalls mit einem Gebet und mit einem Lied; Gesang und Musiktheorie waren Lehrfach in den Kirchgemeinde-Schulen; begabte Kinder wurden musikalisch gefördert; nach der Schule sangen die Schüler in der Kurrende oder in der Kantorei, in den sogenannten Adjuvantenchören; am Abend, nach der Arbeit, sang, musizierte und

scherzte man in den Spinnstuben; der Nachtwächter mit seinem Stundengesang beschloß den Tag. 1657/58 ließ der Rat der Stadt am Dachgiebel des Rathaus-turmes einen „Musikanten-Balkon“ errichten, damit auch von dieser zentralen Stelle aus die Musik weit über die Stadt hinausschallen konnte.⁶

Als Komponisten aus dieser Zeit sind uns besonders bekannt Michael Altenburg, Nikolaus Stenger, Matthäus Meyfarth, Johann Rudolf Ahle und der erste komponierende Bach, Johann, der Begründer der Erfurter Bach-Linie. Auch berühmte Orgelbauer hatten sich in Erfurt niedergelassen: Heinrich Compenius d. Ä. wurde 1576 Bürger der Stadt, komponierte 1572 eine Huldigungskantate.⁷ Ludwig Compenius ist von 1648 bis zu seinem Tod 1671 mit einer Orgelmacher-Werkstatt in der Markgrafengasse nachweisbar. Die große Orgel in der Predigerkirche, deren wunderschöner barocker Prospekt die heutige moderne Schuke-Orgel umschließt, stammt aus der Compenius-Werkstatt. Ludwig Compenius wird die Wünsche des Organisten Johann Bach berücksichtigt haben. Auf dieser Orgel erklangen die Kompositionen Johann Bachs, von denen nur vier erhalten geblieben sind: 1) die schon erwähnte Aria „Weinet nicht um meinen Tod“; 2) die Motette „Ich bin die Auferstehung und das Leben“; in ihr verbindet sich schon das Neue mit dem Alten in der Musik. Satz und Figuration sind vom Charakter der Wortaussage bestimmt; 3) die Doppelchor-Motette „Sei nun wieder zufrieden“ und besonders kunstvoll 4) die Choral-Motette „Unser Leben ist ein Schatten“. Beide Kompositionen spiegeln in Wort und Weise das schwere Leid und die Gläubigkeit der Menschen jener Zeit wider.

II. Christoph Bach (1613–1661)

Nr. 5 im „Ursprung“, Bruder des Vorigen, fürstlicher Bediensteter und Musikant in Weimar und Wechmar, Stadtmusikant in Erfurt, Stadt- und Hofmusiker in Arnstadt, Großvater von Johann Sebastian Bach; geb. 19. 4. 1613 in Wechmar, begr. 12. 9. 1661 in Arnstadt,

⊙ 18. 10. 1641 Maria Magdalena Grabler aus Prettin/Sa.,
gest. 6. 10. 1661 in Arnstadt.

Kinder, die in Erfurt geboren wurden:

1. Georg Christoph	get. 8. 9. 1642 gest. 27. 4. 1697 als Kantor in Schweinfurt	P: Georg Wentzel
2. Johann Ambrosius (s. Nr. III)	get. 24. 2. 1645 begr. 24. 2. 1695	P: A. Marggrafe, Kupferschmied
3. Johann Christoph (s. Nr. IV)	get. 24. 2. 1645 begr. 28. 8. 1693	P: C. Beerwald, Kürschnermeister
4. Johann Jacob	get. 25. 9. 1647 begr. 16. 4. 1653	P: J. J. Rehefeld, Dr. med.

⁶ StAE 1–1/XXII 3/32, 1656/1657, 16. Oktober 1657, S. 166: „M. Michael Fiedler 2 dreyzölligte Bohlbänke und 10 Weidenscheit zum Musicantengebilde empfangen.“ Große Mater 1657, 26. Nov.: „3–17 -- denen Musicanten als sie zum ersten mahl uf dem neuwen auslager Musiciret Empfangen Sie an Wein Bier undt Fischen.“

⁷ StAE 1–1/IX 40.11 a, Bürgerbuch 1555–1666: 1576 Henricus Compenius, Orgelmacher, Benedicti et Martini.

- | | | |
|-------------------|--------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 5. Barbara Maria | get. 2. 5. 1651
begr. 25. 5. 1651 | P: Jfr. B. Scharf |
| 6. Dorothea Maria | get. 20. 4. 1652
begr. 6. 2. 1679 | P: D. Wagner, Frau des Hof-
trompeters aus Gotha |

Christoph Bach war seinem älteren Bruder Johann nach Erfurt gefolgt und 1642 in die Rats- und Stadtmusikanten-Compagnie aufgenommen worden. Sowohl Johann als auch Christoph Bach vermittelten ihren Söhnen eine gründliche musikalische Ausbildung. Die Jungen erlernten auch das Orgelspiel. Johanns Sohn Christian ging 1665 nach Eisenach, wo schon sein Vetter Johann Christoph (1642–1703) – der Sohn seines Onkels Heinrich aus Arnstadt – als Organist an der St. Georgenkirche tätig war. Ein Jahr später kam er verheiratet nach Erfurt zurück, wurde Stadtmusikant und später deren Direktor. Seine Brüder Johann Ägidius und Johann Nikolaus verblieben in Erfurt, wurden ebenfalls später Stadtmusikanten.

Christophs Sohn Georg Christoph sollte eine wissenschaftliche Laufbahn ergreifen und wurde schon als Kind 1651 an der Erfurter Universität immatrikuliert.⁸ Doch im April 1654 zog Christoph Bach mit seiner Familie nach Arnstadt. Hier hoffte er ein besseres Auskommen als Hofmusiker in der Residenzstadt zu haben. Sein jüngster Bruder Heinrich (1615–1692) hatte dort das Organistenamt an der Liebfrauenkirche und an der Oberkirche inne.

Die Stadt Erfurt war Ende des Dreißigjährigen Krieges so ausgeblutet, daß sie erst ein beziehungsweise zwei Jahre nach dem Friedensschluß auch ein Friedensfest begehen konnte. Die Stadtmusikanten verstärkten das Collegium musicum der Universität beim „Academischen Triumph- und Jubelgeschrey so in höchst-erfreulicher Beobachtung des erblickenden Teutschen Friedensschlusses bey Anzündung eines Lust- und Freudenfeuers von Treuergebenen Universitätsverwandten in der Hofstatt zu Erffurdt 1649.“

Die amtliche Anordnung für das Friedensfest vom 8. Sept. 1650 lautete (in Auszügen):

[Anordnung, wie der] „13. Sonntag nach Trinitatis und die darauffolgende Woche, beydes in der Stadt und deren Gebiete auf dem Lande hochfeierlich soll begangen werden im Jahre MDCL, gedruckt zu Erffurth bey Paul Michaeln. – Der Organist soll auf der Orgel mit einem anmuthigen Praeambul den Anfang machen. Der Chor hat einzustimmen in 'Komm heiliger Geist, Herre Gott', vocaliter und instrumentaliter wechselweise musiciren, dann sollt 'Allein Gott in der Höh' sey Ehr' ebenmäßig vocaliter und instrumentaliter erthönen. Sollen die Studiosi in den gewöhnlichen choris musicis oder Canthorey sich in zwei gleiche choris abtheilen, daß in jeder halben Stadt einer umgehe, vor denen Häusern allerhand Lob- und Danklieder figuraliter und choraliter singen. Auf diese Weise haben sich auch die Currendknaben die ganze Woche sich so zu verhalten. Nach dem Gottesdienst vor dem Rathhaus öffentliche Vocal- und Instrumentalmusik. Auf den hohen Türmen Omnium sanctorum, Ägidii, Mercatorum und Bartholomäi mit hellem Schall vocaliter und instrumentaliter 'Allein Gott in der Höh' sey Ehr' und 'Wär Gott nicht mit uns diese Zeit' musiciret und gesungen werden.“⁹

⁸ StAE 4–0 56: 74 F. Wiegand, *Namensverzeichnis zur Allgemeinen Studentenmatrikel der ehemaligen Universität Erfurt für die Zeit von 1637–1816*, T. 1 A–K.

⁹ StAE 1–1/X A I, Nr.18, 8. 9. 1650 Friedens- und Dankfest.

Als am 11. März 1658 Johann Georg II, Herzog zu Sachsen, in Erfurt Station machte, um nach Frankfurt zur Kaiserwahl weiterzureisen, brachten ihm die Studierenden eine Nachtmusik. Sie führten die Kantate „Das Erffurthische Helicon“ mit Unterstützung der Stadtmusikanten auf.

Von den Nachwehen des Krieges konnte sich die Stadt lange nicht erholen. Zu allem Unglück kam auch noch 1664 die vollständige Unterwerfung unter den Mainzer Erzbischof. Erfurt hatte seine frühere Selbständigkeit und relative Freiheit verloren.

Das Zusammengehörigkeitsgefühl der Bach-Familien untereinander ist überliefert, und so können wir annehmen, daß Johann Bach seine verwaisten 16jährigen Neffen, die Zwillingsbrüder Johann Ambrosius und Johann Christoph aus Arnstadt bei sich aufnahm, als deren Eltern 1661 verstorben waren. Der ältere Bruder Georg Christoph ging nach Coburg, besuchte von 1663 bis 1665 das Gymnasium Casimirianum, studierte danach an der Universität Leipzig, ging als Schuldiener nach Heinrichs bei Suhl, heiratete am 20. Februar 1667 in Schleusingen die Kantorstochter Anna Juditha Prötzel und wurde 1668 Kantor und Organist in Themar. Von 1688 bis zu seinem Tode 1697 wirkte Georg Christoph Bach als Kantor an der Johanniskirche in Schweinfurt, wo schon seine beiden Onkel Johann und Heinrich Bach die Orgel geschlagen hatten. Georg Christoph Bach gilt als Begründer der Fränkischen Bach-Linie.

2. Die Söhne von Christoph Bach

Das Jahr 1667 brachte für die Erfurter Stadtmusikanten große Veränderungen, gewissermaßen einen Generationswechsel. Am 17. Dezember 1666 war der Sohn des Direktors, Christoph Volprecht jun., gestorben. Seine Stelle als Stadtmusikant nahm am 21. Dezember 1666 Johann Christoph Bach, der eine der Zwillingsbrüder, ein.¹⁰ Der 75jährige Direktor Volprecht reichte am 11. April 1667 sein Rücktrittsgesuch ein, und noch am selben Tag wurde Johann Christian Bach, Johanns ältester Sohn, zum Direktor der Stadtmusikanten ernannt und bestätigt.¹¹ Am nächsten Tag, dem 12. April 1667, trat Johann Ambrosius Bach, der andere Zwillingsbruder, an die Stelle seines Veters Johann Christian.¹²

¹⁰ StAE 1-1/XXI 2/13 Ratsprotokolle 1666-1669, 21. 12. 1666, S. 3.

¹¹ StAE 1-1/XXII 3/32 Cämmerey-Memorial 1667, 11. 4. 1667, S. 3: „Christoph Volbrecht, Stadtmusikant alhier, hat heute dato, nach dem er mündlich und schriftlich bey E. E. Rath alhier resignirt, nachverzeichnete musicalische Instrumenta der Cämmerey eingeliefert: 1. Ein Baß-Bombart in einem Futteral, 2. Ein Tenor-Bombart, 3. vier Grumbhörner in einem Futteral, 4. drey Dulcian, 5. ein Partbuch in welchem 6stimmige Madrigali zu finden. Wurde ihm das ao. 1631 hierüber gegebene Bekenntnis wieder ausgestellt und er darüber quietirt.“

Ebda. „15. April sind vorstehende Instrumenta Johann Christian Bachens, dem E. E. Rath obgedachten Volbrechts Stelle aufgetragen, gegen aus antwortung eines Scheins abgefolget worden. Ist dieser Schein in Cämmerey-Repos. sub Tit. M. in der Cammer neben der Cämmerey beigelegt befindlich.“

¹² StAE 1-1/XXI 2,13, Ratsprotokolle 1667, 12. April, S. 36. „... wird Ambrosius Bach an Johann Christian Bachens Stelle zum StadtMusicanten bestellt.“

Vier Stadtmusikanten trugen nun den Namen Bach und machten ihn zum Synonym für den Beruf der Erfurter Stadtmusikanten.¹³

1671 fand wieder ein Wechsel statt. Michael Gottmann war gestorben, und sein Sohn Ägidius nahm am 27. Oktober dessen Stelle ein. Auch Johann Ägidius Bach, Johanns vierter Sohn, wurde Stadtmusikant. Er nahm die Stelle seines Veters Johann Ambrosius ein, der nach Eisenach gegangen war.¹⁴ Als Johann Bach nach fast 40jähriger Doppeltätigkeit als Organist und Stadtmusikant am 13. Mai 1673 auf dem Friedhof der Kaufmannskirche begraben worden war, besetzte sein sechster Sohn, Johann Nikolaus, am 16. Mai die sechste Stelle in der Stadtmusikanten-Compagnie.¹⁵

III. Johann Ambrosius Bach (1645–1695)

Nr. 11 im „Ursprung“, Stadtmusikant in Erfurt, Stadt- und Hofmusikant in Eisenach, Sohn von Christoph und Maria Magdalena Bach, geb. Grabler; musikalische Ausbildung beim Vater und beim Onkel Johann Bach; Vater von Johann Sebastian Bach, geb. 22. 2., get. 24. 2. 1645 in Erfurt, gest. 20., begr. 24. 2. 1695 in Eisenach;

- ⊙ 1. 8. 4. 1668 Maria Elisabeth Lämmerhirt, Stiefschwester von Johann Bachs Frau Hedwig; Mutter von Johann Sebastian Bach,
get. 26. 2. 1644,
begr. 3. 5. 1694 in Eisenach;
- ⊙ 2. 27. 11. 1694 Barbara Margarethe Keul (3. Ehe derselben), Witwe seines Veters Günther aus Arnstadt.
get. 29. 12. 1658 in Arnstadt.

Kinder, die in Erfurt geboren wurden:

- | | | |
|---------------------|-------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| 1. Johann Rudolf | get. 19. 1. 1670
begr. 17. 7. 1670 | P: J. R. von Cöln,
Handelsmann, Kammerrat,
Zahlmeister |
| 2. Johann Christoph | get. 18. 6. 1671
gest. 22. 2. 1721
(in Ohrdruf) | P: J. C. Herthum aus Arnstadt |

Johann Ambrosius war am 12. April 1667 Stadtmusikant in Erfurt geworden als Nachfolger seines Veters Johann Christian, der zum Direktor ernannt worden

¹³ StAE 1–1/XXI 2 Ratsprotokolle 8. 2. 1681, 17. 1. 1682, 1. 12. 1716, 20. 4. 1717, 15. 2. 1723, 27. 10. 1739, 6. 2. 1789, 7. 8. 1793, 24. 10. 1788; Kirchenbuch der Barfüßerkirche: 28. 7. 1792; Erfurthisches Intelligenz-Blatt 1801, S. 171: „... auch die Herren Stadtbachen...“; Ebda. 1815, S. 342 „... zum ersten mal von den Stadt-Pagen Musik gemacht...“

¹⁴ StAE 1–1/XXI 2,14 Ratsprotokolle 1671, 27. 10., S. 401 „Ägidius Gottmann an seines verstorbenen Vaters Michael Gottmanns stelle zum Baßisten, und Ägidius Bach an seines Veters Ambrosius Bachens stelle, der sich nach Eysenach gewendet, zum Altisten in der hiesigen Stadt-Musicanten Compagnie angelobt, sich fleißig unverdrossen und friedfertig zu bezeigen angelobt.“

¹⁵ StAE 1–1/XXI 2,15, Ratsprotokolle 1672–1673, 1673, S. 16 „16. Mai 1673 Nachdemmahle bey einem E. Rathe nach absterben Johann Bachens, Johann Nicol Bach, daß er an seines Vaters stelle in die Gesellschaft der alhiesigen StadtMusicanten genommen werden mögte geziemend angeführt, Als ist derselbige, nachdem man Ihn hierzu vor qualificirt befunden undt er bey denen vorfallenden Aufwartungen fleißig, bescheiden und unverdrossen sich zu bezeigen an Rahtshand angelobt, zum StadtMusicanten auf undt angenommen worden.“

war. Dieser mußte immer wieder für die Interessen seiner Mitcompanen eintreten, denn die nichtprivilegierten Spielleute und Fiedler versuchten ständig, sie in ihrer „Nahrung zu beeinträchtigen“. Diese spielten ohne Genehmigung zu Hochzeiten und Bürgerfesten auf. Der Stadtrat stand aber hinter seinen Musikanten und schützte sie.¹⁶ Er gab ihnen auch die Erlaubnis, zu besonderen Anlässen auswärts zu spielen.

Im Oktober 1671 verließ Ambrosius Bach Erfurt. Sein Anstellungsvertrag als Stadt- und Hofmusikant in Eisenach datiert vom 12. Oktober. In Eisenach wurden ihm noch sechs Kinder geboren. Nachdem die Pest in Erfurt in den Jahren 1682/83 auch bei den Erfurter Verwandten zahlreiche Opfer gefordert hatte, stellte Johann Ambrosius 1684 einen Entlassungsantrag, um wieder nach Erfurt ziehen zu können. Doch der Herzog und der Stadtrat schätzten die Fähigkeiten von Johann Ambrosius und ließen ihn nicht gehen. So wurde Johann Sebastian Bach am 21. März 1685 in Eisenach geboren. Die am 29. Mai 1677 getaufte Marie Salome heiratete am 24. Januar 1700 in Erfurt den Kürschnermeister Johann Andreas Wiegand (s. Nr. XVII).

IV. Johann Christoph Bach (1645–1693)

Nr. 12 im „Ursprung“, Zwillingbruder des Vorigen, Stadtmusikant in Erfurt, Stadtpfeifer und Hofmusikant in Arnstadt; musikalische Ausbildung beim Vater und beim Onkel Johann Bach; geb. 22. 2., get. 24. 2. 1645 in Erfurt, begr. 28. 8. 1693 in Arnstadt;

⊗ 29. 4. 1679 Martha Elisabeth Eisentraut in Ohrdruf.

Bis zu ihrem neunten Lebensjahr wuchsen die Zwillingbrüder in der Rupprechtsgasse, im sogenannten Musikantenviertel, der Neidecke, auf. Im Sommer 1654 zogen die Eltern mit ihren vier Kindern nach Arnstadt. Nach dem Tode der Eltern 1661 gingen die Brüder nach Erfurt zurück und wurden hier Stadtmusikanten.

3. Die Söhne von Johann Bach

V. Johann Christian Bach (1640–1682)

Nr. 7 im „Ursprung“, Stadtmusikant, Direktor der Erfurter Stadtmusikanten, Sohn von Johann und Hedwig Bach, geb. Lämmerhirt; musikalische Ausbildung beim Vater und bei seinem Vetter Johann Christoph d. Ä. (1642–1703) in Eisenach; get. 17. 8. 1640, begr. 1. 7. 1682;

⊗ 1. 28. 8. 1665 Anna Margarethe Schmidt in Eisenach, begr. 15. 2. 1676 in Erfurt;

⊗ 2. 11. 6. 1679 Anna Dorothea Peter, Witwe, begr. 2. 4. 1736.

Kinder, aus 1. Ehe in Eisenach:

1. Martha Hedwig get. 19. 6. 1666

P: Martha Schmidt,
Frau des Hausmanns;
Johann Christoph Bach,
Organist alhier und Hedwig Bach,
Frau des Organisten zu Erfurt, abs.

¹⁶ StAE 1–1/XXI 2,15 Ratsprotokolle 1672–1673, 31. 5. 1673, S. 154, „Der Meister von den StadtMusicanten beschwert sich wider die Fiedler, daß sie dem habenden Privilegio undt erhaltenen Decretis undt Beschieden zuwider ihnen Einbuße thaten...“ Beschied: „die Fiedler sollen den zur ungebühr genommenen Beykauf wieder zurück geben, undt sich alles ferneren Eingreifs bey 10 Rthlr Strafe zu enthalten schuldig seyn.“

	⊙ 15. 8. 1697	Georg Gebhard Racke, Zeugmacher in Weimar in der Barfüßerkirche zu Erfurt
	-?	
Kinder aus 1. Ehe in Erfurt:		
2. Johann Jacob	get. 14. 8. 1668 begr. 29. 4. 1692 (in Eisenach)	P: J. J. Rehefeld, Dr. med.
3. Johann Christian	get. 5. 3. 1671 begr. 13. 12. 1671	P: J. Adlung, Organist KK
4. Johann Christoph	get. 13. 1. 1673 begr. 30. 7. 1727 (als Kantor in Gehren)	P: J. Adlung, Organist KK
5. Anna Margaretha	get. 7. 11. 1675 begr. 1682 (Pest)	P: A. M. Döringsmann, Biereigin
Kinder aus 2. Ehe in Erfurt:		
6. Anna Dorothea Sie ist Patin bei Dorothea Wilhelmina Bach am 4. 12. 1732 in Udestedt.	get. 14. 5. 1680 ⊙ um 1700 begr. ?	P: A. M. Purgolt (Burgold?) Johann Heinrich Liebig, Schulmeister.
7. Anna Sophia	get. 15. 5. 1681 begr. 1682 (Pest)	P: A. S. Osan
8. Johann Christian	get. 16. 10. 1682 begr. 18. 6. 1683	P: Christian Stiefel

Johann Christian Bach wohnte seit 1670 im Haus „Zur silbernen Tasche“ auf dem Junkersand (heute Nr. 1). Er erwarb es 1675 als Eigentum. In diesem Hause lebte auch sein Vetter Johann Ambrosius, bevor er 1671 nach Eisenach zog.

Weil die Zwistigkeiten zwischen den Stadtmusikanten und den Spielleuten und Fiedlern nicht aufhörten, erwirkten die Stadtmusikanten am 22. August 1676 von den Stadtvätern ein Dekret, in dem festgelegt war, wie in Zukunft bei Hochzeiten zu verfahren sei:

- wenn drei Hochzeiten in einer Woche anstehen, dann sollen die Stadtmusikanten eine davon Caspar Görbichen und seinen „Consorten“ geben;
- wenn mehr als drei Hochzeiten in einer Woche anfielen, steht es den Stadtmusikanten frei, wem sie von den andern nachbenannten Parteien eine abgeben;
- wenn innerhalb der Stadtringmauer nicht zwei Hochzeiten seien, sollen die Stadtmusikanten auch bei den Hochzeiten einfacher Bürger, Handwerker und Tagelöhner vor den Toren den Vorzug haben;
- wenn sie aber zu zwei Hochzeiten Bestellung haben, sollen die Übrigen folgendermaßen aufgeteilt werden:
 - vor dem Johannestor, vor dem Andreastor und in Martini extra: Caspar Görlich, Martin Syring, Hans Martin Syring und Hans Wilhelm;

- vor dem Augusttor: Johann Melchior Arnold, Heinrich Herzog, Zacharias Herzog und Hieronymus Mathes Dietrich;
- vor dem Löbertor: Hans Valten Thomas, Hans Götze und Hans Groß.

Sollte aber der Bräutigam die Stadtmusikanten haben wollen, hätten die andern zurückzutreten. Alle übrigen, hier nicht genannten Spielleute, Fiedler und Pfeifer dürfen weder innerhalb der Stadt noch vor den Toren zu Hochzeiten aufspielen.¹⁷

Daß diese Hochzeitsfeierlichkeiten auch zu unerfreulichen Auftritten ausarteten und die Stadtmusikanten vor Gericht als Zeugen aussagen mußten, berichtet ein Protokoll vom 11. März 1679. Sowohl der Direktor Johann Christian als auch Johann Ägidius Bach sagten aus, daß der Bräutigamsvater die Hochzeitsgesellschaft beim Tischgebet und beim Gesang durch gotteslästerliches Fluchen, Brotwerfen und Nach-dem-Degen-Greifen gestört hätte; auch hätten sie ihm versagt, ein „Schnapperlied“ aufzuspielen. An den Wortlaut der Flüche konnte sich jedoch keiner mehr erinnern, „weil großer Tumult gewesen.“¹⁸

Der Stadtrat mußte auch Streitigkeiten zwischen den Angehörigen der weitverzweigten Musikantenfamilien Gräser und Bach in Arnstadt und Erfurt schlichten. Das bescheinigt eine Eingabe des Organisten Heinrich Bach, seines Sohnes Günther, des Stadtpfeifers Johann Christoph Bach (Christophs Sohn) aus Arnstadt und der Erfurter Vettern Johann Ägidius und Nikolaus Bach, gerichtet an die Kanzlei in Arnstadt vom 6. Februar 1677. Sie bitten darum, „den Heinrich Gräser wegen seiner ausgestoßenen Injurien, daß er alle Gesellen, so bey den Bachen gelernt, als Schelme und Diebe ausbreiten wolle, zum öffentlichen Widerruf zu zwingen und ihn als einen boshaften Injuranten zum Abscheu mit Landesverweisung oder Turmstrafe zu belegen.“

Heinrich Gräser ignorierte dreimal die Aufforderung, zum Termin zu erscheinen. Erst am 26. Juni 1677 erschien er. Er wurde zwar nicht des Landes verwiesen, mußte aber alle seine Verleumdungen gegen die Bache widerrufen.¹⁹

VI. Johann Nikolaus Bach (1653–1682)

Nr. 9 im „Ursprung“, Stadtmusikant, jüngster Sohn von Johann und Hedwig Bach, musikalische Ausbildung beim Vater; get. 5. 2. 1653, begr. 28. 7. 1682;

⊙ 29. 11. 1681 Sabina Katharina Burgold,
begr. 13. 7. 1683;

Kind:

Johann Nikolaus

get. 8. 9. 1682

P: Johann Christoph Hoffmann
aus Suhl

⊙ 19. 4. 1705

Anna Dorothea Gebhard,
Tochter des Barbiers Gottfried
Gebhard aus Neumark
(in der Michaeliskirche)

gest. ?

¹⁷ StAE 1–1/XXI 2,18 Ratsprotokolle 1676/1677, 1676, 22. 8., S. 153/4.

¹⁸ StAE 1–1/XXI 2,20 Ratsprotokolle 1679/1680, 1679, 11. 3., S. 54/55.

¹⁹ StAE 4–0/64:6 Zeitschrift „Bach'scher Familienverband“, Arnstadt/Günstedt, Dezember 1937.

Am 16. Mai 1673, nach dem Tode seines Vaters, war Johann Nikolaus an dessen Stelle in die Stadtmusikanten-Compagnie eingerückt. Er erbte auch das Haus „Zu den drei Rosen“, das Johann Bach im Namen seiner Frau Hedwig von deren Stiefmutter, der Witwe des Valentin Lämmerhirt, Eva Barbara, für 120 fl. erkauft hatte. Diese war zu ihrem Schwiegersohn Johann Ambrosius Bach nach Eisenach gezogen, nachdem sie am 7. 9. 1672 ihr Bürgerrecht in Erfurt aufgegeben hatte. Der Sohn von Johann Nikolaus, nach dem Tode des Vaters geboren und ebenfalls Johann Nikolaus geheißen, wurde später Barbier und Chirurg, zog nach Ostpreußen und soll dort „das Haus voller Kinder“ gehabt haben.

Der berühmte Organist und Komponist Johann Pachelbel (1653–1706) nahm das Angebot der Stadt Erfurt an und wurde am 19. Juni 1678 Organist an der Predigerkirche. Pachelbel galt als „perfecter und rarer Virtuose“. Schon in Eisenach hatte er Mitglieder der Familie Bach kennengelernt. Sowohl mit Johann Christoph, dem Organisten an der St. Georgskirche, als auch mit Johann Ambrosius hatte er gemeinsam musiziert. Nun zog er in das Haus „Zur silbernen Tasche“ auf dem Junkersand, dessen Besitzer der Direktor der Stadtmusikanten, Johann Christian Bach, war. Die Stadtväter waren mit der Kunst des Organisten ihrer Ratskirche so zufrieden, daß sie ihn beauftragten, zwei Kantaten für die Huldigungsfeierlichkeiten zu schreiben. Die Erbhuldigung der Erfurter Bürger vor dem kurmainzischen Gesandten beim Regierungsantritt Karl Heinrichs von Metternich-Winneburg fand am 17. November 1679 auf den Domstufen und vor den Graden statt. Ein Augenzeuge beschreibt die Feierlichkeiten so:

„... Unter diesem Huldigungsakte ließen sich die Trompeten und Paucken auf der cavate und auf der Galerie über den Brotbänken wechselweise erfreulich hören, auch wurde beim Angelöbns vom Cantore Praedicatorum, denen Stadtmusicanten und anderen Adjuvanten so instrumentaliter als vocaliter schön musiciret, wobey führnehmlich eine zu Ihro Churfürstl. Gnaden unterthänigsten Ruhm componirte Ode anmüthig abgesungen wurde. Hierauf erhoben sich die Herren Gesandten vom Huldigungs-Throne und gingen in Begleitung der Herren Regierungsräthe unter starkem Trompeten- und Pauckenklange in dem Dhomb, alwo das Te deum laudamus gesungen worden, die gemeine Bürgerschaft aber verblieb inmittelst auf und für den Stufen wartend und dankten gleichfalls Gott dem allerhöchsten für diese glücklich zu ende gebrachte Huldigung unter der Direction des Cantores Praedicatorum und mit Einstimmung der Trompeten und Paucken mit dem Lied „Herr Gott Dich loben wir“ herzinniglich.“²⁰

Am 25. Oktober 1681 heiratete Johann Pachelbel die Tochter des Stadtmajors und 3. Ratsmeisters Joachim Gabler, Barbara. Im darauffolgenden Monat wurde wieder eine Hochzeit gefeiert: Johann Nikolaus Bach erhielt die Erlaubnis, sich zu Hause mit Sabina Katharina Burgold trauen zu lassen.

Doch das glückliche Zusammenleben der vier Musikantenfamilien fand im Pestjahr 1682/83 ein jähes Ende. Johann Christian Bach und drei seiner kleinen Kinder starben. Johann Ägidius mußte seine Frau und ebenfalls drei Kinder begraben. Johann Nikolaus starb am 30. Juni 1682. Seine Witwe brachte am 8. September beider Sohn Johann Nikolaus zur Welt; sie selbst starb am 13. Juli 1683. Johann Pachelbels Frau und ein Kind starben am 9. und 28. Oktober 1683. Seine in Erfurt gedruckten „Musicalischen Sterbensgedanken“ drücken die große Trauer aus.

²⁰ StAE 1–1/Ib Nr. 4, 1679, 17/7. November „Erbhuldigung...“

Am 30. Juli 1682 schlugen die Stadtmusikanten als ihren zukünftigen Direktor den Bruder von Johann Christian Bach vor. Johann Ägidius erhielt seine Ernennung am 30. (20.) Juli 1682.²¹

VII. Johann Ägidius Bach (1645–1716)

Nr. 8 im „Ursprung“, Stadtmusikant, Direktor der Stadtmusikanten, Organist, Sohn von Johann und Hedwig Bach, geb. Lämmerhirt; musikalische Ausbildung beim Vater; get. 11.2.1645, begr. 22.11.1716

⊙ 1. 9.6.1674 als Stadtmusikant und Organist Mercatorum Maria Susanna Schmidt aus Eisenach, Schwester der Frau von Johann Christian
begr. 1683 (Pest)

⊙ 2. 24.8.1684 Juditha Katharina Syring, Kürschnermeisterstochter,
get. 10.1.1655,
begr. 18.1.1712.

Kinder,

aus 1. Ehe:

1. Johann Christoph get. 4.4.1675 P: J. C. Beerwald,
begr. 1682 (Pest) Kürschnermeister

2. Johann Bernhard get. 25.11.1676 P: J. B. Harbich
begr. 13.6.1749
(in Eisenach)

3. Johann Caspar get. 9.6.1678 P: Caspar Schulz
begr. 1682 (Pest)

4. Johann Georg get. 8.1.1680 P: J. G. Thilo, Biereige
begr. 1682 (Pest)

5. Martha Hedwig get. 3.1.1683 P: M. H. Bach,
Schwester des Vaters,
⊙ 10.1.1722 Johann Friedrich Beck,
Stadtmusikant,
begr. 15.8.1740

begr. 11.3.1764

aus 2. Ehe:

6. Johann Christoph get. 17.8.1685 P: J. Oswald,
(s. Nr. IX) begr. 15.5.1740 Stadtmusikant

7. Martha Katharina get. 8.10.1688 P: M. K. Lämmerhirt
begr. 22.10.1726
(lebte und starb bei
Familie Landgraf)

8. Dorothea Eva get. 12.1.1691 P: D. E. Bitter
⊙ 13.2.1718 Johann Friedrich Landgraf,
Organist und Schulkollege KK,
begr. 4.4.1747
beider Tochter Eva Maria,
begr. 9.2.1725

begr. 17.3.1726

²¹ StAE 1-1/XXI 2,22, Ratsprotokolle 1682–1683, 1682, S. 99.

9. Maria	get. 14.12.1693	P: M. Silberacker
	⊙ 10.1.1744	Heinrich Pfaff, Witwer, Rektor, Kaufmann-Gemeindeschule, begr. 25.1.1747, 70 Jahre
	begr. 9.8.1771	

Johann Ägidius fühlte sich verpflichtet, die Vormundschaft über die unmündigen Kinder seines Bruders Johann Christian aus erster Ehe zu übernehmen. Tobias Lämmerhirt erklärte vor dem Stadtrat, ihm „so viel wie möglich beyzustehen und an die Hand zu gehen“.²² Anna Dorothea Bach, Johann Christians Witwe, mußte gegen den Nachfolger ihres verstorbenen Mannes, Johann Oswald, klagen, damit ihr der ihr zustehende Witwenanteil seines Verdienstes ausgehändigt wurde.²³ Sie verkaufte das Haus „Zur silbernen Tasche“ an Johann Pachelbel, der es bis 1698 besaß, obwohl er schon in Gotha ansässig war.

Sowohl Johann Ägidius als auch Johann Pachelbel heirateten ein zweitesmal: Johann Ägidius am 24. August 1684 (seine Schwester Martha Hedwig hatte schon ein halbes Jahr vorher eine neue Ehe geschlossen), Johann Pachelbel 10 Tage früher als Ägidius, am 14. August, und zwar die Kupferschmiedstochter Juditha Dommer. Die in Erfurt geborenen Kinder Johann Pachelbels, darunter sein später berühmter Sohn Wilhelm Hieronymus – angesehener Organist und Komponist in Nürnberg –, und seine Tochter Amalia, die als Malerin berühmt wurde, wuchsen am Junkersand mit den Kindern der Bach-Familien, mit den Kindern Buttstedts und Walthers auf.

Johann Ambrosius Bach schickte 1686 seinen ältesten Sohn Johann Christoph von Eisenach nach Erfurt, damit er sich bei Johann Pachelbel im Orgelspiel und in der Komposition vervollkommen sollte. Im letzten Jahr seiner Lehre, 1689, wurde er schon von der Thomaskirche zu ihrem Organisten gewählt. Doch die Orgel war in einem sehr schlechten Zustand und das Organistengehalt der ärmsten Kirchengemeinde sehr gering. Johann Christoph ging nach Ohrdruf als Organist. Nach dem Tode der Eltern nahm er seinen Bruder Johann Sebastian bei sich auf und wurde dessen erster Orgel- und Generalbaßlehrer. Johann Christoph Bach (1671–1721) ist der Begründer der Ohrdruffer Bach-Linie.

Johann Ägidius, der nicht nur Direktor der Stadtmusikanten war, sondern auch als Organist wirkte – seit 1674 an der Kaufmannskirche, später an der Michaeliskirche –, erteilte seinen Söhnen und den ihm anvertrauten Neffen Johann Jacob und Johann Christoph, wie auch dem Nachbarjungen Johann Gottfried Walther, Unterricht auf Streich- und Blasinstrumenten, unterwies sie auch im Orgelspiel. Johann Jacob ging als Hausmannsgeselle nach Eisenach. Sein Bruder Johann Christoph besuchte als erstes Familienmitglied der Bache von 1689 bis 1693 das

²² StAE 1–1/XXI 2,22, Ratsprotokolle 1682–1683, 1682, 8. 8., S. 111: „Ist Hanns Egidy Bach über seines Bruders Hanns Christian Bachs unmündige 4 Kinder erster Ehe, Martha, Hans Jacob, Hanns Christoph undt Margarethen zum Vormund bestätigt worden. Darbey dessen Schwager Tobias Lämmerhirt sich erkläret und angelobt, weil er albereit mit 3 Vormundschaften belegt war, und mit diesem Tutel verschont worden, gedachtem Bachen so viel wie möglich beyzustehen und an die Hand zu gehen.“

²³ StAE 1–1/XXI, 2,22, Ratsprotokolle 1682–1683, 1683, 15. 6., S. 239.

Erfurter Ratsgymnasium. Ihm folgte ein Jahr später Ägidius' Sohn Johann Bernhard. Er studierte dort von 1690 bis 1696.²⁴ Noch als Gymnasiasten verdienten sich beide ihre ersten Sporen als Organisten: Johann Christoph 1693 in der alten Thomaskirche (nicht zu verwechseln mit seinem Vetter gleichen Namens, der 1689 die Orgel der Thomaskirche schlug) und Johann Bernhard seit 1695 in der Kaufmannskirche. Die Mädchen heirateten Männer aus ihrem näheren Bekanntenkreis: einen Stadtmusikanten, einen Organisten und Schulmeister, die jüngste erst mit 51 Jahren den Rektor der Kaufmann-Gemeindeschule, der aber schon drei Jahre später mit 70 Jahren starb. Nur Johann Christoph (1685–1740) hinterließ Nachkommen.

4. Zwei Enkel von Johann Bach

VIII. Johann Christoph (1673–1727)

Nr. 17 im „Ursprung“, Kantor und Organist, Sohn von Johann Christian und Anna Margarethe Bach, geb. Schmidt; musikalische Ausbildung beim Vater und beim Onkel Johann Ägidius; get. 13. 1. 1673 in Erfurt, begr. 30. 7. 1727 in Gehren;

⊙ 13. 8. 1693 Anna Margarethe Susanna König aus Ringleben,
begr. 2. 4. 1736 in Erfurt

Kinder:

- | | | |
|---------------------|---------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Johann Samuel | get. 4. 6. 1694
⊙ 19. 5. 1716 | in Niederzimmern,
Dorothea Margarethe Pabst aus
Wallroda in Jechaburg/
Sondershausen |
| | begr. 1. 7. 1720 | in Gundersleben |
| 2. Johann Christian | get. 31. 3. 1696
gest. ? | P: J. C. Oswald,
Stadtmusikant, TK |
| 3. Johann Henricus | get. 23. 1. 1698
begr. 26. 4. 1698 | P: J. H. Preusch,
Schulmeister in Ollendorf, TK |

Nach dem Besuch des Erfurter Ratsgymnasiums ging Johann Christoph nach Niederzimmern als Kantor und Organist (10. 5. 1693 bis 2. 3. 1696). Er kehrte nach Erfurt zurück, da ihn die Thomaskirche zu ihrem Kantor und Organisten gewählt hatte. Doch auch ihn befriedigten die dortigen Verhältnisse nicht. Er ging als Kantor und Organist in den Thüringer Wald nach Gehren. Dort wurden noch drei Kinder geboren:

- | | | |
|----------------------|---------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 4. Barbara Elisabeth | get. 19. 7. 1700
⊙ 26. 2. 1736 | Johann Tobias Ulrich,
Schulmeister in Schellroda |
| | gest. ? | |
| 5. Johann Günther | get. 4. 4. 1703
⊙ 13. 5. 1736 | Susanna Katharina Hering
aus Nordhausen |
| | begr. 24. 10. 1756 | |
| 6. Johann Christoph | get. 18. 2. 1708
begr. 16. 3. 1721 | |

²⁴ StAE 4–0 VI 192 a H. Goldmann, *Die Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums von 1655–1820*, Erfurt 1926.

Die in Erfurt geborenen Söhne Johann Christian und Johann Henricus (Heinrich) wurden traditionsgemäß Musiker. Beide dienten am Fürstenhof von Sondershausen. Samuel wurde später Schulmeister in Gundersleben. Nach dem Tode des Vaters kam ihre Schwester Barbara Elisabeth zu den Verwandten nach Erfurt und mußte hier am 8. September 1728 ihre am 9. März 1725 in Gehren geborene Tochter Augusta Magdalena Catharina Clara von Schlotheim begraben. Barbara hatte ebenfalls am Hofe von Sondershausen gedient und war von dem Pagen Friedrich Gottlob von Schlotheim „ihrer jungfräulichen Ehre jämmerlicher Weise beraubt“, war verstoßen und mußte den Kirchenbann erleiden. Wie der Vater Johann Christoph Bach in einem Bittbrief vom 15. Juli 1727 an den Fürsten schrieb, kurz vor seinem Tode, kämpfte er bisher vergeblich um Gerechtigkeit für sich und für seine Tochter. Er bezieht sich in seiner Bitte auf die in der „Welt bekandte Bachische Familie, die ihre Genealogie von anno 1504 her und der gleichen censur nie verdient oder erduldet zu haben, aufweisen kan...“.²⁵ In Erfurt heiratete Barbara Elisabeth später den Schulmeister Johann Tobias Ulrich. Sie war Patin bei der am 17. Juli 1738 getauften Johanna Ulrika Bach, Tochter ihres Bruders Johann Günther, Schulkollege an der Kaufmann-Gemeindeschule. Dieser lebte seit 1735 in Erfurt.

Von Johann Bernhard, dem Sohn von Johann Ägidius, ist bekannt, daß er Unterricht bei Johann Pachelbel genossen hat. Von Johann Christoph, Johann Christians Sohn, konnten derartige Aussagen nicht bekräftigt werden. Johann Bernhard selbst war Lehrer von Johann Gottfried Walther, dem Organisten, Komponisten und Lexikographen. 1703 wurde Johann Bernhard Nachfolger von Johann Christoph Bach als Organist in Eisenach.

Johann Ägidius Bach verkaufte das Haus „Zu den drei Rosen“ an den Organisten Arnold, dieser wieder an den Zeugmacher Johann Stephan Walther, den Vater des vorgenannten Johann Gottfried. Als Tobias Lämmerhirt gestorben war, erwarb Johann Ägidius 1685 dessen Haus „Zum grünen Schild“ an der Ecke Kürschnergasse/Wenige Markt. Hier betrieb er auch einen Kramladen. Da er Nürnberger Drechslerwaren verkaufte, mußte er sich auf Beschwerde der Drechslerzunft vor dem Rat der Stadt verantworten. Ihm wurde zwar erlaubt, Nürnberger Drechslerwaren weiter zu führen, die grobe Drechslerarbeit hatte aber bei der Drechslerzunft zu verbleiben.²⁶

Johann Christoph, Ägidius' Sohn aus zweiter Ehe, hatte nach dem Besuch des Gymnasiums nicht nur die Orgel der alten Thomaskirche geschlagen, sondern auch die Stadtmusikanten-Compagnie verstärken helfen. Als der Stadtmusikant Nicol Frenzel 1705 gestorben war, konnte er dessen Stelle einnehmen.²⁷ Er mußte, wie es üblich war, der Witwe seines Vorgängers ein halbes Jahr lang die Hälfte seines Verdienstes, die Halbschied, abgeben. Mit 20 1/2 Jahren heiratete

²⁵ Kreisarchiv Arnstadt, Abschrift aus den Stadtakten, S. 17/19.

²⁶ StAE 1-1/XXI 2,26a, Ratsprotokolle 1698-1703, 1700, 19.8. S. 186.

²⁷ StAE 1-1/XXI 2,27, Ratsprotokolle 1704-1709, 1705, 29.10. S. 134: „Alß die StadtMusikanten Koch, Graf und Oswald, ob sie etwas darbey, daß ihr Director Johann Egidy Bach, seinen Sohn mit in die Compagnie, nicht zwar als einen Gesellen, sondern in eben der Qualität als sie stünden, gezogen hatte, gefragt wurden, haben sie wie sie bey solcher Bewandnis hinwieder nichts einzuwenden hatten, sich vernehmen lassen.“

Johann Christoph die Witwe des Kantors der Kaufmann-Gemeindeschule, Rudolph Ernst Adlung, Katharina geb. Schelle. Katharina war um 20 Jahre älter als Johann Christoph.²⁸

Wenn die folgenden Jahre auch nicht von bemerkenswerten Ereignissen geprägt waren, so gab es doch immer wieder Streitigkeiten mit den Spielleuten der Stadt. Johann Ägidius hatte wiederholt die Interessen der Stadtmusikanten zu vertreten. Noch zu Lebzeiten Johann Ägidius Bachs kam sein Neffe Johann Sebastian nach Erfurt, um am 31. Juli 1716 die vom Erfurter Orgelbauer Johann Georg Schröter vollendete Sterzing-Orgel in der Augustinerkirche abzunehmen.²⁹ Wird man sich wieder zu einem der bekannten Familientreffen zusammengefunden haben? Da war seine Schwester Marie Salome, verheiratet mit dem Kürschnermeister Johann Andreas Wiegand;³⁰ der 70jährige Onkel, Direktor der Stadtmusikanten, wohnte mit seinen drei musikalischen Töchtern, die noch nicht „unter der Haube“ waren, nicht weit entfernt auf dem Wenigen Markt; dessen Sohn Johann Christoph, sein Vetter, lebte nahe der Kaufmannskirche, und die beiden Knaben Friedrich und Ägidius zeigten auch schon musikalisches Talent. Da war auch noch der angeheiratete Onkel, der Stadtmusikant Oswald, der die Hausmusik verstärken konnte.

IX. Johann Christoph Bach (1685–1740)

Nr. 19 im „Ursprung“, Stadtmusikant, Organist, Direktor der Stadtmusikanten, Sohn von Johann Ägidius und Juditha Katharina Bach, geb. Syring; musikalische Ausbildung beim Vater; get. 17. 8. 1685, begr. 15. 5. 1740.

⊗ 1. 2. 2. 1706 Katharina Adlung, Witwe, geb. Schelle,
begr. 19. 6. 1718 in Erfurt

⊗ 2. 23. 4. 1719 Rebecca Regina Werner,
get. 5. 1. 1698,
begr. 10. 3. 1778

Kinder,

aus 1. Ehe:

- | | | |
|-----------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Johann Friedrich
(s. Nr. X) | get. 22. 10. 1706
begr. 30. 5. 1743
(als Kantor in Andisleben) | P: J. F. Landgraf,
Organist KK |
| 2. Johann Ägidius
(s. Nr. XI) | get. 4. 8. 1709
begr. 17. 5. 1746
(als Kantor in Großmonra) | P: J. Ä. Bach,
Großvater |

²⁸ StAE 1–1/XXI 2,27 Ratsprotokolle 1704–1709, 1706, 1. 2., S. 158: „Johann Christoph Bach, StadtMusicant, wird die private copulation mit Rudolph Ernst Adlungs Witwe, Catharinen, also proclamationibus concediret, nachdem dessen Vater, Johann Egidy Baach, caviret, dieserwegen, da etwa eine impediens sich finden solte, welches jedoch nicht vermuthet werde.“

²⁹ StAE 4–0 II B 338 W. Wolffheim, *Ein Orgelattest von Johann Sebastian Bach*, BJ 1928.

³⁰ StAE 1–1/XXI, 2,30, Ratsprotokolle 1722, 3., 4. und 15. 12., S. 180/181 und 188. Johann Andreas Wiegand erreichte, daß Johann Jacob Bachs Anteil aus der Lämmerhirschen Erbschaft – 224 Taler – auf „die einzigen rechtmäßigen Erben, seine Frau Marie Salome und Johann Sebastian Bach“ aufgeteilt wurde.

aus 2. Ehe:

- | | | |
|------------------------------------------|-----------------|-------------------------------------------------------------|
| 3. N. N. (totgeb.) | begr. 19.9.1719 | |
| 4. Maria Rebecca
(s. Nr. XVIII) | get. 18.2.1721 | P: Maria Bach,
Schwester des Vaters |
| | ⊗ 1. 31.7.1740 | Johann Christoph Müller,
Stadtmusikant
begr. 9.2.1753 |
| | ⊗ 2. 30.7.1758 | Johann Christoph Thiele,
Gastwirt,
begr. 12.4.1782 |
| | begr. 25.1.1772 | |
| 5. Maria Dorothea | get. 28.7.1722 | P: M. D. Pockwitz,
Frau des Licentiaten |
| | begr. 9.11.1722 | |
| 6. Anna Maria Christina
(s. Nr. XXIV) | get. 28.3.1724 | P: A. C. Bayer |
| | ⊗ 18.2.1748 | Gabriel Kirst, Weißbäcker |
| | begr. 16.9.1767 | |
| 7. Wilhelm Hieronymus
(s. Nr. XII) | get. 4.5.1730 | P: W. H. Andrae,
Kaufmann und Oberstadtvoigt |
| | begr. 15.4.1755 | |

Nach seiner Hochzeit war Johann Christoph in das Schulhaus „Zum Rechen“ in die Johannisgasse gezogen. Seine Schwester Martha Hedwig hatte nach dem Tode des Vaters den Kramladen auf dem Wenigen Markt übernommen und 1722 den Stadtmusikanten Johann Friedrich Beck geheiratet, den sie um fast 25 Jahre überlebte. Im Alter von 81 Jahren starb sie als arme Spinnerin.

„Erfurth, 1. Dezember 1716. Nach Absterben des bisherigen Directoris der alhiesigen privilegirten StadtMusicanten, oder so genanten Baachen, Johann Egidiy Baachs, wird sein Sohn Johann Christoph Baach, wegen dessen angerühmten guten qualitäten zum anderweitigen Directori verordnet, mithin der Compagnie bedeutet, denselben gebührend dafür zu erkennen, wie denn ihm zu seiner Legitimation dieser Schein darüber ausgefertigt worden.“³¹

Johann Christophs drei Söhne besuchten das Erfurter Ratsgymnasium: Johann Friedrich von 1721 bis 1724, Johann Ägidius von 1726 bis 1732 und Wilhelm Hieronymus von 1744 bis 1747. Traditionsgemäß wurden sie aber auch vom Vater gründlich in der Musik unterrichtet, wie ihr späterer Lebenslauf zeigt.

1717 richteten die nichtprivilegierten Bürger-Hoboisten einen Bittbrief an den Statthalter, in dem sie vorschlugen, eine „musikalische Gesellschaft“ gründen zu dürfen, ähnlich der Stadtmusikanten-Compagnie. Sie sollten dem Obristwachtmeister unterstehen, der die Tüchtigsten von ihnen – alle gelernte Musiker – aussondern, aber die Bierfiedler nicht berücksichtigen sollte. Der Statthalter genehmigte nicht die Gründung einer zweiten geschützten Musikanten-Vereinigung. Er hielt an der alten Bestimmung fest, daß, wie schon seit langen Zeiten, erst „nach den sogenannten Bachen“ die Bürger-Hoboisten die nächste musikalische Aufwartung erhalten können.³²

³¹ StAE 1-1/XXI 2, 27a, Ratsprotokolle 1716, 1. 12., S. 420.

³² StAE 1-1/XXI 2,28 Ratsprotokolle 1717-1719, 1717, 20. 4., S. 32.

Hart traf es die Musikanten, wenn wegen Landestrauer die Musik verboten wurde. So durfte nach dem Tod von Kurfürst Lothar Franz von Januar bis September 1727 keine Musik erklingen.

Bei diesem fast täglichen Kampf um Rechte und finanzielle Absicherung ist es verständlich, daß auch die Aufteilung der verdienten Gelder innerhalb der Stadtmusikanten-Compagnie vor dem Stadtrat ausgehandelt werden mußte.³³ Streit gab es auch wegen der gemeinschaftlich angeschafften Pauken. Diese Zwistigkeiten machten „sowohl bey kirchlichen als andern Aufwartungen vielerley Verdruß“, und so wurde im Protokollbuch festgehalten: „daß 1. die gemeinschaftlichen Paucken bey aller Gelegenheit gebraucht werden und der Director Collegij seine eigene außer der Noth nicht hergeben solle, dagegen 2. zum Paucken Schlagen, wann solches einer aus der Compagnie nicht selbstens thun könnte, niemand anders als ein Sohn des Directoris Baachen genommen, und dieser sodann vor jedesmahlige Aufwartung 15 Groschen gegeben, und 3. dem Directori Baachen zu der neuerlich angeschafften BÜchse der Schlüssel zugestellet werden sole, wornach sie sich sämbtlich zu achten hätten.“³⁴

Einen musikalischen Höhepunkt erlebten die Erfurter, als am 23. September 1732 der Mainzer Statthalter in Erfurt, Anselm Franz Ernst Reichsfreiherr von Warsberg, sein Amt antrat. Die Stadtväter hatten den „Hochfürstlich Gothaischen Hofcapellmeister“ Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) beauftragt, eine Ratsmusik zu komponieren. An zwei Tagen probten die Stadtmusikanten mit 8 Bürgerhoboisten, 8 Militärmusikern vom Petersberg und einigen „Dilettanten“ im Ballhaus. Die Solisten- und Chorpartien hatten die vier Singechöre des Evangelischen Ratsgymnasiums übernommen. Als während des Huldigungsaktes auf dem Domplatz unter den Klängen des Schlußchores „Erfüllet die Lüfte mit freudigem Halle“ ein Regenbogen am Himmel erschien, sahen das die Erfurter als ein gutes „Himmelszeichen“ für die Regierungszeit des neuen Statthalters an. – Stölzel erhielt für dieses Auftragswerk 24 Taler, die Musici insgesamt 53 Taler 7 Groschen.

5. Vier Urenkel von Johann Bach

X. Johann Friedrich Bach (1706–1743)

Nr. 35 im „Ursprung“, Stadtmusikant, Kantor und Organist, Sohn von Johann Christoph und Katharina, verwitwete Adlung, geb. Schelle; get. 22.10.1706 in Erfurt, begr. 30.5.1743 in Andisleben;

∞ 19.12.1725 Eleonora Maria Langula in Andisleben,
begr. 3.4.1764

³³ StAE 1–1 XXI, 2,32, Ratsprotokolle 1726–1727, 1727, 19.6., S. 107: „... daß hinkünfftig die bey der Compagnie einkommende Accidentia in 6 portionen getheilet und 2 von solchen portionen wiederum unter Herrn Oswalden und denen beyden neuen Musici Kraemer und Rothen wieder dividiret werden sollen; wegen der Kirchengelde aber sollen H. Oswalden von seinem Substitutio jedesmahl die Halbschied gereicht werden...“

³⁴ StAE 1–1/XXI 2,34, Ratsprotokolle 1730–1731, 1730, 17.10., S. 108. Ebda: 1730, 7.12., S. 136, 137 Wiederholung der Weisung.

Kinder:

- | | | |
|---------------------|---------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Rebecca Maria | get. 17.9.1726
⊗ 6.2.1751
⊗ 12.11.1757
begr. ? | P: R. R. Bach,
Großmutter in Erfurt
Sylvester Gottfried Kegel,
Mahlmüller aus Walschleben
Johann Christoph Möller,
Müller aus Walschleben |
| 2. Barbara Eleonora | get. 20.6.1729
begr. 19.4.1731 | P: Jfr. Schaffner |
| 3. Johann Friedrich | get. 11.9.1731
begr. ? | P: Johann Friedrich Sigel,
Sohn des Pfarrers |
| 4. Johann Christoph | get. 17.9.1736
begr. 27.4.1808 | P: Johann Bartholomäus
Steinbrück aus Dachwig |
| 5. Barbara Eleonora | get. 8.4.1742
begr. 13.4.1751 | P: B. E. Langula,
Großmutter in Andisleben |

Nach Beendigung des Gymnasiums wurde Johann Friedrich Kantor und Organist im Dorf Andisleben im Norden von Erfurt. Hier wurden ihm fünf Kinder geboren. Sein Vater vermittelte ihm 1737 außerdem eine „extra-ordinäre Stelle“ in der Stadtmusikanten-Compagnie. Er wünschte wohl, daß sein ältester Sohn die Tradition der Bache weiterführen solle und als sein Nachfolger die Leitung der Compagnie übernehme. Johann Friedrich erfüllte nun die Pflichten als Kantor und Organist in Andisleben und die eines Erfurter Stadtmusikanten.

XI. Johann Ägidius Bach (1709–1746)

Nr. 36 im „Ursprung“, Bruder des Vorigen, Kantor; get. 4. 8. 1709 in Erfurt, begr. 17. 5. 1746 in Großmonra bei Kölleda. Wie seine Brüder erhielt er eine gründliche musikalische Ausbildung beim Vater, absolvierte das Erfurter Ratsgymnasium von 1726 bis 1732, wurde danach Kantor in Großmonra und starb dort unverheiratet und ohne Leibeserben.

XII. Wilhelm Hieronymus Bach (1730–1755)

Nr. 37 im „Ursprung“, Halbbruder der Vorigen, Student; get. 4. 5. 1730, begr. 15. 4. 1755. Nach dem Besuch des Erfurter Gymnasiums von 1744 bis 1747 absolvierte er das Gymnasium in Halle und studierte an den Universitäten Jena und Erfurt Theologie.³⁵ Die Eintragung im Begräbnisbuch der Predigerkirche lautet: „Herr Bach, Wilhelm Hieronymus, cand. Theologiae, starb im Seminariat zu den Predigern als Informator an einer hitzigen Krankheit und begraben abends in aller Stille.“

Die Stadtmusikanten wurden wieder einmal vom Fiscal verklagt, weil sie laut Aussage der Bürger-Hoboisten bei der Hochzeit eines Buchdruckers mit Trompeten aufgewartet hatten. Die dürften aber nur bei herrschaftlichen Hochzeiten gebraucht werden.³⁶ Die Stadtmusikanten erwiderten, daß sie keine Besoldung erhalten, und wenn man ihnen nun auch noch die Trompeten verbieten wolle, würden sie auf Hochzeiten tatsächlich sehr wenig verdienen. Außerdem würden sie den Ansatz beim Blasen verlieren, könnten folglich beim öffentlichen Gottes-

³⁵ StAE 4–0 56: 74, Fritz Wiegand, *Namensverzeichnis zur Allgemeinen Studentenmatrikel ...*

³⁶ StAE 1–1/XXI 2,38, Ratsprotokolle 1738–1739, 1738, 29. 8.,

dienst nicht dazu im Stande sein.³⁷ Die Denunzianten betrachteten den Hinweis auf den Ansatz als „eine vom Zaune gebrochene Excüse“. Der Stadtrat erließ die Strafe, denn es war ja bekannt, daß die Erfurter Stadtmusikanten die Kunst des Trompetenblasens exzellent beherrschten. Ein Zeitgenosse, der berühmte Jacob Adlung (1699–1762) schrieb: „Er (der Stadtmusikant Gräser) konnte die Trompete so zwingen, daß man fast den Klang eines Rotkehlchens vernahm und drechselte seine Trompetenstückchen ohne Mühen heraus, eine Oktave höher als seine Mitgenossen, in der größten Geschwindigkeit und Richtigkeit bis zum viergestrichenen g.“³⁸

Kurz vor seinem Tode bat der Direktor Johann Christoph Bach den Stadtrat, seinen Adjunkt und zukünftigen Schwiegersohn, Johann Christoph Müller, nach seinem Tode in die freiwerdende Stelle einzusetzen.³⁹ Doch die Stadtmusikanten regelten die Angelegenheit nach eigenem Gutdünken. Sie ernannten ihr ältestes Mitglied Anschütz zum Direktor. Der Sohn des verstorbenen Direktors, Johann Friedrich Bach, erhielt die freigewordene Stelle, Johann Christoph Müller aber wurde Adjunkt des Nikolaus Gräser. Der Stadtrat genehmigte im Nachhinein die Entscheidung der Compagnie, behielt sich aber in Zukunft vor, „den Directorem zu benennen, ohne auf das Alter schlechterdings zu sehen“.⁴⁰

Johann Friedrich Bach gab 1742 seinen Stadtbachendienst auf und versah weiterhin sein Kantorenamt in Andisleben. Ein Jahr später verstarb er dort. Seine Nachkommen wanderten 1848 nach Amerika aus, wo heute noch über zehn männliche Namensträger leben.⁴¹ Auch sein Schwager Johann Christoph Müller zog es vor, für seine Familie eine sichere Zukunft aufzubauen. Er wurde 1749 kurmainzischer Hoboist der Garnison auf dem Petersberg.⁴²

Ein weiteres Mitglied der Bach-Familien kam nach Erfurt. Johann Günther Bach, der Sohn des Johann Christoph Bach, der von Erfurt nach Gehren gezogen war, trat 1735 in das Collegium der Kaufmann-Gemeindeschule ein.

XIII. Johann Günther Bach (1703–1756)

Nr. 33 im „Ursprung“, Lehrer in Gehren, Schulkollege in Erfurt, „guter Tenorist“, musikalische Ausbildung beim Vater, Sohn von Johann Christoph und Anna Margarethe Susanne geb. König; get. 4. 4. 1703 in Gehren, begr. 24. 10. 1756 in Erfurt;

⊙ 13.5.1736 Susanne Katharina Hering aus Nordhausen, Tochter des Weißbäckers und Biereigen Johann Liborius Hering, KK

Kinder:

1. Johann Christoph	get. 25. 3. 1737 begr. ?	P: Mgr. J. C. Pflözer, Konrektor Kaufmann- Gemeindeschule
---------------------	-----------------------------	-----------------------------------------------------------------

³⁷ StAE 1–1/XXI 2/38, Ratsprotokolle 1738–1739, 1738, 23. 9. „würden wir in kurtzer Zeit allen Ansatz auf blasenden Instrumenten verlieren ... da doch einer Republicque daran gelegen, daß sie geschulte und wohl exercirte Musicos habe...“

³⁸ Jacob Adlung, *Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 598.

³⁹ StAE 1–1/XXI, 2,39, Ratsprotokolle 1740–1741, 1740, 21. 4., S. 35.

⁴⁰ StAE 1–1/XXI 2,39, Ebda. 1740, 19. 5., S. 48.

⁴¹ Vergl. H. Brück, *Die Andislebener Bache*, BJ 1991, S. 199–206.

⁴² StAE 1–1/XXI 2,43 Ratsprotokolle 1749, 5. 3., S. 11.

2. Johanna Ulrike	get. 17. 7. 1738 begr. 18. 2. 1740	P: B. E. Ulrich, geb. Bach, Tante
3. Johann Christian	get. 18. 1. 1740 begr. 3. 3. 1744	P: J. C. Kauffung, Kantor KK
4. Johann Tobias	get. 12. 11. 1741 begr. 10. 5. 1743	P: J. T. Ulrich, Schulmeister in Schellroda
5. Justina Maria	get. 15. 4. 1743 begr. ?	P: J. M. Brandis, Kaufmannsfrau
6. Johann Christoph	get. 4. 11. 1744 ⊙ 25. 2. 1767 begr. ?	P: J. C. Lattermann, Student Christina Maria Henrici in Kassel get. 26. 1. 1742 in Thalebra
7. Sophia Elisabeth	get. 13. 11. 1746 begr. ?	P: S. E. Rindel, Fruchthändlerstochter
8. Johanna Sophia	get. 7. 4. 1749 begr. 8. 10. 1750	P: J. S. Trallesin, Frau des Chirurgen
9. Friedrich Nikolaus	get. 7. 1. 1752 begr. 4. 2. 1753	P: F. N. Six, Stadtmusikant
10. Justina Magdalena	get. 25. 9. 1754 begr. 31. 3. 1755	P: J. M. Kühn, Färberstochter
11. Sigismund Leberecht	get. 12. 6. 1756 begr. 18. 7. 1758	P: S. L. Hadelich, Phil. Magister

Die Kindersterblichkeit durch die Blattern war so groß, daß die Kirchner mit den Eintragungen in die Kirchbücher nicht nachkamen. Von den elf Kindern des Johann Günther Bach starben zehn als Kleinkinder. Über das weitere Schicksal des Johann Christoph, der auch Musiker gewesen sein soll, ist bisher nichts bekannt. Seine Frau stammte aus Thalebra, einem Dorfe in der Nähe von Sondershausen und Gundersleben.⁴³

6. Der letzte Namensträger

XIV. Tobias Friedrich Bach (1723–1805)

Kantor, Mädchenschulmeister und Organist, Sohn von Tobias Friedrich (Nr. 40 im „Ursprung“) und Susanna Elisabeth Bach, geb. Wölckner; get. 22. 9. 1723 in Udestedt, begr. 18. 1. 1805 in Erfurt.

⊙ 20. 1. 1750 Sophia Christina Hage, Tochter des Handelsgärtners Martin Hage (Haage), RK
get. 20. 7. 1737,

Kinder:

1. Friederike Sophia	get. 12. 5. 1751 begr. 17. 8. 1753	P: Frau F. S. Bach, Frau des Kantors aus Udestedt, Großmutter
----------------------	---------------------------------------	---------------------------------------------------------------------

⁴³ StAE 5–110 L I, Nachlaß Hugo Lämmerhirt.

- | | | |
|------------------------------|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| 2. Friedrich Christian | get. 4.7.1753
begr. 15.4.1775 | P: Christian Reichardt,
Student, Organist RK |
| 3. Friederika Christina | get. 5.8.1755
⊗ Huber
begr. ? | P: Christina Hage, Großmutter |
| 4. Anna Juditha | get. 5.6.1760
begr. 30.1.1792 | P: A. J. Kolbe,
Färberstochter (unverheiratet) |
| 5. Maria Dorothea Wilhelmina | get. 24.2.1764

⊗ Kämpf?
begr. ? | P: T. F. Bach, Großvater
in Udestedt
M. D. Bellermann |
| 6. Martha Margarethe | get. 20.10.1766
begr. 23.10.1766 | P: Frau Prof. Nonne |

Tobias Friedrich Bach hatte von 1738 bis 1740 das Erfurter Ratsgymnasium besucht und wurde danach 1746 Kantor und Mädchenschulmeister an der Schule der Reglerkirche. Von 1763 bis zu seinem Tode wirkte er an der Barfüßerkirche und -schule als Kantor und Organist. Mußte er als Kantor an der Reglerkirche mehrmals die Wohnungen wechseln – Reglermauer, Spielberg, Schmidtstedtergasse –, konnte er 1763 das Haus „Zum großen Hirschbache“ auf der Lohbank kaufen (Neuwerkstraße Nr. 15, existiert nicht mehr). Tobias Friedrich Bach war eine angesehene Persönlichkeit der Stadt. Bei seinem Sohne Friedrich Christian stand der später berühmte Begründer des gewerblichen Gartenbaus und Herausgeber des „Gartenschatzes“, Christian Reichardt, Pate. Christian Friedrich Bach besuchte von 1767 bis 1771 das Erfurter Ratsgymnasium, studierte anschließend an der Universität Erfurt Theologie und starb als Student mit 21 Jahren.

In den fast sechzig Jahren seines Kantorendienstes an der Barfüßerkirche hat Tobias Friedrich Bach die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste geleitet, den Schülern das Singen und Notenlesen beigebracht und den Organistendienst versehen, wenn der eigentliche Organist an dieser Kirche, Johann Wilhelm Häßler, nicht anwesend war. Dieser Enkelschüler von Johann Sebastian Bach hatte die Nachfolge seines Onkels, des letzten Bach-Schülers, Johann Christian Kittel (1732–1809), 1761 als Organist der Barfüßerkirche angetreten. Ihm verdankt Erfurt die Gründung der öffentlichen Winterkonzerte 1780. Am 18. Januar 1805 verstarb der letzte direkte Nachkomme der Erfurter Bach-Linie. Ein dankbarer Erfurter widmete ihm in der „Thüringischen Vaterlandskunde“, 1805, S. 70/71, einen Nachruf in Gedichtform.⁴⁴

B. ANGEHÖRIGE DER GÜNSTEDTER UND BINDERSLEBENER LINIEN

Erwähnt werden sollen noch drei Namensträger Bach, die als Musiker in Erfurt wirkten: Johann Gottfried Ephraim Bach, dessen Sohn Hermann Alexander Sebastian sowie Johann Christoph Bach. Die ersteren gehören zur Günstedter, Johann Christoph zur Binderslebener Bach-Linie.

⁴⁴ StAE 4–0/II A 15 (1805).

XV. Johann Gottfried Ephraim Bach (1801–1857)

Musik- und Gesangslehrer, Dirigent des Sollerschen Musikvereins von Erfurt, Sohn von Johann Christian Bach (1771–1849), „Ökonom“ und „Materialist“ aus Günstedt bei Sömmerda; get. 25. 5. 1801 in Günstedt, begr. 8. 3. 1857 in Erfurt.

⊙ 11. 7. 1844 Louise Mathilde Emilie von der Preuß, Tochter des Polizeikommissars Ludwig von der Preuß aus Berlin;

begr. 31. 12. 1879 als Lehrerin für weibliche Handarbeiten, BK

Kinder:

- | | | |
|-----------------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| 1. Otilie Sophia Wilhelmina | get. 18. 4. 1845
begr. 2. 12. 1847 | P: Marie Sophie Bach, abs.;
Seminarlehrer Thilo,
Otilie v. d. Preuß |
| 2. Adolphine Mathilde Ina | get. 23. 6. 1847
begr. 31. 3. 1867 | P: Frau MD Golde
Frau MD Gebhardi |
| 3. Hermann Alexander
Sebastian | get. 7. 6. 1850
begr. 12. 11. 1902 | P: Seminarlehrer Dufft |

Johann Gottfried Bach hatte von 1819 bis 1820 das Erfurter Rats-Gymnasium besucht, war danach Lehrer in seinem Heimatort Günstedt, wurde 1823 Hilfslehrer und Gesangslehrer am Lehrerseminar, 1825 Gymnasiallehrer, übernahm das Dirigat bei dem 1819 gegründeten Sollerschen Musikverein. „Einer der ersten Dirigenten des Sollerschen Musikvereins war der Seminar-Oberlehrer Bach, unter dessen Leitung der Chor einen großen Aufschwung nahm, indem er durch den Seminarchor eine willkommene Unterstützung fand. In der Familie Bach sollen sich auch die Akten des Vereins befunden haben. Mit dem Tode der Witwe und des einzigen Sohnes Bachs – der Sohn war ein begabter Musiker und gab sich gern für einen direkten Nachkommen des großen Sebastian aus – sind die Papiere spurlos verschwunden“! Hermann Alexander Sebastian wurde Konzertpianist und Klavierlehrer. Nach einem Konzert am 19. Januar 1883 mit Werken von Johann Sebastian Bach, Gluck, Mozart, Schumann, Chopin, Wagner, Liszt, Raff und eigenen Kompositionen rühmte der Rezensent seine „vorzügliche Technik“ und sein „seelenvolles Sichversenken“.⁴⁵

H. A. S. Bach starb ledig und kinderlos Anfang unseres Jahrhunderts.

XVI. Johann Christoph Bach (1782–1846)

Landwirt, Orgelspieler, Komponist, Sohn des Landwirts Jacob Ernst Bach aus Bindersleben bei Erfurt; get. 1. 11. 1782, begr. 21. 3. 1846.

Die Binderslebener Bach-Familie nimmt ihren Ursprung von Jacob Bach, 1655 in Molsdorf geboren. Er wanderte nach Bindersleben. Seine Nachkommen waren Landwirte, Gemeindevertreter, Schöffen und Orgelspieler. Es ist überliefert, daß sie nach ihrer schweren Tagesarbeit Freude und Erholung in der Musik fanden. In Johann Christoph fand die musikalische Begabung der Familie ihren Höhepunkt. Nach dem Besuch des Erfurter Gymnasiums, er erhielt Musikunterricht bei Michael Gotthard Fischer (1773–1829), kehrte er nach Bindersleben zurück und setzte sich für die Verbesserung der Kirchenmusik ein. Er gründete einen

⁴⁵ Erfurter Allgemeiner Anzeiger, 1909, 13. Mai.

Adjuvantenchor, eine Instrumentalgruppe (Musikchor), war aber auch Mitbegründer der dörflichen Fortbildungsschule. In seinem Hause, das mit musikalischen Symbolen bemalt war, trafen sich Musikbegeisterte aus der Umgebung. Der „Thüringische Mozart“, Johann Ludwig Böhner, war ebenfalls hier zu Gast. 1800 und 1821 stellte Johann Christoph seinen ersten und zweiten „Musikalischen Katalog“ zusammen, in dem er seine Notenbestände aufführte. Einige seiner Kompositionen erschienen bei Gottfried Wilhelm Körner in Erfurt.

Über vier Generationen setzte sich das musikalische Talent und die Ausübung des Organistenamtes in der Binderslebener Dorfkirche fort. Johann Christophs Ururenkel, Lothar Bach, 1926 geboren, besuchte das Erfurter Gymnasium „Zur Himmelpforte“ und fiel seinem Musiklehrer nicht nur wegen seiner großen Musikalität, sondern besonders wegen seiner Familienähnlichkeit zu den Bachs auf. Er kehrte aus dem letzten Krieg nicht zurück.⁴⁶

C. VIER WEIBLICHE NACHKOMMEN UND DEREN FAMILIEN

Zum Abschluß verfolgen wir den Lebensweg von vier Frauen aus der Familie Bach.

XVII. Maria Salome Bach (1677–1727)

Tochter von Johann Ambrosius (III) und Maria Elisabeth Lämmerhirt; get. 29. 5. 1677 in Eisenach, begr. 27. 12. 1727 in Erfurt auf dem Predigerfriedhof;

⊗ 24. 1. 1700 Johann Andreas Wiegand, Kürschnermeister in Erfurt;

Kinder:

1. Martha Katharina	get. 22. 10. 1700 begr. nach 1730	P: M. K. Lämmerhirt
2. Eva Dorothea	get. 26. 6. 1703 begr. 16. 8. 1705	P: E. D. Lämmerhirt
3. Anna Magdalena	get. 16. 5. 1704 begr. 6. 1. 1708	P: A. M. Rose
4. Maria Magdalena	get. 5. 9. 1706 begr. ?	P: M. M. Silberschlag, Zinngießerin
5. Magdalena Sibylla	get. 10. 12. 1711 begr. nach 1730	P: M. S. Simon, Goldschmiedstochter

⁴⁶ Freundliche Mitteilung von Frau Christa Bach aus Bindersleben, die das Andenken an ihren Vorfahr ehrt, indem sie ein kleines Museumsstübchen in ihrem Hause eingerichtet hat. Sie besitzt das Typoskript von Dr. Kurt Pleße „Das Fortbestehen der musikalischen Begabung des Bachschen Geschlechts in der Linie des Johann Christoph Bach in Bindersleben“, Weimar 1957, und von Fritz Urbich „Stammtafel des Familiengeschlechts Bach in den Dörfern des Erfurter Bergkreises, ausgehend von der Ursprungslinie Molsdorf“, Erfurt 1960. In dieser Stammtafel erbringt der Autor den Nachweis, daß die Günstedter Bache über Großvargula von den Binderslebener Bach-Familien abstammen. Eine Verbindung nach Wechmar konnte nicht nachgewiesen werden, da die entsprechenden Kirchenbücher nicht mehr existieren.

- | | | |
|------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| 6. Johann Georg | get. 1. 8. 1712
begr. ? | P: J. G. Hoffmann,
Schneider |
| 7. Anna Dorothea | get. 22. 8. 1715
begr. nach 1730 | P: A. D. Schiller, Mägdlein-
schulmeisterin zu St. Michael |

Maria Salome war nach dem Tode der Eltern zu den Verwandten nach Erfurt gekommen. Hier heiratete sie den Kürschnermeister Johann Andreas Wiegand. Die Familie wohnte in der Johannesgasse, und wie wir aus den Patenschaften der ersten Kinder sehen, waren die Familienbande sehr eng. Als Maria Salome 1727 gestorben war, heiratete der Witwer ein zweites Mal, und zwar am 24. Juli 1730 die Tochter des Pastors in Willerstedt, Johanna Rosina Höfer. Für seine Kinder aus der Ehe mit Maria Salome, Martha, Sibylla und Dorothea, hatte am 6. Juli 1730 Johann Andreas Wiegand den Curator Johann Wünsche bestellt. Daraus kann man schließen, daß die anderen Kinder schon gestorben waren.⁴⁷

XVIII. Maria Rebecca Bach (1721–1772)

Tochter von Johann Christoph (1685–1740; IX) und Rebecca Regina, geb. Werner; get. 18. 2. 1721, begr. 25. 1. 1772;

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|
| ⊙ 1. 31. 7. 1740 Johann Christoph Müller,
Stadtmusicant, seit 1749 Kurmainzischer Hoboist
auf dem Petersberg, | begr. 9. 2. 1753, KK |
| ⊙ 2. 30. 7. 1758 Johann Christoph Thiele, Gastwirt | begr. 12. 4. 1782, AK |

Kinder,

aus 1. Ehe Müller:

- | | | |
|-----------------------|----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Anna Sophia | get. 29. 12. 1741
begr. 7. 8. 1743 | P: A. S. Brückner,
Tochter des Marktherrn |
| 2. Christiana Maria | get. 24. 8. 1743
begr. 11. 11. 1750 | P: M. C. Andrae,
Frau des Handelsmanns |
| 3. Heinrich Christoph | get. 19. 2. 1745
begr. 21. 11. 1750 | P: H. C. Pfaff, Rektor
Kaufmanns-Gemeindeschule,
Onkel |
| 4. Johann Friedrich | get. 16. 11. 1746
begr. 22. 6. 1748 | P: J. F. Landgraf,
Organist KK, Onkel |
| 5. Maria Christina | get. 21. 12. 1748
begr. 31. 8. 1781
⊙ 21. 10. 1770 | P: M. C. Möller, Frau des
Pastors der Kaufmannskirche
Wtw. Christian Tuphorn,
Müllermeister und Gastgeber |

Kinder:

- | | | |
|---------------------|--------------------------------------|--------------------------------------------------|
| Barbara Maria | get. 22. 5. 1772
begr. 5. 6. 1772 | P: B. M. Veit,
Tochter des Chirurgen |
| Johann Ernst August | get. 3. 8. 1777
begr. ? | P: J. E. A. Thiele, der
Wöchnerin Stiefbruder |

⁴⁷ StAE 1–1/XXI 2,34, Ratsprotokolle 1730, 6. 7., S. 72 StAE 5–110 L I, Nachlaß Hugo Lämmerhirt. Hugo Lämmerhirt führt Nachkommen bis 1927 auf, darunter den Musiker, Dichter und Kürschnermeister Georg Michael Wiegand (1799–1874), der sich eine Stubenorgel baute.

6. Johann Christoph	get. 30. 12. 1750 begr. 28. 11. 1752	P: J. C. Baltzer, Weißkramer
7. Laurentius	get. 30. 12. 1750 begr. 16. 11. 1751	P: Laurentius Hopfe, Biereige
aus 2. Ehe Thiele:		
8. Martha Christina	get. 12. 4. 1759 begr. 24. 9. 1760	P: M. C. Müller,
9. Johann Ernst August (s. Nr. XIX)	get. 19. 7. 1760 begr. 11. 1. 1798	P: J. E. Bach, Kapellmeister in Eisenach, abs., August von Lichtenhayn
10. Georg Heinrich (s. Nr. XX)	get. 18. 10. 1761 begr. 27. 8. 1836	P: G. H. Werner, Kupferstecher

Am 27. Oktober 1739 nahm der Direktor der Stadtmusikanten, Johann Christoph Bach, seinen zukünftigen Schwiegersohn Johann Christoph Müller als seinen Adjunkt in die Compagnie auf.⁴⁸ Er war 1719 als Sohn des Chori musici adjutantus Johann Müller in Waltersleben geboren, hatte wohl im Hause des Direktors seine Gesellenzeit verbracht und sich mit der Tochter Maria Rebecca „versprochen“. Nach dem Tode des Direktors am 15. Mai 1740 erhielt Johann Christoph Müller nicht die vom Direktor versprochene und vom Rat der Stadt als Vorschlag angenommene freie Stelle, sondern wurde Adjunkt von Nikolaus Gräser. Die freie Stelle erhielt des Direktors Sohn Johann Friedrich Bach, der gleichzeitig Kantor in Andisleben war. Die Familie Müller wohnte hinter der Krämerbrücke in der Gotthardtgasse im Haus „Zum Christoph“ (Nr. 31, existiert nicht mehr). Dazu gehörten noch zwei Hofstätten an der Wasserseite „Zum großen und kleinen Kelch“. Um den geringen Verdienst zu verbessern, eröffnete Johann Christoph Müller eine Branntweinbrennerei und erhielt auch die Erlaubnis, sein Gebranntes auszuschenken. An der am meisten gefürchteten Krankheit jener Zeit, den Blattern oder Pocken, starben sechs seiner sieben Kinder. 1749 verließ Johann Christoph Müller die Stadtmusikanten-Compagnie und wurde Hoboist der Kurmainzischen Garnison auf dem Petersberg.⁴⁹ Als Militärmusiker brauchte er ebenfalls keine Abgaben zu zahlen, konnte aber mit regelmäßigem und ausreichendem Sold rechnen. Außerdem durften die Berg-Hoboisten auch zu verschiedenen bürgerlichen Festen musizieren. Doch lange konnte sich die Familie an diesen Sicherheiten nicht erfreuen. Mit 34 Jahren starb Johann Christoph Müller und wurde „unter Begleitung einer Compagnie Chur-Maynzischer Soldaten“ zu Grabe getragen. Die Witwe betrieb das Branntweinbrennen weiter. Nach fünf Jahren wurde sie die Frau des Johann Christoph Thiele am 30. Juli 1758. Er besaß den Gasthof „Zum güldenen Schaar“ im Andreasviertel, war fünfzehn Jahre älter als sie und schon zweimal verwitwet. In dieser Ehe wurden noch drei Kinder geboren (s. oben).

⁴⁸ StAE 1-1/XXI 2, Ratsprotokolle 1739, 27. 10. und 18. 5. 1740.

⁴⁹ StAE 1-1/XXI 2, Ratsprotokolle 1749, 5. 3.

XIX. Johann Ernst August Thiele (1760–1798)

Gastwirt, Sohn von Johann Christoph Thiele und Maria Rebecca, geb. Bach. Nach dem Besuch der Prediger-Gemeindeschule absolvierte er das Erfurter Ratsgymnasium, nahm aber kein Studium auf, sondern übernahm nach dem Tode des Vaters 1782 – die Mutter war schon zehn Jahre zuvor verstorben, worauf der Vater ein viertesmal geheiratet hatte – den Gasthof „Zum halben Mond“ vor den Graden. Der Vater war 1763 Besitzer dieses bekannten Gasthofs geworden. Johann Ernst August heiratete am 9. September 1782 Barbara Maria Veit, die Tochter des Chirurgen Georg Veit. Die ihnen am 6. Juli 1783 geborene Tochter Maria Margarethe starb mit 6 Jahren am 20. April 1790. Johann Ernst August Thiele starb jung mit 37 Jahren. Seine Witwe vermählte sich am 7. Juli 1799 mit dem Goldschmied Johann Gottlieb Kiel, dem Vater von Johann Wilhelm Häßlers Frau Sophia. Ob sich engere familiäre Bindungen zu dem Paten Johann Ernst Bach (1722–1777) entwickelt haben, konnte nicht festgestellt werden.

XX. Georg Heinrich Thiele (Thilo, Thielow, Thilow, 1761–1836)

Über die Schulbildung des jüngsten Sohnes der Maria Rebecca Thiele, verw. Müller, geb. Bach, ist nichts bekannt. In den Schülerverzeichnissen des Erfurter Ratsgymnasiums wird er nicht geführt. An der Erfurter Universität wurde er 1782 als Student der Medizin immatrikuliert. Mit 27 Jahren heiratete Dr. med. G. H. Thilow – er hatte die Schreibweise seines Namens verändert – am 16. Mai 1788 Regine Elisabeth Häßler, die Schwester des inzwischen berühmten Erfurter Komponisten und Organisten Johann Wilhelm Häßler (1747–1822). Die Familie zog in das Haus „Zur schwarzen Tür“ in der Marktstraße. Dort wurden drei Söhne geboren:

- | | | |
|------------------------|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Johann Ernst August | get. 21.6.1789 | P: J. E. A. Thiele,
Bruder des Vaters |
| | ∞ 2.2.1817 | Elisabeth Rebecca Neumann,
Tochter des Buchdruckers und
-händlers Wilhelm Andreas
Sebastian Neumann, PK |
| | begr. nach 1851 | |
| 2. Johann Wilhelm | get. 29.7.1792 | P: J. W. Häßler, |
| | begr. 10.3.1858 | MD und Organist abs.
vertr. durch dessen Frau |
| 3. Caspar Friedrich | get. 13.4.1794 | P: C. F. Lossius, |
| | begr. 8.10.1823 | Diakon Predigerkirche |

Dr. Georg Heinrich Thilow wurde als Leiter des Klinischen Instituts 1793 in die Akademie der nützlichen Wissenschaften aufgenommen. Er war in der öffentlichen Armenpflege tätig und praktizierte als Viertelsarzt. Außerdem lehrte Dr. Thilow an der Universität Erfurt und wurde zum Professor am Anatomischen Theater ernannt. Er hielt öffentliche Vorträge, beispielsweise 1806 über Dr. Gall's Schädellehre in zwölf Vorlesungen auf dem „Zergliederungssaale“. Gerühmt wurde sein Kunstfleiß bei der Herstellung von Demonstrationsmodellen: „Er formte jede Merkwürdigkeit, die ihm seine fleißigen anatomischen Arbeiten liefert, in Wachs.“ (Erfurthisches Intelligenz-Blatt) Die drei Söhne absolvierten das Erfurter Ratsgymnasium und studierten anschließend an der Erfurter Universität.

XXI. Johann Ernst August Thilow (1789–nach 1851)

verließ 1809 das Gymnasium, wurde 1808 immatrikuliert und studierte wie sein Vater Medizin. 1812 promovierte er zum Dr. med. Gemeinsam mit seinem Bruder Johann Wilhelm nahm er 1815 als Freiwilliger an den Befreiungskriegen teil. Beide erhielten Auszeichnungen für erwiesene Tapferkeit. Dr. J. E. A. Thilow ließ sich als Arzt in Niederrimmern nieder. Die dort 1820 geborene Tochter Justina Elisabeth Magdalene Amalie heiratete am 28. 9. 1851 in der Barfüßerkirche zu Erfurt Christian Theodor Vollbracht, einen Tuchmacherssohn.

XXII. Johann Wilhelm Thilow (1792–1858)

beendete 1810 das Gymnasium und promovierte wie sein älterer Bruder an der Erfurter Universität 1812 zum Dr. med. Von 1813 bis 1816 lehrte er als Privatdozent für Anatomie an der Erfurter Universität. Aus den Befreiungskriegen zurückgekehrt, praktizierte er als Wundarzt. Johann Wilhelm Thilow starb 1858 als Junggeselle und kinderlos.

XXIII. Caspar Friedrich Thilow (1794–1823)

war von 1808–1813 Schüler des Erfurter Gymnasiums. Er studierte an der Erfurter Universität Theologie. Als cand. Ministerii wurde er 1816 Konrektor und 1821 Rektor der Reglerschule in Erfurt. Mit 29 Jahren starb er unverheiratet und kinderlos.

Der Mutter, Regina Elisabeth, geb. Häbler, war ein langes Leben beschieden. Sie überlebte ihren Mann um zehn Jahre und verstarb am 20. Dezember 1846 im 90. Lebensjahr. Zur näheren Verwandtschaft der Familie Thilow gehören noch Henriette Eberwein, Sopranistin am Weimarer Hoftheater und in Goethes Hauskapelle, Frau des Hofopern-Kapellmeisters und Komponisten Eberwein. Sie ist die Tochter des Musikers Johann Wilhelm Häbler und Nichte der Frau Thilow, geb. Häbler. Auch der Maler Friedrich Nerly (Nehrlich) gehört zur Familie. Er ist der Enkel Häblers.

XXIV. Anna Maria Christina Bach (1724–1767)

Tochter von Johann Christoph Bach (1685–1740; IX) und Rebecca Regina, geb. Werner; get. 28. 3. 1724 in Erfurt, begr. 16. 9. 1767 in Erfurt;

⊙ 18. 2. 1748 Gabriel Kirst, Weißbäcker.

Der Sohn Wilhelm Hieronymus wurde am 30. 10. 1748 getauft. Pate war sein Onkel gleichen Namens, Gymnasiast in Halle. Nach dem Besuch des Gymnasiums studierte er 1767 an der Erfurter Universität Jurisprudenz und starb mit 36 Jahren unverheiratet und ohne Nachkommen am 9. 3. 1784.

XXV. Johanna Elisabeth Margarethe Bach (1781–1846)

Tochter des Johann Christoph Georg Bach (1747–1814), Organist zu St. Michael zu Ohrdruf und seiner Frau Eleonore Marie Henriette Philippine geb. Herrmann, Tochter des Konrektors Herrmann aus Ohrdruf; get. 27. 6. 1781 in Ohrdruf, begr. 7. 5. 1846 in Erfurt;

⊙ 27. 9. 1812 Johann Friedrich Remde, begr. 14. 6. 1841 KK
Bandmacher, Nachtwächter,

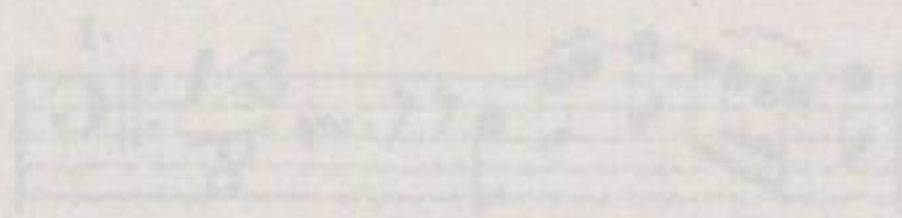
Kinder:

1. Johann Carl Bernhard	get. 10. 8. 1813	P: Joh. Frederica Carolina Bach,
	begr. 26. 3. 1814	Schwester der Mutter;
		Johann Christoph Georg Bach,
		Organist zu Ohrdruf, abs.,
		Johanna Maria Remde,
		Schwester des Vaters

2. Johanna Charlotte get. 26. 2. 1815 P: J. C. Fuldner,
Tuchmacherstochter
 ⊗ 14. 8. 1842 Theodor Samuel Heinrich
 begr. ? Rahard, Tischler aus Gierstedt
3. Auguste Caroline geb. 1821
 Wilhelmine ⊗ 2. 1. 1854 Johann Andreas Friedrich
 begr. 26. 2. 1862 Lendrich, Gerichts-Kanzlist,
 Witwer, 28 Jahre

Johann Friedrich Remde war neben seinem Beruf als Bandmacher auch Nachwächter der Kaufmannskirchengemeinde. Er verfaßte ein „Gesangbuch für Nachwächter“. Handschriftlich schrieb er darin auf 200 Seiten im Quartband 118 Lieder und Gebete für alle Gelegenheiten. Im Gemeindeblatt der Kaufmannskirche vom Dezember 1928 wird von ihm berichtet, daß er mit seinen Nachwächter-Kollegen von St. Ägidien und Matthäi und mit seinem Freund Andreas Weise, Wächter von Johannis intra, zusammengesessen hat, um diese Lieder zu dichten. Johann Friedrich sang also nicht nur seine Stundenlieder und Choräle aus dem Erfurter Gesangbuch, sondern erfreute die Bürger auch mit eigenen Dichtungen. Das Buch erschien am 12. Juni 1824. Johanna Elisabeth Margarethe Remde, geb. Bach starb als Witwe mit 65 Jahren. Sie hinterließ zwei majorene Töchter, von denen Auguste Caroline Wilhelmine Lendrich, geb. Remde, vier minorene Töchter hinterließ.

BACH.



Amore traditore

Verkaufsabschriften nach der Breitkopfschen Stammquelle zur Kantate BWV 203 sind – soweit bekannt – nicht erhalten.

Als Wilhelm Rasm das Werk im Jahre 1862 in BG Bd. 11/2 veröffentlichte, nannte er im Vorwort¹ als einzige Editionsquelle eine „Handschrift aus der Privatbibliothek des Herrn Kapellmeisters Hauser zu München“, die er folgendermaßen beschrieb:

„Dem Alter nach ist diese Vorlage nicht minder zuverlässig, als die zur vorhergehenden Cantate (BWV 202). Jene Art und Weise, einzelne Sechszehnteile mit einem einzigen, aber doppelt

¹ Zur Quellenlage vgl. die Ausführungen in BC I, S. 1624 (G 51).

² Verzeichniß Musikalischer Werke ... Leipzig, in der Neuauflage, 1764.

³ CATALOGO DELLE ARIE, DUETTE, MADRIGALI E CANTATE ... PARTE VINA, 1765, S. 29.

* S. IXf.

2. Johanna Charlotte (1751-1817) Tochter von Joh. Seb. Bach (1709-1788) und Joh. G. Bach (1709-1788).
 Tochter von Johann Christoph Bach (1685-1749) und Johanna Regina geb. Werner (1724-1767).
 Geb. 18. 2. 1745 in Erfurt, begr. 16. 9. 1767 in Erfurt.
 ⚭ 18. 2. 1765 Gabriel Karst, Weißbäcker.
 Der Sohn Wilhelm Hieronymus wurde am 20. 10. 1768 getauft. Pate war sein Onkel gleichen Namens, Gymnasist in Halle. Nach dem Besuch des Gymnasiums studierte er 1767 an der Erfurter Universität Jurisprudenz und wurde am 20. 10. 1768 promoviert und ohne Nachkommenschaft am 9. 3. 1784 verstorben.
 Kinder:
 1. Johann Carl Decius (1769-1817) ⚭ Joh. G. Bach (1709-1788) geb. 18. 2. 1765
 P. Joh. Frederica Carolina Bach, Schwester der Mutter;
 Johann Christoph Georg Bach, Organist in Erfurt, abt. 1768;
 Johanna Maria Karst, Schwester des Vaters.

XXIV. Anna Maria Christum Bach (1724-1767)

1724-1767
 Tochter von Johann Christoph Bach (1685-1749) und Johanna Regina geb. Werner (1724-1767).
 Geb. 18. 2. 1745 in Erfurt, begr. 16. 9. 1767 in Erfurt.
 ⚭ 18. 2. 1765 Gabriel Karst, Weißbäcker.
 Der Sohn Wilhelm Hieronymus wurde am 20. 10. 1768 getauft. Pate war sein Onkel gleichen Namens, Gymnasist in Halle. Nach dem Besuch des Gymnasiums studierte er 1767 an der Erfurter Universität Jurisprudenz und wurde am 20. 10. 1768 promoviert und ohne Nachkommenschaft am 9. 3. 1784 verstorben.

XXV. Johanna Elisabeth Margaretha Bach (1781-1846)

1781-1846
 Tochter des Johann Christoph Bach (1685-1749) und Johanna Regina geb. Werner (1724-1767).
 Geb. 17. 9. 1781 in Erfurt, begr. 14. 6. 1841 in Erfurt.
 ⚭ 17. 9. 1812 Johann Friedrich Bach, Bäckermeister, Naumburg.
 Kinder:
 1. Johann Carl Decius (1769-1817) ⚭ Joh. G. Bach (1709-1788) geb. 18. 2. 1765
 P. Joh. Frederica Carolina Bach, Schwester der Mutter;
 Johann Christoph Georg Bach, Organist in Erfurt, abt. 1768;
 Johanna Maria Karst, Schwester des Vaters.

Johann Bach 1604–1673
 Ⓞ1638 Hedwig Lämmerhirt
 1635 Stadtmusikant,
 1636 Organist an der Predigerkirche Erfurt I

Christoph Bach 1613–1661
 1642–1654 Stadtmusikant in Erfurt,
 danach Stadtpfeifer in Arnstadt II

J. Christian
 1640–1682
 Erfurt
 1667 Direktor
 der Stadt-
 musikanten V

J. Ägidius
 1645–1716
 Erfurt
 1671 Stadt-
 musikant
 1673 Organist
 Kaufmanns-
 kirche
 1682 Direktor
 der Stadt-
 musikanten VII

J. Nikolaus
 1653–1682
 Erfurt
 1673 Stadt-
 musikant VI

G. Christoph
 1643–1687
 Schweinfurt

J. Christoph
 1645–1693
 Arnstadt
 1666 Stadt-
 musikant
 1671 Arnstadt IV

J. Ambrosius
 1645–1695
 Eisenach
 1667 Stadt-
 musikant
 Ⓞ1668 Elisa-
 beth Lämmer-
 hirt
 1671 Eisenach
 Vater von
 J. Sebastian
 Bach III

J. Jacob
 1668–1692
 Stadtmusikant
 in Eisenach

J. Christoph
 1673–1727
 1696 Organist
 an der
 Thomaskirche
 Erfurt, danach
 in Gehren VIII

J. Bernhard
 1676–1749
 1696 Organist
 Kaufmanns-
 kirche,
 danach in
 Eisenach

J. Christoph
 1685–1740
 1705 Stadt-
 musikant
 1716 Direktor
 der Stadt-
 musikanten IX

J. Christoph
 1671–1721
 1686 Schüler
 von
 J. Pachelbel
 1690 Organist
 Thomaskirche,
 danach in
 Ohrdruf

Maria Salome
 1677–1727
 Ⓞ1700
 Joh. Andreas
 Wiegand
 Nachkommen
 bis ins 19. Jh.
 XVII

J. Samuel
 1694–1720
 Hofmusiker
 in Sonders-
 hausen

J. Christian
 1696–?
 Hofmusiker
 in Sonders-
 hausen

J. Günther
 1703–1756
 1735 Lehrer
 an der
 Kaufmanns-
 kirche XIII

J. Friedrich
 1706–1743
 1739–1742
 Stadtmusi-
 kant,
 Kantor in
 Andisleben X

J. Ägidius
 1709–1746
 Kantor in
 Großmonra XI

Wilhelm
 Hieronymus
 1730–1755
 Theologie-
 student XII

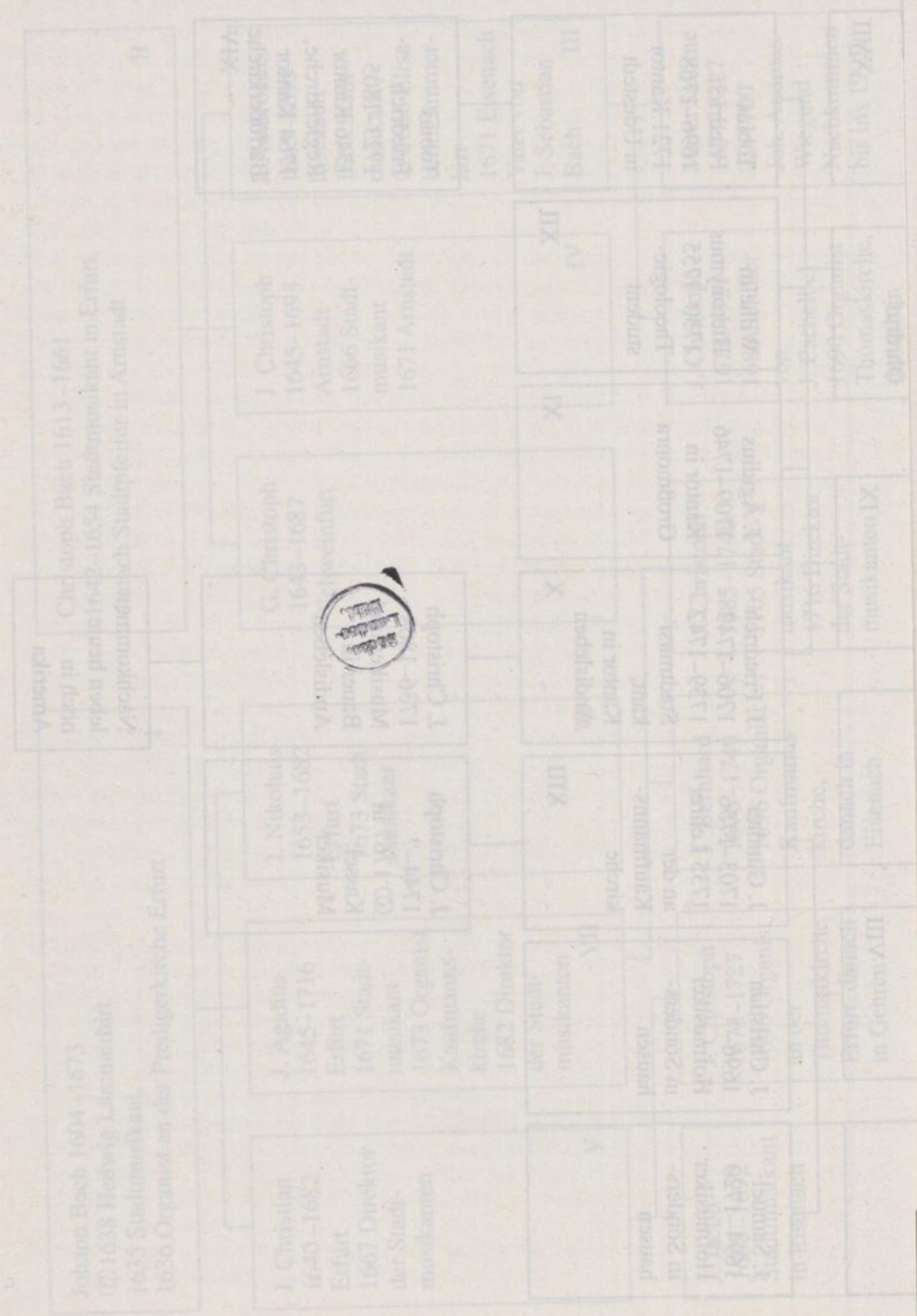
Tobias
 Friedrich
 1696–1768
 1721 Kantor
 in Udestedt

J. Christoph
 1744–?
 Ⓞ1767 in
 Kassel,
 Musiker

J. Christoph
 1736–1808
 Musiker und
 Bauer in
 Andisleben

Tobias
 Friedrich
 1723–1805
 1746 Kantor
 Reglerkirche,
 1764 Kantor
 Barfüßerkirche XIV

Nachkommen
 leben heute
 noch in
 Amerika



KLEINE BEITRÄGE

„Das kleine italienische Ding“ – Zu Überlieferung und Datierung der Kantate „Amore traditore“ (BWV 203)

Die italienische Kammerkantate „Amore traditore“ BWV 203 hat in der Bach-Forschung bislang vergleichsweise wenig Beachtung gefunden. Weder konnten Echtheitsbedenken hinreichend ausgeräumt noch zuverlässige Anhaltspunkte zur Datierung gewonnen werden. Zum einen beruht dies auf der Singularität der Komposition und der daraus resultierenden Schwierigkeit, sie mit anderen Bachschen Werken zu vergleichen; zum andern ist die Kantate lediglich in handschriftlichen Quellen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überliefert und auf diplomatischem Wege daher nicht zu datieren.¹

Die älteste nachweisbare Quelle, eine „Stammhandschrift“ aus dem Notenarchiv Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs, ist verschollen, befand sich aber noch 1862 im Besitz des Bach-Handschriftensammlers Franz Hauser in München.

Annonciert wurde sie erstmals in Breitkopfs nichtthematischem Verzeichnis von 1764² auf S. 32 als: „*Bach, G. S. Cantata, Amore traditore tu non m'inganni. Basso e Cemb. oblig. 16 gl.*“ Im darauffolgenden Jahr (1765) erschien die Handschrift außerdem im sechsten Teil von Breitkopfs thematischen Katalogen³ unter der Rubrik „*CANTATE | A | VOCE CON CEMBALO*“ zusammen mit italienischen Kammerkantaten von Antonio Caldara, Francesco Bartolomeo Conti, Christoph Graupner, Georg Friedrich Händel, Johann David Heinichen, Christian Bernhard Linigke (Linicke), Nicola Antonio Porpora, Alessandro Scarlatti und anderen mit dem folgenden Incipit:



Verkaufsabschriften nach der Breitkopfschen Stammquelle zur Kantate BWV 203 sind – soweit bekannt – nicht erhalten.

Als Wilhelm Rust das Werk im Jahre 1862 in BG Bd. 11/2 veröffentlichte, nannte er im Vorwort⁴ als einzige Editionsquelle eine „Handschrift aus der Privatbibliothek des Herrn Kapellmeisters Hauser zu München“, die er folgendermaßen beschrieb:

„Dem Alter nach ist diese Vorlage nicht minder zuverlässig, als die zur vorhergehenden Cantate [BWV 202]. Jene Art und Weise, einzelne Sechszehntheile mit einem einzigen, aber doppelt

¹ Zur Quellenlage vgl. die Ausführungen in BC I, S. 1624 (G 51).

² *Verzeichniß Musikalischer Werke ... Leipzig, in der Neujahrmesse, 1764.*

³ *CATALOGO DELLE ARIE, DUETTI, MADRIGALI E CANTATE, ... PARTE VI^{ta}. 1765, S. 29.*

⁴ S. IXf.

geschwungenen Häkchen zu schwänzen, wie sie dort durchgehends vorkommt, gehört entschieden in den Anfang des vorigen Jahrhunderts. Die Correctheit liess aber Manches zu wünschen übrig. Der jeder Interpunction bare und bis zur Unverständlichkeit entstellte Wortlaut des Recitatives Seite 96 ist nach bester Einsicht berichtigt worden.“

Der von Rust außerdem zitierte Kopftitel „*No. 1. Cantata a Voce solo [sic] e Cembalo obligato di Giov. Seb. Bach.*“ läßt darauf schließen, daß seine Editions-vorlage keine andere Quelle als die eben erwähnte „Stammhandschrift“ aus dem Notenarchiv Breitkopfs war. So bezieht sich die Zahlenangabe „*No. 1.*“ offensichtlich auf Breitkopfs thematischen Katalog von 1765, wo die Kantate auf S. 29 mit derselben Zahlenangabe annonciert wird.⁵ Eindeutig auf ein Notenmanuskript des frühen 18. Jahrhunderts (und nicht etwa auf eine Breitkopfsche Verkaufsabschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) läßt sich – wie weiter unten noch zu zeigen ist – Rusts Charakterisierung der Notenschriftformen, namentlich die Schreibweise der Sechzehntelnoten beziehen.

Der Herausgeber hatte die Editionsquelle auf dem Postweg von Hauser erhalten. Der Notensendung war folgender Brief an Rust beigelegt:⁶

„München d. 10ten May 61.

Ich stehe mit einem Fuß – gerade nicht im Grabe – aber im Wagentritt, um nach Carlsbad – (nicht in die Ewigkeit) – abzufahren, und möchte Ihnen verehrter Herr Rust noch die desiderata beyfließen lassen – es hat sich leider nicht viel zu fließen – weil ich nichts hab und nichts weiß. Das bischen steht im Catalog – bis auf das kleine italienische Ding, das Sie hier in einer alten Abschrift erhalten, hab ich Ihnen nichts Rechtes mitzutheilen.

N. 1. Laß Fürstin“ hab ich nicht.

N. 2. Was mir behagt.“ hab ich nicht

N. 3. Non sa che sia dolore hab ich nicht. (aus Forkels Nachlaß.)

N. 4. Amore traditore – folgt hiebey.

N. 5. Vergnügte Pleißenstadt“. hab ich nicht – war bey Fuchs in Wien in Stimmen

N. 6. Gaudete. die Notitz verdanke ich Hauptmann der sie in den Catalog eintrug.

Von meinen Sachen die ich dem Bach Verein geliehen habe, ist noch immer nicht alles zurück – Es sind bald 10 Jahre daß ich darum solicitire, Meister Rietz antwortet ganz einfach nicht. Am schwersten vermisse u entbehre ich das Autograf von der Lukas Passion, von der ich nicht einmal eine Abschrift habe. Ich lege Ihnen 2 Stücke bey, von denen ich den Schreiber kennen möchte – mit der Bitte, sie gelegentlich auf der K.[öniglichen] Bibliothek zu vergleichen, u wenn möglich die Handschrift zu enträthseln, u sie mir mit den Cantaten gütigst zurückzusenden, wenn Sie sie nicht mehr brauchen. Für heute muß ich aufhören und bin so viel ich kann zu jedem Dienst bereit. Es wird doch keine Zeltersche Controverse geben? Die Sache ist ja zu einfach.

sehr eilig fast zu

eilig!!

Hochachtungsvoll ergebenst

der Ihrige

Franz Hauser“

⁵ Daß die Zählung im thematischen Katalog mit der Zählung auf Breitkopfs Stammhandschriften übereinstimmt, zeigt u. a. die Stammhandschrift zu A. Scarlattis Solokantate „*Se Amor con un contento*“ (Leipzig MB, Sammlung Becker III.5.27). Diese Quelle enthält auf S. 1 die Zahlenangabe „*No 1*“ und mit genau derselben Zahlenangabe (*Nr. 1*) wird das Werk im Katalog von 1765 (vgl. Fußnote 3) auf S. 32 als Komposition Scarlattis auch annonciert.

⁶ *Go. S. 278*. Für einen Hinweis auf diese Quelle danke ich H.-J. Schulze (Leipzig).

In Hausers noch vor 1838 fertiggestelltem thematischen Verzeichnis (SBB *Mus. ms. theor. K 419*) ist die besagte Breitkopf-Handschrift auf S. 165 wie folgt beschrieben: „*Cantata a voce sola e Cembalo obligato In einem alten Notenbuche bey Br.[eitkopf] u. H.[ärtel], worinn noch Cantaten von Heinichen, Conti, Telemann, Linicke befindlich*“. Während seines Leipziger Aufenthaltes (1832–1835) hatte Hauser ungehinderten Zugang zu Breitkopfs Notenarchiv und nutzte die umfangreichen Musikalienbestände für seine musikwissenschaftlichen Studien. Jenes „alte Notenbuch“, in welchem auch die Kantate „Amore traditore“ enthalten war, ging wohl erst nach Fertigstellung des thematischen Verzeichnisses in seinen Besitz über. Zumindest erfolgte die Katalognotiz zur Kantate BWV 203 noch vor dem Erwerb jener Handschrift. Ob Hauser die Quelle im Zusammenhang mit der großen Handschriftenauktion am 1. Juni 1836 erworben hat, läßt sich nicht feststellen, zumal der Auktionskatalog⁷ nicht alle Musikalien enthält, die 1836 tatsächlich veräußert wurden.

Mitte Oktober 1838 übersiedelte Hauser nach Wien. Spätestens zu jenem Zeitpunkt befand sich die Breitkopf-Handschrift der Kantate BWV 203 in seinem Besitz, denn bereits zwei Wochen darauf verwendete sie Aloys Fuchs als Vorlage für eine eigene Abschrift des Werkes⁸. Auf der letzten Seite seiner Kopie vermerkte der Wiener Musikaliensammler: „*Aus einen alten geschr. Notenbuche mit | Cantaten verschiedener Componisten, copirt | von Aloys Fuchs mpr. am 2. Novbr. 1838.*“. Daß er Hausers Quelle als Vorlage benutzte, ergibt sich nicht allein aus dieser Nachbemerkung und der Tatsache, daß er in Wien kaum Zugang zu einer anderen Handschrift der Kantate haben konnte, sondern auch aus dem Wortlaut des Kopftitels „*Cantata a Voce Solo [sic] e Cembalo obligato di Giovanne | Sebast: Bach.*“ auf der ersten Notenseite seiner Abschrift. Dieser stimmt mit dem bereits erwähnten, von Rust in BG 11/2 zitierten Kopftitel überein und läßt vermuten, daß der Schreiber jener Breitkopf-Handschrift nur mit mangelhaften Italienischkenntnissen ausgerüstet war. Diese Merkwürdigkeit war, wie ebenfalls schon erwähnt, auch Wilhelm Rust aufgefallen.

Rusts Beobachtung, daß „einzelne Sechszehnteile mit einem einzigen, aber doppelt geschwungenen Häkchen“ geschwänzt sind, kennzeichnet eine Notationsweise, die von Leipziger Schreibern im Umfeld Bachs Ende 1724 aufgegeben wurde. Bei Johann Andreas Kuhnau, Christian Gottlob Meißner und verschiedenen Nebenschreibern des I. und II. Kantatenjahrgangs⁹ finden wir diese konservative Schreibweise für einzelstehende Sechzehntelnoten zum Teil bis zum Spätherbst 1724;¹⁰ in Handschriften Carl Gotthelf Gerlachs ist sie 1723 ebenfalls noch nachweisbar.¹¹

⁷ *Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen, welche am 1. Juni 1836 und folgenden Tagen ... von Breitkopf & Härtel ... an den Meistbietenden verkauft werden sollen.*

⁸ Stiftsbibliothek Göttweig, Musikarchiv, *Bachiana* Nr. 26.

⁹ Es handelt sich um die Kopisten Anonymus Ia–c, Johann Christian Köpping (Anonymus Id) Anonymus If, Ii, Christian Gottlieb Gerlach (Anonymus Ij), Anonymus Ik–Ip, IIa und IIb.

¹⁰ Vgl. auch Dürr Chr 2, S. 24, 27.

¹¹ So in der zusammen mit J. A. Kuhnau 1722/1723 hergestellten Stimmenabschrift zu G. F. Kauffmanns Kantate „Unverzagt, beklemmtes Herz“ (Leipzig MB, Sammlung Becker III.2.104).

Wie bereits an anderer Stelle dargelegt,¹² erwarb Breitkopf in den ersten Jahren seiner Geschäftstätigkeit zunächst überwiegend Handschriften aus dem Leipziger Einzugsbereich. Schon vor diesem Hintergrund erscheint es naheliegend, für unsere Handschrift eine Leipziger Provenienz zu vermuten. Da verschiedene der in Breitkopfs thematischem Verzeichnis von 1765¹³ auf den Seiten 28 bis 32 annoncierten Kantaten nachweislich aus der Notenbibliothek Carl Gotthelf Gerlachs stammen,¹⁴ wäre es darüber hinaus denkbar, daß auch die Stammquelle zur Kantate BWV 203 auf diesem Überlieferungsweg in Breitkopfs Besitz gelangte.

Vielleicht gehörte die Kantate BWV 203 zu jenen Köthener Werken, die, wie die C-Dur-Ouvertüre (Suite) BWV 1066, bald nach 1723 in Leipzig wiederaufgeführt wurden,¹⁵ – also zu einer Zeit, als Bachs Schüler Heinrich Nicolaus Gerber bereits „...manche vortrefliche Kirchenmusik und manches Concert unter Bachs Direktion mit angehört“ hatte.¹⁶

Auf eine Köthener Herkunft des Werkes beziehungsweise auf eine Entstehung vor 1725 deutet darüber hinaus nicht nur der bereits dargelegte Quellenbefund – also Handschriftenmerkmale, die eine solche Datierung nahelegen – sondern auch der Überlieferungskontext. Die in dem „alten Notenbuche bey Br.[eitkopf] u. H.[ärtel]“ außerdem enthaltenen Kompositionen von Francesco Bartolomeo Conti, Christian Bernhard Linigke und Georg Philipp Telemann lassen ebenfalls vorrangig an Köthen denken. Zu Contis Kammerkantate „Languet anima mea“ hat Bach den Stimmensatz in Köthen zum Teil eigenhändig abgeschrieben.¹⁷ Linigke, aus dessen Feder weitere italienische Solokantaten stammen,¹⁸ war seit 1716 „Cammer Musicus“ in der anhaltischen Hofkapelle und mit Bach über patenschaftliche Kontakte verbunden.¹⁹ Auch Telemann hatte vermutlich engere Kontakte zur Köthener Kapelle. Die Musikpflege am Hofe lobte er jedenfalls als

¹² Vgl. A. Glöckner, *Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761 bis 1769*, BJ 1984, S. 107 ff.

¹³ Vgl. Fußnote 3.

¹⁴ Es sind die Kantaten „D' amor la bella pace“, „Dal primo foco in cui penai“, „Sopra un colle fiorito“, „Tu ten vai cosi fastoso“ (Leipzig MB, Sammlung Becker III.5.24) und „La viola, che languiva“, „Ecco l' infausto lido“ (Leipzig MB, Sammlung Becker III.5.25) von N. A. Porpora (Schreiber C. G. Gerlach und J. L. Dietel, vgl. BJ 1981, S. 68) sowie die Kantate „Se Amor con un contento“ (Leipzig MB, Sammlung Becker III.5.27) von A. Scarlatti (Schreiber C. G. Gerlach, vgl. BJ 1981, S. 68).

¹⁵ Vgl. BJ 1978, S. 33 ff. (H.-J. Schulze); der Stimmensatz zur C-Dur-Ouvertüre (*St 152*) wurde etwa 1724 von C. G. Gerlach, C. G. Meißner, J. C. Köpping und Dürres Anonymus Ip geschrieben.

¹⁶ Dok III, S. 476; der Hinweis bezieht sich auf das Jahr 1724.

¹⁷ SBB *Mus. ms. 4081*, vgl. BJ 1978, S. 55 ff. (Y. Kobayashi).

¹⁸ „Quando sperastio core“ (in SBB *Mus. ms. 30226*) „Crudo amor dici e chi guida“ (vgl. Breitkopfs „*Verzeichniß Musikalischer Werke ... Leipzig, in der Neujahrsmesse, 1764*“, S. 33; „*CATALOGO DELLE ARIE, DUETTI, MADRIGALI E CANTATE, ... PARTE VI^{ta}. 1765*“, S. 31). „Lungi da me pensier tiranno“ („*CATALOGO... 1765*“, S. 27).

¹⁹ Vgl. dazu Dok II, Nr. 99, 108.

beispielhaft.²⁰ Ob er selbst in der Residenz gastierte oder die Hofkapelle mit Musikalien versorgte, läßt sich allerdings nicht sicher feststellen.²¹

Italienische Kammerkantaten gehörten – wie die Überlieferung zeigt – zum festen Repertoire der Köthener Hofmusik. So veröffentlichte Bachs Amtsvorgänger, der Kapellmeister Augustin Reinhard Stricker, im Oktober 1715 einen Fürst Leopold gewidmeten Zyklus von „6. *Italienischen CANTATEN á VOCE SOLA*“,²² und es ist vielleicht kein Zufall, daß Anlage und formaler Aufbau einiger Stücke eine bemerkenswerte Nähe zu der Kantate BWV 203 aufweisen. Daß die Texte der Kantaten mitunter äußerst fehlerhaft sind,²³ erklärt sich wohl am ehesten daraus, daß man am anhaltischen Hofe eben nicht italienisch, sondern französisch sprach.

Andreas Glöckner (Leipzig)

²⁰ J. Mattheson, „*Exemplarische Organisten=Probe | Im Artikel | Vom | GENERAL-BASS. ... Hamburg ... 1719*“. In einem dem Matthesonschen Traktat vorangestellten Widmungsgedicht „Verworffene Music!“ lobt Telemann den Fürsten Emanuel Leberecht von Anhalt-Köthen als Musikförderer.

²¹ Vgl. G. Hoppe, *Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs (Teil I)*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 4, Köthen 1986, S. 13 ff., hier S. 22.

²² Siehe P. Wollny, *Solokantaten und Solosätze*, in: *Die Welt der Bach Kantaten*, hrsg. von C. Wolff, Band II (in Vorbereitung).

²³ Vgl. Rusts Vorwort zur Kantate BWV 203 in BG 11/2, S. IXf.; noch gravierender sind die grammatikalischen Fehler im Text zur Kantate „Quando sperastio core“ (in SBB *Mus. ms. 30226*) von C. B. Linigke, während die von Stricker vertonten Texte im wesentlichen nur geringfügige Fehler aufweisen (freundlicher Hinweis von Anja Morgenstern, Markkleeberg).

„Die betrübte und wieder getröstete Seele“:
Zum Dialog-Charakter
der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21

Hinter der vertrauten Gestalt von Johann Sebastian Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ verbirgt sich eine recht komplizierte und weitgehend unbekannte Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes, wie die Forschung seit langem erkannt hat.¹ Die Lösung der anstehenden Probleme wird jedoch vor allem dadurch erschwert, daß es an Hinweisen auf einen Entstehungsanlaß mangelt, der Autor des Kantatenlibrettos unbekannt ist und Bachs Kompositionspartitur sich nicht erhalten hat. Die älteste erhaltene Schicht der musikalischen Quellen des Werkes, eine Untergruppe der originalen Aufführungsstimmen² *St 354*, gehört in Bachs Weimarer Zeit und ein Vermerk am unteren Rand des zugehörigen Titelumschlags („den 3ten post Trinit: 1714 musiciret worden“) liefert dazu noch die konkrete Spur eines liturgischen und kalendarischen Aufführungsdatum. Der eigentliche Titel der Kantate auf demselben Umschlag bietet allerdings keinen Hinweis auf eine Bestimmung für den 3. Sonntag nach Trinitatis, sondern lautet „Per ogni Tempo. | Concerto. | a 13. [...]“. Somit neutralisiert der Haupttitel mit der Angabe „per ogni tempo“ (für jede Zeit) die liturgische Bestimmung für den 3. Sonntag nach Trinitatis und legt zugleich die Vermutung nahe, daß es sich bei der für den 17. Juni 1714 dokumentierten Aufführung um eine Wiederaufführung der Kantate handelte.

Auch der im Weimarer Orgelpart der Stimmen *St 354* als autographer Zusatz auftretende Vermerk „Nach der Predigt“ deutet auf eine nachträglich vorgenommene Anpassung³ des umfangreichen Werkes an die gottesdienstlichen Bedingungen einer De-tempore-Musik zum 3. Sonntag nach Trinitatis, die dann über 1714 hinaus auch für die Leipziger Zeit gültig blieb. Eine Darbietung des gesamten Werkes als Musik vor der Predigt hätte denn auch die gottesdienstlichen Zeitproportionen gesprengt, die Bach selbst bei großangelegten Festmusiken für hohe Feiertage streng zu wahren wußte. Die Zweiteiligkeit der Kantate BWV 21 entpuppt sich darum als pragmatische Einrichtung eines ursprünglich ungeteilten Werkes ohne kirchenjahreszeitliche Bindung aus der Zeit vor Bachs amtlicher Zuständigkeit für die Komposition von De-tempore- beziehungsweise Jahrgangskantaten, die mit der Konzertmeister-Bestellung vom März 1714 einsetzt. Bis dahin mußte sich Bach im geistlichen Vokalbereich auf das Komponieren von Gelegenheitswerken zu Trauerfeiern, Trauungen und sonstigen besonderen Anlässen

¹ Zusammenfassend hierzu NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard, 1984), S. 99–138, neuerdings auch K. Hofmann (vgl. Fußnote 9).

² Siehe BC A 99 für eine knappe Darstellung der Quellenlage; die werkgeschichtliche Diskussion (ebda., S. 405) wird durch die nachfolgenden Überlegungen teilweise erheblich modifiziert.

³ Weimarer oder Leipziger Eintragung; der Vermerk „Nach der Predigt“ sonst nur in den Leipziger Stimmen Trombone 2–4 sowie Basso continuo (transponierte Stimme in b-Moll).

beschränken, also auf Stücke, die gemeinhin zur Kategorie „Organisten-Musik“ zählten und sich damit prinzipiell von einer an das Kirchenjahr gebundenen „Kantoren-Musik“ unterschieden.⁴

Die folgenden Bemerkungen wollen die These vorstellen und begründen, daß es sich bei der Kantate BWV 21 um das Beispiel einer Organisten-Musik „per ogni tempo“ handelt, deren Text ein theologisch allgemeines, jedoch liturgisch neutrales Thema⁵ zugrunde liegt, das sich für verschiedenartige gottesdienstliche Anlässe eignete, aber auch außerhalb des Gottesdienstes verwendbar war – etwa bei einer Abendmusik, in der der Komponist ein Beispiel seiner Kunst darbieten konnte.⁶ Im einzelnen geht es darum zu zeigen, daß die Kantate in ihrem Kernbestand (Satz 1–10)⁷ eine Dialogkantate für Sopran, Baß, Chor und Instrumentalensemble (Oboe, Streicher, Continuo) darstellt.

Für die quellenmäßige Untermauerung dieser These wie insgesamt für die Erhellung der Entstehungs-, Umarbeitungs- und Aufführungsgeschichte der Kantate BWV 21 stehen lediglich die Originalstimmen des Werkes zur Verfügung. Diese bieten jedoch eine Vielzahl von Hinweisen, die denn auch von der Forschung in mehrere Richtungen verfolgt worden sind.⁸ Ohne an dieser Stelle den gesamten Fragenkreis der komplizierten Werkgeschichte aufrollen zu wollen, behandeln die nachfolgenden Erörterungen im wesentlichen einen einzigen Aspekt nicht nur des Quellenbefundes, sondern der Werkkonzeption überhaupt: die Vokalbesetzung der Solosätze sowie deren Bedeutung für den Charakter des Werkes.

In der bekannten Gestalt der Kantate, wie sie durch die Erstausgabe in BG 5 (1855) eingeführt wurde und sich auch in der Aufführungstradition fest eingebürgert hat, teilen sich Sopran, Tenor und Baß in die Solopartien. Die entsprechende Stimmenverteilung (Sopran: Satz 3; Tenor: Satz 4, 5; Sopran/Baß: Satz 7, 8) wurde auch von NBA I/16 (1981) übernommen, obgleich sie in dieser Form nur für die Leipziger Fassung des Werkes ab 1723 gilt.⁹ Die folgende Übersicht

⁴ Vgl. C. Wolff, *Die vor-Leipziger Kirchenkantaten: Repertoire und Kontext*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. von C. Wolff, Bd. I, Stuttgart 1995, S. 21 f.

⁵ Martin Petzoldt („*Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst-Last*“: *Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21*, BJ 1993, S. 31–46) betont das auffallende Fehlen eines Textbezugs zum 3. Sonntag nach Trinitatis, zieht daraus jedoch wesentlich andere Konsequenzen. Petzoldt löst die zentralen Sätze 7–8 aus den von ihm postulierten Frühfassungen der Kantate heraus – eine Hypothese, die der poetischen Struktur des Kantatentextes (wie zu zeigen sein wird) kaum gerecht wird.

⁶ Ein prominenter Anlaß für eine „konzertmäßige“ Darbietung der Kantate hätte sich ohne Zweifel bei Bachs Hallenser Organistenprobe vom Dezember 1713 geboten. Seit Friedrich Chrysanders Händel-Biographie von 1858 ist BWV 21 immer wieder mit diesem Ereignis in Zusammenhang gebracht worden (vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 135), auch wenn sich keinerlei konkrete Belege dafür erbringen lassen und die Argumente, die gegen eine solche Annahme sprechen, vielleicht doch eher überwiegen (vgl. P. Wollny in BJ 1994, S. 35 f., und A. Dürr in BJ 1995, S. 183 f.). Auf der anderen Seite wäre zu berücksichtigen, daß Bach bei seiner Hamburger Organistenprobe im November 1720 BWV 21 aller Wahrscheinlichkeit nach aufführte (NBA I/16 Krit. Bericht, S. 137).

⁷ Zur Frage der Zugehörigkeit von Satz 11 zu BWV 21 vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 118 und 130.

⁸ Vgl. Fußnote 1.

⁹ Die Besetzungsvarianten werden in NBA I/16 Krit. Bericht (S. 106 f.) abgehandelt, im Vor-

zeigt, welche Varianten in der Besetzung der Solosätze sich aus dem Befund der Originalstimmen ergeben:

Tabelle 1: Singstimmen der Solosätze von BWV 21

Besetzungsvarianten	I (vor 1714)	II 1714	III 1720	IV 1723–
1. Sinfonia	–	–	–	–
2. Chorus: „Ich hatte viel Bekümmernis“	–	–	–	–
3. Aria: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“	S	T	S	S
4. Recit.: „Wie hast du dich, mein Gott“	S	T	S	S
5. Aria: „Bäche von gesalznen Zähren“	S	T	S	T
6. Chorus: „Was betrübst du dich“	–	–	–	–
7. Recit.: „Ach Jesu, meine Ruh“	S/B	T/B	S/B	S/B
8. Aria Duetto: „Komm, mein Jesu“	S/B	T/B	S/B	S/B
9. Chorus: „Sei nun wieder zufrieden“	–	–	–	–
10. Aria: „Erfreue dich, Seele“	S[T]	T	S	T
11. Chorus: „Das Lamm, das erwürget ist“	–	–	–	–

Betrachten wir die vier deutlich unterscheidbaren Varianten in umgekehrter zeitlicher Reihenfolge, so betrifft Variante IV – also die allgemein eingeführte Fassung des Werkes – mit der Solobesetzung Sopran, Tenor, Baß die Aufführung in Bachs erstem Leipziger Amtsjahr zum 3. Sonntag nach Trinitatis (13. Juni 1723). Bei späteren Aufführungen in Leipzig, die nicht im einzelnen nachweisbar sind, hat Bach offenbar keine weiteren Besetzungsänderungen vorgenommen; jedenfalls weisen die Quellen keine einschlägigen Spuren auf. Gegenüber Variante IV zeichnen sich die Varianten III und II dadurch aus, daß sie jeweils nur zwei Solostimmen verlangen: Sopran und Baß beziehungsweise Tenor und Baß. Variante III gehört in die Köthener Zeit Bachs und kann mit guten Gründen mit Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jacobi zu Hamburg vom November 1720 in Verbindung gebracht werden.¹⁰ Variante II spiegelt die Besetzungsverhältnisse der Weimarer Aufführung von 1714 wider; Variante I ist nicht datierbar, geht jedoch mit Bestimmtheit dieser Aufführung voraus.

Im Vergleich zur Leipziger Variante IV erscheint die Köthener beziehungsweise Hamburger Variante III als besonders aufschlußreich und bedeutsam, da sich das Werk in dieser Form nicht nur als echte Dialogkantate zu erkennen gibt, sondern

wort des Notenbandes nur angedeutet. – Eine Neuausgabe von BWV 21 im Rahmen der Stuttgarter Bach-Ausgaben hat Klaus Hofmann 1995 vorgelegt und dabei die Leipziger (S, T, B), Köthener (S, B) und Weimarer (T, B) Solobesetzungen als Alternativen ausgewiesen. Hofmanns ausführliches Vorwort referiert die Forschungsbeiträge aus den vergangenen zehn Jahren, ohne jedoch zu weiterführenden Ergebnissen hinsichtlich der Werkkonzeption von BWV 21 zu gelangen.

¹⁰ Siehe Fußnote 6.

darüber hinaus auch die der Werkkonzeption entsprechende Besetzung verlangt.¹¹ Der Dialog wird geführt von der traditionell vom Sopran vertretenen Stimme der Gläubigen Seele („vox animae“) und der üblicherweise vom Baß übernommenen Stimme Jesu („vox Christi“).¹² In diesem Sinne bieten der Text von BWV 21 und die Art seiner musikalischen Umsetzung ein typisches Beispiel für die vom Pietismus beeinflusste Jesus-Mystik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.¹³ Das allegorische Zwiegespräch zwischen Seele und Jesus in den Duettsätzen 7 und 8 wird zwar auch in Variante IV bewahrt, doch zeigt erst Variante III, welche ausgedehnte Rolle die Gläubige Seele in der inhaltlichen Struktur des Werkes einnimmt. Denn die zentralen Duettsätze 7–8 werden von Prolog und Epilog eingerahmt, in denen die „Gläubige Seele“ – das Ich des gläubigen Christen vertretend und darum allenthalben mit deutlichem Bezug auf die 1. Person¹⁴ – ihre Stimme erhebt. Im Prolog (Satz 3–5) redet zunächst die „betrübtete Seele“, die dann über Satz 7–8 durch das leidenschaftliche Zwiegespräch mit Jesus (Sopran: „Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht, wo bleibest du?“/Baß: „O Seele, sieh, ich bin bei dir“) im Epilog (Satz 10) zur „getrösteten Seele“ sich wandelt. Diese Art der Personifizierung spiritueller Seelenszustände findet sich in zahlreichen geistlichen Dichtungen jener Zeit. Ein besonders prominentes Beispiel für entsprechend eingerichtete Kantatenlibretti bieten die „Sonn- und Fest-Andachten über die ordentlichen Evangelia“ (Meiningen 1704), in denen die Seele in einer Vielzahl von Spielarten (beispielsweise „die Christo einverleibte Seele“, „die erlöste Seele“, „die geängstigte Seele“, „die seufzende Seele“) zu Worte kommt.

Die dreiteilige Gliederung und die inhaltliche Funktion der frei gedichteten Solosätze wird durch eine geschickte Auswahl der dem Chor zugewiesenen Psalmverse unmittelbar unterstützt, so daß sich zwanglos das Gesamtbild eines Dialoges zwischen der Gläubigen Seele und Jesus ergibt. Die Seele, zuerst als betrübtetes, geängstigtes und furchtsames Wesen erscheinend, erweist sich nach der mystischen Begegnung mit Jesus als getröstet und erquickt:¹⁵

¹¹ Aufführung in dieser Besetzung unter Leitung von Ton Koopman in: *Bach, Complete Cantatas*, Vol. 1 (Erato Disques).

¹² Die bereits im 17. Jahrhundert üblichen Stimmzuweisungen (vox animae = Sopran, vox Christi = Baß) finden sich bei Bach konsequent angewandt, beispielsweise in den Kantaten „Selig ist der Mann“ (*Concerto in Dialogo*) BWV 57, „Liebster Jesu, mein Verlangen“ (*Concerto in Dialogo*) BWV 32 und „Ich geh und suche mit Verlangen“ (*Dialogus*) BWV 49. Die Textvorlagen für BWV 57 und 32 finden sich bei Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711), diejenige zu BWV 49 stammt von einem unbekanntem Verfasser.

¹³ Vgl. neuerdings M. Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (Kirchenmusikalische Studien, hrsg. von F. W. Riedel. 2.).

¹⁴ Dazu folgende Textbelege: Satz 3 Z. 4 („ich empfinde ...“), Satz 4 Z. 2 („in meiner Not ...“), Satz 5 Z. 7 („hier versink ich ...“), Satz 7 Z. 1 („... meine Ruh“), Satz 8 Z. 8 („Ich muß stets in Kummer schweben“), Satz 10 Z. 7 („weil Jesus mich tröstet ...“).

¹⁵ Die auf den Dialog-Charakter von BWV 21 gemünzte Formulierung im Titel des vorliegenden Beitrages („Die betrübtete und wieder getröstete Seele“) bezieht sich auf ein historisches Modell, wie es beispielsweise auch im Libretto einer wohl von Johann Georg Röllig

Tabelle 2: Textliche Anlage der Dialogkantate

Gliederung		Inhaltliche Stichworte
I. Prolog der betrübt Seele	Satz 2	Ps. 94, 19: Ich hatte viel Bekümmer- nis...; ...deine Tröstungen erquicken meine Seele.
	Satz 3	S: Seufzer, Tränen, Kummer, Not ... nagen mein beklemmtes Herz
	Satz 4	S: Wie hast du dich, mein Gott, ... denn ganz von mir gewandt ...? Ich suche dich an allen Orten, ich ruf und schrei dir nach ...
	Satz 5	S: Bäche von gesalzenen Zähren ...; dies trübsalsvolle Meer will mir Geist und Leben schwächen ...
	Satz 6	Ps. 42, 12: Was betrübst du dich, meine Seele ...
II. Dialog Seele–Jesus	Satz 7	S: Ach Jesu ... wo bleibest du? J: O Seele...ich bin bei dir.
	Satz 8	S: Komm, mein Jesu, und erquicke und erfreue mit deinem Blicke ... Ach Jesu, durchsüße mir Seele und Herze. J: Ja, ich komme und erquicke dich mit meinem Gnadenblicke ... Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde, du Schmerze
III. Epilog der getrösteten Seele	Satz 9	Ps. 116, 7: Sei nun wieder zufrieden, meine Seele ... Choral: Was helfen uns die schweren Sorgen ...
	Satz 10	S: Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze ... weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

Die vorstehende Übersicht läßt Satz 11, den Finalsatz der Kantate in ihrer ab 1714 überlieferten Gestalt, unberücksichtigt. Im Anschluß an Satz 2–10 der Dialogkantate erscheint dieser Satz mit seinem Text aus Offb. 5, 12–13 („Das Lamm, das erwürget ist.., Amen. Alleluja“) als Fremdkörper und bestätigt die in anderem

komponierten Passion vorliegt: vgl. R. Steiger, *Das Textbuch der C. Ph. E. Bach zugeschriebenen Markus-Passion*, MuK 58, 1988, S. 72–76, sowie H.-J. Schulze, *Markus-Passion und kein Ende: Zur angeblichen „Passions-Cantate von Ph: E: Bach“*, in: Georg Friedrich Händel – ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993), Halle/S. 1995 (Schriften des Händel-Hauses in Halle. 11.), S. 455–464.

Zusammenhang aus textlichen und musikalischen Gründen geäußerte Vermutung, daß dieser Satz aus einem verschollenen älteren Vokalwerk übernommen wurde.¹⁶ Bach dürfte allerdings gute Gründe gehabt haben, den Chor „Das Lamm, das erwürget ist“ an den Schluß von BWV 21 zu setzen. Vielleicht wollte er diesen prächtigen Satz aus einem anderweitig nicht mehr verwendbaren Werk auf diese Weise „retten“ – die Doxologie-Funktion des Textes mit dem Alleluja-Amen-Finale kam einer allgemeineren Verwendung ohnehin entgegen – oder aber er war mit dem ursprünglichen Schlußsatz der Dialogkantate für deren Verwendung zum 3. Sonntag nach Trinitatis 1714 in textlicher oder musikalischer Hinsicht nicht zufrieden. Da die Dialogkantate kaum mit der Continuo-begleiteten Arie Nr. 10 ihren Abschluß gefunden haben wird, dürfte ein anderer Schlußsatz einst existiert haben. Ob dieser lediglich aus einem schlichten vierstimmigen Choral oder aber einem ausgedehnteren Gebilde (Besetzung wie Satz 2, also ohne Trompeten und Pauken) bestand, bleibt offen.

Offenbleiben muß überdies eine Reihe weiterer Fragen. Ob beispielsweise Salomon Franck der Dichter der freien Stücke¹⁷ und damit zugleich der Kompilator der Psalmtexte war, ist ungewiß; Franck hat nachweislich auch Dialogtexte geschaffen.¹⁸ Unklar bleibt vor allem aber die Begründung für die Weimarer Besetzungsvariante II von 1714, in der die Sopranpartie vollständig dem Tenor zugewiesen wird. Diese Variante entsprach zwar der Dialog-Konzeption des Werkes im prinzipiellen Sinne, widersprach jedoch deutlich der herkömmlichen und symbolkräftigen Besetzung mit Sopran als „vox animae“.

Höchstwahrscheinlich waren deshalb für die Tenorbesetzung von 1714 pragmatische Gründe ausschlaggebend (etwa Nicht-Verfügbarkeit eines geeigneten Sopranisten). Daß aber die Sopranbesetzung der Variante III nicht nur die bevorzugte, sondern auch die ursprüngliche war, belegt eindeutig die Weimarer Baßstimme (*St 354: A 4*).¹⁹ Sie verdient Berücksichtigung als maßgebliche Quelle für die Besetzungsvariante I. Offenbar auf eine ältere Vorlage (die Partitur?) zurückgehend, findet sich in dieser Stimme bei den Tacet-Vermerken zu Satz 3–5 der ausdrückliche Hinweis „*Soprano Solo | con oboe | tacet*“ (Satz 3), „*Recit: tacet*“ (Satz 4) und „*Aria Soprano | tacet*“ (Satz 5). Damit erscheint die Sopranbesetzung der Prologsätze 3–5 für die ursprüngliche Fassung des Werkes als eindeutig nachgewiesen.²⁰ Satz 10 hingegen ist in der Baßstimme A 4 unmißverständlich als „*Tenor Solo*“ bezeichnet. Als Erklärung bietet sich hier an, der Kopist der Baßstimme habe beim Abschreiben von Satz 10 in seiner Vorlage eine der Umarbei-

¹⁶ Fußnote 7.

¹⁷ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 129–134.

¹⁸ Beispielsweise Satz 6 der Kantate BWV 152 als Dialog Seele/Jesus. Über das Duett Satz 6 hinausgehend besetzt Bach das gesamte Werk mit Sopran (vox animae) und Baß (vox Christi) und behandelt es damit analog zu BWV 21 als Dialogkantate.

¹⁹ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 103 und 107. – Nicht erwogen wird ebenda die Möglichkeit, es handele sich bei dieser Stimme um den Rest des ältesten Stimmensatzes.

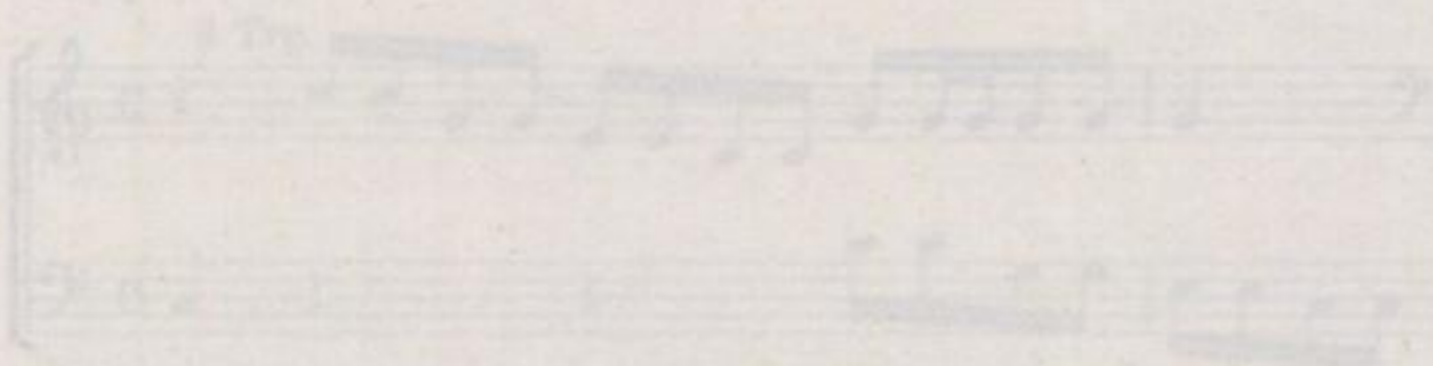
²⁰ K. Hofmann (a. a. O., vgl. Fußnote 9, S. 2) übernimmt Brainards Feststellung, daß die Tacet-Vermerke „irrtümlich dem Sopran statt dem Tenor zugewiesen sind und sich in diesem Versehen die abweichende Besetzungsangabe der Kopiervorlage“ spiegele, ohne jedoch die entsprechenden Konsequenzen für die Einheitlichkeit des Satzkomplexes 3–5 und 7–8 in der älteren Fassung der Kantate zu ziehen.

tung entsprechende Vorschrift vorgefunden und darum im Tacet-Vermerk diesen Satz nicht dem Sopran zugewiesen. Vielleicht deutet die Diskrepanz zwischen den Tacet-Angaben zu Satz 3–5 und derjenigen zu Satz 10 gar auf eine sehr kurzfristig vorgenommene Besetzungsänderung.

Nicht völlig ausschließen läßt sich freilich die Möglichkeit, daß Bach von vornherein für den Epilog (Satz 10) die Tenorbesetzung vorsah. Dies könnte dann bedeuten, daß er den Wandel von der betrübten zur getrösteten Seele zugleich durch einen Stimmwechsel Sopran – Tenor unterstreichen wollte – eine angesichts der konsequenten Dialogstruktur Sopran/Baß beziehungsweise Tenor/Baß der Varianten III und II (Tabelle 1) eher unwahrscheinliche, textlich wenig logische und musikalisch kaum befriedigende Entscheidung. Als wesentlich konsequentere Lösung erscheint demgegenüber die deutliche Abschwächung des Dialogcharakters von BWV 21 in der Leipziger Fassung mit drei verschiedenen Vokalsolisten. Die Frage, ob für die Zuweisung von Satz 5 und 10 an den Tenor aufführungspraktische Erfordernisse (etwa Entlastung des Sopranisten) den Ausschlag gaben, ist dann weniger wichtig als das musikalisch wie theologisch durchaus vertretbare Ergebnis der Leipziger Umdisposition: Nicht die vereinzelt Gläubige Seele ist in Trübsal verfangen und der Tröstung bedürftig.

Christoph Wolff (Cambridge/MA)

Beispiel 1(a)



Beispiel 1(b)

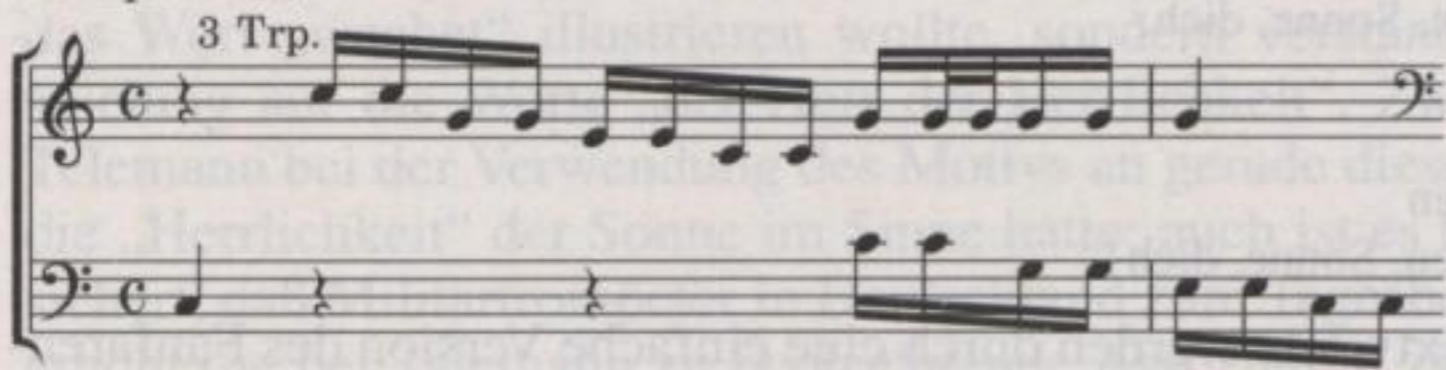
In diesem kleinen Beitrag möchte ich jedoch vornehmlich auf ein weiteres Vorkommen des Fanfarenmotivs hinweisen, und zwar bei einem Komponisten, der Bach näher als alle bislang genannten steht, und damit vielleicht etwas Licht auf die Zusammenhänge werfen, in denen es in den von Hofmann beschriebenen

Bach, Telemann und das Fanfarenthema


In seinem aufschlußreichen Artikel „Großer Herr, o starker König“ – Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach wies Klaus Hofmann (BJ 1995, S. 31–46) auf ein musikalisches Motiv hin, das in einer Reihe von Werken Bachs anzutreffen ist, und interpretierte es als ein Symbol für Bedeutung und Hoheit einer bestimmten Person oder (im religiösen Kontext) Gottes.

Außer Beispielen aus Bachs Werken erwähnt Hofmann, daß Horace Fitzpatrick und Edward H. Tarr Fanfarenmotive bei Johann Joseph Fux und Heinrich Ignaz Franz Biber beschrieben haben, und nennt zwei weitere Werke, in denen es vorkommt: Monteclaire Suite „La Guerre“ und Michael Haydns Kantate „Il Lido del Druno Fiume“. Als Beleg für seine These hätte er auch die Arie „Heiligste Dreieinigkeit“ aus Bachs Kantate „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172 anführen können. Beim ersten Auftreten (siehe Beispiel 1 a) fehlen hier zwar die ersten drei Noten des Fanfarenthemas, der markante Rhythmus auf dem abschließenden Ton g' (der an BWV 70/1 und BWV 1066 erinnert) sowie die Verwendung von Trompeten legen jedoch die Annahme nahe, daß Bach auch hier das Fanfarenmotiv im Sinn hatte. In diesem Falle hätte er auf die ersten drei Noten wohl im Blick auf das Skandieren der ersten Textzeile „Heiligste Dreieinigkeit, großer Gott der Ehren“ verzichtet. Das vollständige Fanfarenmotiv erscheint dann aber im Basso continuo unmittelbar nach dem Einsatz der Singstimme (Beispiel 1 b, beim Zeichen x).

Beispiel 1(a)



Beispiel 1(b)



In diesem kleinen Beitrag möchte ich jedoch vornehmlich auf ein weiteres Vorkommen des Fanfarenmotivs hinweisen, und zwar bei einem Komponisten, der Bach näher als alle bislang genannten steht, und damit vielleicht etwas Licht auf die Zusammenhänge werfen, in denen es in den von Hofmann beschriebenen

Werken Bachs erscheint. Der Kantate „Die Tageszeiten“ TVWV 20:39 für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Streicher und Generalbaß von Georg Philipp Telemann liegt eine Dichtung von Friedrich Wilhelm Zachariä (1726–1777) zugrunde. Die vier Solisten sind jeweils einer Tageszeit zugeordnet: der Sopran dem Morgen, der Alt dem Mittag, der Tenor dem Abend und der Baß der Nacht. Jeder der vier Teile des Werkes endet mit einem kurzen vierstimmigen Chorsatz. Dem Ganzen steht eine Orchestereinleitung voran, die offenbar den anbrechenden Tag charakterisieren soll. Das Fanfarenmotiv tritt erstmals in T. 19 der Einleitung auf, wo es sich durch Führung in Oktaven deutlich vom umgebenden Material abhebt:¹

Beispiel 2
(Hurtig) 20

VI. 1,2
Va., Vc., Bc.

Das Thema erklingt in C-Dur als Unisono bei T. 43 und noch zwei weitere Male, wenn der erste Teil des zweiteiligen Satzes wieder aufgegriffen wird. Der Zusammenhang zwischen dem Fanfarenmotiv und dem Tagesanbruch ist an sich auffällig genug; seine Bedeutung wird aber durch ein Recitativo Accompagnato, in dem die ganze Schöpfung die Morgensonne preist, noch deutlicher herausgearbeitet:

„Der ganze Himmel schwimmt in Glanz,
die güldnen Stunden führen einen Tanz
um dich herum und grüßen, Sonne, dich.
Und alle Sphären klingen
und alle Wälder singen,
und alle Harmonien dringen
auf zum Olymp, und grüßen, Sonne, dich!“

Die anschließenden Textworte werden durch eine einfache Version des Fanfarenthemas, wiederum im Unisono, eingeleitet (s. Beispiel 3).

Im Rezitativ wird dann beschrieben, wie der Sonnenaufgang vom Schäfer mit seiner Flöte, von Gesängen der Moslems, Heiden und Christen begrüßt wird:

„Dir singt des Hirten sanfte Flöte im stillen Tal;
Dich grüßt durch feierliche Lieder
der Muselman, der Heid und Christ.“

Die als Beispiel 3 angeführte Passage deutet das Fanfarenthema unmißverständlich als ein militärisches Signal²; bemerkenswerterweise ist die mit x gekenn-

¹ Notenbeispiele und Textzitate folgen der Ausgabe von A. Heilmann, Wolfenbüttel 1934.

² Ein weiteres Beispiel für eine unverkennbare Beziehung zu diesem Thema – und zwar im Kontext von Kampf und Schlacht – findet sich in Kantate 130 in der Baßarie „Der alte Drache brennt vor Neid“, T. 11 f., beim Einsatz der Singstimme. Auch hier sind Trompeten beteiligt.

Beispiel 3

f
 VI. 1,2, Va. (-Va.)
 Dir singt die
 (+Va.)
 f
 Vc., Bc.
 p (+Va.)
 f
 hel - le Kriegs-trom - pe - te im waf - fen - vol - len Feld;
 p (-Va.)
 f

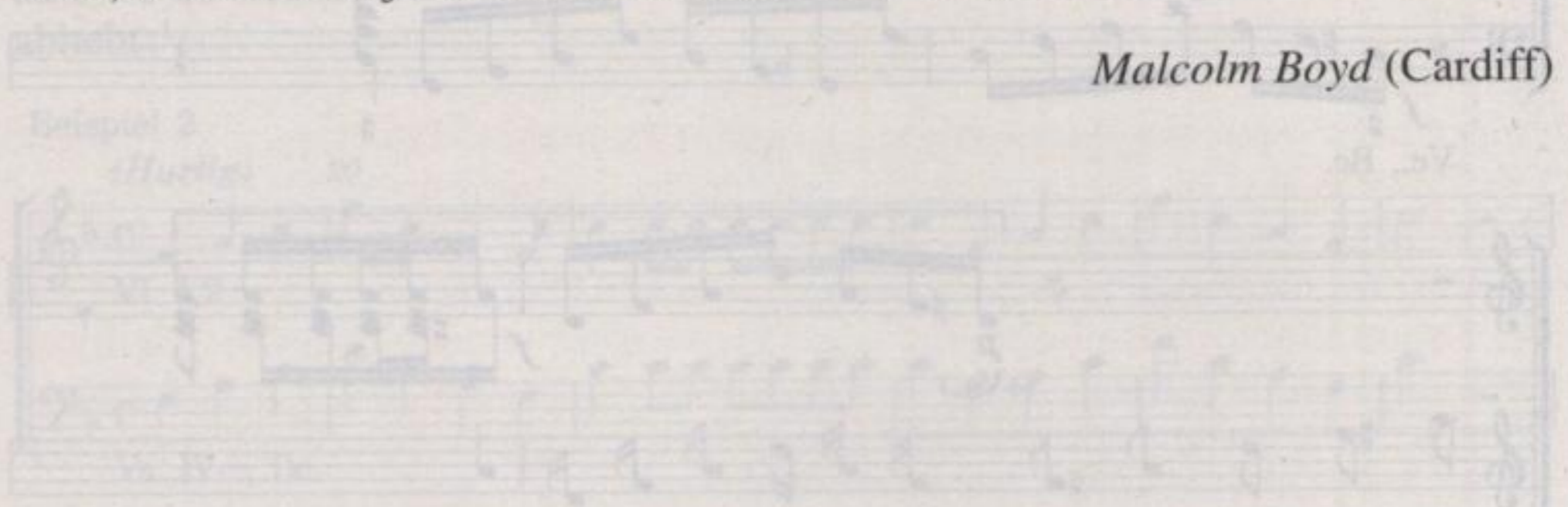
zeichnete Version mit ihrem rhythmisch markanten Ende identisch mit derjenigen in Bachs erster Orchestersuite BWV 1066 und in der Kantate „Wachet, betet, betet, wachet“ BWV 70. In Zusammenhang mit dieser Kantate hielt es Klaus Hofmann (S. 39f.) für fraglich, daß Bach mit dem Fanfarenmotiv das Wort „wachet“ illustrieren wollte, sondern verstand es eher als eine Anspielung auf die Worte „der Herr der Herrlichkeit“. Zwar ist es möglich, daß Telemann bei der Verwendung des Motivs an gerade dieser Stelle seiner Kantate die „Herrlichkeit“ der Sonne im Sinne hatte; auch ist es bislang keineswegs gesichert, daß Militärtrompeter in Deutschland zum Tagesbeginn bliesen. Dennoch erhöht die bei Telemann zu beobachtende Assoziation zwischen dem Fanfarenmotiv und dem Tagesanbruch die Wahrscheinlichkeit, daß Bach bei der Verwendung des Motivs in Kantate 70 in der Tat auf das Wort „wachet“ zielte. Es ist in diesem Zusammenhang hilfreich, eine Passage aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV 20 zu zitieren, auf die Klaus Hofmann nur hingewiesen hat:

Beispiel 4

21
 wacht auf, eh' die Po - sau - ne schallt
 #4
 2
 6

Diese Beispiele lassen die Deutung zu, daß es sich hier, trotz Hofmanns Feststellung, „wir [hätten] es durchweg mit ein und demselben Modell zu tun“, um mehr als nur ein Motiv handelt. Obgleich alle von Hofmann angeführten Beispiele mit derselben Akkordbrechung beginnen, zeigen sich doch im weiteren Verlauf und beim Abschluß der Motive wesentliche Unterschiede, die – sofern eine Herkunft aus dem Jagdmilieu, der militärischen Sphäre oder dem Hofleben unterstellt wird – jeweils eine ganz bestimmte Bedeutung haben könnten. Die Übereinstimmung des Fanfarenmotivs in Telemanns Tageszeiten und Bachs Kantate „Wachet, betet, betet, wachet“ läßt jedenfalls zu weiteren Forschungen ein.

Malcolm Boyd (Cardiff)



Das Thema erklingt in C-Dur als Vierton mit 16 und noch zwei weitere Male...
 auffällig genug seine Bedeutung...
 die „Herlichkeit“ der Szene im Sinne hatte; auch ist es möglich, daß es...
 sicher, daß Militärmusik in Deutschland zum Tagesbeginn diesen...
 enthält die bei Telemann in der Kantate „Wachet, betet, betet, wachet“...
 Motiv und dem Telemann die Viertonstruktur, die hier bei Telemann...
 Wendung des Motivs in Kantate 30 in der 1. Teil der Kantate „Wachet, betet, betet, wachet“...
 in dieser Zusammenhang...
 Donnerstag“ BWV 20 zu führen, auf die Klaus Hofmann nur eingewiesen hat...
 nicht...
 und...
 Die als Beispiel 3 angeführte Passage...
 als...
 1974...
 ...



Regesten zu einigen verschollenen Briefen Carl Philipp Emanuel Bachs

Der gutgemeinte, wenngleich von nicht mehr zu bändigendem Kommentierungs- und Anmerkungsgestrüpp überwucherte Versuch einer Gesamtausgabe der Briefe und Schriftstücke Carl Philipp Emanuel Bachs¹ bedeutet wie üblich auch eine Herausforderung an die Mit- und Nachwelt im Blick auf das Zusammentragen von Ergänzungen und Berichtigungen. Demgemäß verstehen die folgenden Notizen sich als Exempla im Sinne einer weiterführenden Diskussion sowie einer intensiveren Suche nach Spuren des einstmals Vorhandenen. Aus methodischen (besser: didaktischen) Gründen werden ausschließlich leicht zu ermittelnde Quellen herangezogen; hier geht es nicht um die Präsentation von Funden, sondern um eine Skizzierung des Wünschenswerten.

1. Eine ausführliche Denkschrift über seine Situation nach eineinhalb Jahrzehnten in königlich-preußischen Diensten muß Carl Philipp Emanuel Bach Anfang Mai 1755, vielleicht auch schon im April des genannten Jahres an König Friedrich II. gerichtet haben. Wenigstens auf Teile ihres Inhalts läßt ein Schreiben des legendären Kammerdieners Michael Gabriel Fredersdorff vom 9. Mai 1755 schließen:²

„[Der Geheime Kriegs- und Kabinettsrat] Lautensack hatt mir Bach sein Memoriall auf Ewr K. M. gnädigsten Befehl Zu gesandt die andern Klagen sein Zu viel die hauptursache seines Schreibens ist, Er Konte nicht Mehr mit 300rt pension leben Er hätte alle jahr die Zeit seines dienstes 600rt Zu gesetzt, Nichelman und Agricola wahren seine Scholären gewesen und hätten 600rt, Er Bittet Ew Königl Maj um ver Mehrung seiner Pension, oder untherthänigst um seine dimißion. Die Noth triebe hir Zu, sonst würde Er Ew K Maj mit den Zu Friedensten Hertesten dienen allein Er Kont Mit seine Familie Nicht leben ...“.

Inhaltlich gehören hierzu die Forderung der zeitweilig in Potsdam beschäftigten Hofmusiker nach den vom König angeblich einstmals zugesagten „Diäten“ für ihren Dienst fern vom Regierungssitz Berlin, die ironischen Potsdamer Situationsberichte Fredersdorffs vom 4. Mai („Mr. Bache hatt in gnaden resolviret Bis Zur re-tour des Nichelmans hier zu Bleiben“) und vom folgenden Tag („die Potsdam-schen Musici ... Lamentieren unge Mein“), verschiedene ablehnende Randnotizen des Königs sowie dessen Kommentar zu Fredersdorffs Resümee des „Memorials“: „bac ligt [Bach lügt] agricola hat nuhr 500rt er hat ein mahl im consert hier gespilet nuhn Krigt er Spiritus. er Sol doch zulage Krigen er Sol nuhr auf den Etat warten.“

¹ *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Bd.I/II, Göttingen 1994 (im folgenden zit. Suchalla). Vgl. dort bes. S. 1393–1408 (*Eine Aufstellung von nichtüberlieferten Briefen*).

² Zitiert nach BJ 1937, S. 139 (H. Miesner). In der einschlägigen Literatur seither häufig, jedoch zumeist cursorisch herangezogen. Ein Inhaltsreferat, jedoch ohne Quellenangabe, bei Suchalla, S. 41 f. Entgegen BJ 1995, S. 209, handelt es sich nicht um ein „Memorial Fredersdorffs“. Zu den Vorgängen von 1755/56 vgl. auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 137 f.

Mit Zahlen nahmen weder C. P. E. Bach noch der König es augenscheinlich allzu genau. Nach dem Etat von 1752/53³ erhielten C. P. E. Bach als der Dienstältere 300 Taler jährlich, Christoph Nichelmann 500; Johann Friedrich Agricola erscheint hier überhaupt nicht, obwohl er nach Marpurg⁴ bereits im Mai 1751 in königliche Dienste getreten ist. 1754/55 bezogen C. P. E. Bach und Nichelmann jeweils das gleiche Gehalt wie 1752/53, Agricola bekam 400 Taler. Während Agricolas Einkünfte sich in der Folgezeit nicht änderten (Etat 1756/57), stiegen diejenigen C. P. E. Bachs laut Ordre vom 20. Dezember 1755 auf 500 Taler pro Jahr. Nachdem C. P. E. Bachs Zulage zunächst aus der königlichen „Chatouille“ vorgeschossen worden war,⁵ stand für die Differenz von 200 Talern ab Januar 1756 ein Teil der bisherigen Besoldung von Christoph Nichelmann, der spätestens im Dezember 1755 seinen Abschied erbeten und erhalten hatte, zur Verfügung. Ob und inwieweit die eingeleiteten Besoldungsänderungen die Kündigung Nichelmanns beeinflußt haben, ist derzeit nicht zu sagen.

Nicht bestätigen läßt sich gegenwärtig C. P. E. Bachs Behauptung, Nichelmann und Agricola wären seine Schüler gewesen. Und auch über die Vielzahl der „andern Klagen“ in dem verschollenen „Memorial“ von 1755 sind nur Spekulationen möglich.

2. Dem Abschied Christoph Nichelmanns folgte die Neubesetzung seiner Stelle mit Christian Friedrich Carl Fasch „laut Ordre vom 1ten Februar: 1756“. Der Zwanzigjährige war von Franz Benda vorgeschlagen worden, als Besoldung lockten 300 Taler jährlich, der Rest von Nichelmanns einstigem Einkommen. Nach Karl Friedrich Zelters Bericht konnte Johann Friedrich Fasch sich zunächst nicht mit dem Gedanken anfreunden, sein Sohn werde auf die mögliche Nachfolge in Zerbst verzichten:

„Dazu kam noch, daß der Preußische Hof zu der Zeit nicht eben im Rufe einer ausgemachten Heiligkeit stand, und es war ein empörender Gedanke für den alten frommen Mann, seinen Sohn an einem Hofe zu wissen, wo die Voltaire und Maupertuis mit irreligiösen Irrthümern das Land baueten; kurz, er wollte nicht einwilligen, und war schon im Begriff die Sache abzuschreiben, als ein Brief des Berliner Bach, der ein guter Freund des alten Fasch war, der Sache den Ausschlag zur Freude des Sohnes gab. Der Brief enthielt: daß man hier im Lande glauben könne, woran man wolle; daß der König selbst zwar nicht religiös sei, aber auch deswegen niemand mehr oder weniger achte, u. s. w.; was den alten Mann zuletzt völlig beruhigte, war die Versicherung des Zerbster Hofes, daß die Kapellmeisterstelle nach seinem Tode unbesetzt bleiben sollte, und Bach bot sich selbst an, den jungen Künstler zu sich in Kost und Wohnung zu nehmen, und ihn so viel wie möglich vor Verführung zu bewahren.“⁶

³ Vgl. D. Krickeberg, „*Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!*“. Berlin – Bach – Potsdam. Ausstellung ... 25. August bis 16. September 1976 (Katalog), Berlin 1976, S. 16 f.

⁴ F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge* (vgl. Fußnote 8), I. Band Zweytes Stück, Berlin 1754, S. 151.

⁵ Angaben nach Miesner, a. a. O. (vgl. Fußnote 2), S. 139 f.

⁶ *Karl Friedrich Christian Fasch. | Von | Karl Friedrich Zelter. | ... | Berlin, 1801. | In Commission und gedruckt bei Johann Friedrich Unger.* (Reprint [verkleinert] Blankenburg/H. o. J. [1983]), S. 13. Die Fasch-Biographie schickte Zelter am 25. April 1801 an Goethe; dieser bedankte sich in seinem Brief vom 29. Mai 1801. Vgl. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs nach den Handschriften hrsg. von Max Hecker*, Bd. I, Leipzig 1913, S. 12 f.



Ob Zelter den Inhalt von C. P. E. Bachs Brief nur aus Erzählungen des jüngeren Fasch kannte oder aber das Schreiben, das nach dem Tode des Empfängers in die Hände des Sohnes gelangt sein könnte, etwa gelegentlich zu lesen bekam, bleibt der Vermutung überlassen.

3. Eine 1756 von dem Braunschweiger Instrumentenbauer Barthold Fritz (1697 bis 1766) publizierte Stimmanweisung zog eine briefliche Reaktion C. P. E. Bachs nach sich. Umgehend widmete Fritz die im folgenden Jahre vorgelegte „Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage“ „Dem | berühmten Virtuosen | und | Königl. Preuß. Camtermusikus | zu Berlin, | Herrn | Carl Philipp Emanuel | Bach.“ und erklärte in deren Vorbericht:

„Uebrigens gereicht es mir zur wahren Zufriedenheit und zur völligen Belohnung meiner angewandten Bemühungen, daß diese von den Kennern der guten Temperatur wohl aufgenommen worden, und daß insbesondere meine Anweisung zum Stimmen bey dem berühmten Hrn. Bach zu Berlin Beyfall gefunden, als welcher in seinem an mich erlassenen Schreiben sich darüber dergestalt geäußert hat, daß in meinen wenigen Bogen alles gesagt sey, was nöthig und möglich gewesen, und daß solche ungleich mehrern Nutzen stifften würden, als die vielen Ausrechnungen, womit sich mancher den Kopf zerbrochen hätte, in dem diese Art von Anweisung nur für sehr wenige, die meinige aber für jedermann sey, selbst die Berechner nicht ausgenommen, weil diese von dem Ausspruche des Gehörs so gut als andere abhiengen.“⁷

In einer ebenfalls 1757 erschienenen Rezension der Neuausgabe⁸ heißt es hierzu:

„In dem neuen Vorberichte zu dieser Edition führet der Hr. Verfasser einen Brief von unserm grossen Virtuosen, dem Hrn. Bach an, worinn dieser sein merkwürdiges Glaubensbekenntniß von der musikalischen Rationalrechnung an den Tag leget.“

4. Temperaturfragen berührt auch das von Johann Philipp Kirnberger im Schlußteil seiner *Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1779) zitierte Schreiben C. P. E. Bachs:

„Was übrigens der Herr Capellmeister Bach in Hamburg von dem vortrefflichen Werke des Herrn Marpurgs halte, zeugen einige Stellen aus einem Briefe, den dieser berühmte Mann an mich geschrieben hat.

„Das Betragen von Herr Marpurg gegen Ihnen ist verabscheuungswürdig.“

Ferner; „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen.“⁹

Gezielt wird hier auf Marpurgs „Versuch über die musikalische Temperatur“, Breslau 1776.¹⁰ An anderer Stelle heißt es bei Kirnberger:

⁷ *Anweisung, | wie man | Claviere, Clavecins, und Orgeln, | nach | einer mechan. Art. | in allen zwölf Tönen gleich rein Stimmen könne, | daß dur als moll wohlklingend zu spielen sey. | Aufgesetzt | von | Barthold Fritzen, | Clavier-Instrumentenmacher in Braunschweig. | Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage. | Leipzig, 1757. | bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, Vorbericht, S. b2.*

⁸ *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg, III. Band, Viertes Stück, Berlin 1757, S. 370.*

⁹ *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik ... von Joh. Phil. Kirnberger, Zweyter Theil, Dritte Abtheilung, Berlin und Königsberg 1779, S. 188 (vgl. Dok III, S. 235f.).*

¹⁰ Dok III, a. a. O. Die hypothetische Datierung des Briefes auf „ca. 1770“ (Jahrbuch SIM 1985/86, S. 28) beziehungsweise „ca. 1771“ (Suchalla, S. 248) demgemäß nicht überzeugend.

„Der Herr Capellmeister Bach in Hamburg lässet sich in einem Schreiben an mich vom 30. December 1778. folgendermaßen heraus: ‚Wer keinen reinen Satz wüßte, blieb und stürbe als ein Ignorant.‘“¹¹

Möglicherweise entstammen beide Zitate demselben Brief C. P. E. Bachs.

5. Einen ausgedehnten Briefwechsel des Klingenthaler Pfarrers Heinrich Wilhelm Schultze beschreibt die von Ernst Ludwig Gerber publizierte Autobiographie von dessen Sohn:

„Hr. [Christian August] Schultze ist also am 1. April. 1759 zu Klingenthal im sächsischen Voigtlande geboren. Sein Vater, Mag. Heinrich Wilhelm, der Prediger des Orts u. ein eifriger Verehrer guter Kirchenmusiken, unterhielt eine ununterbrochene sehr lebhaft Korrespondenz mit Ph. Em. Bach, Friedem. Bach in Bückeburg [sic], Homilius, Hiller, Tag, Wolf, Geo. Benda, Weimar, Doles, Gruner, Brixi in Prag u. a. m. Vom letztern erhielt er eine große Menge Missen von meistens italiänischen und böhmischen Tonsetzern, wodurch er sich nach und nach eine sehr schätzbare und ansehnliche Bibliothek von Oratorien, Missen und Psalmen verschaffte, die aber leider 1782 bey einem unglücklichen Brande der Pfarrwohnung vom Feuer verzehrt wurde, und somit auch der schätzbare und belehrende Briefwechsel so vieler berühmten Tonsetzer, welcher die interessantesten Bemerkungen und Urtheile, über so manche wichtige Gegenstände, Kunstwerke und musikalische Aesthetik enthielt.“¹²

Heinrich Wilhelm Schultze (1720–1804) war von 1745 an bis zu seiner Emeritierung (1788) als Pfarrer in Klingenthal tätig.¹³ Sein Sohn Friedrich Theophil (1760–1811) nahm am 10. Mai 1779 das Studium der Theologie in Leipzig auf. Auf ihn bezieht sich eine Bemerkung C. P. E. Bachs in seinem Brief vom 29. Juli 1779 an Breitkopf in Leipzig:

„Ein Exemplar vom Heilig [Wq 215] belieben Sie an den Herrn Schulzen, den Studenten, welcher in der Burgstraße in Kannengießers Pfeffers Hause wohnt, zu geben, mit der Bitte, solches seinem Herrn Vater, dem Pastor in Klingenthal in meinem Nahmen zu schicken.“¹⁴

Die Adresse des Sohnes dürfte C. P. E. Bach brieflich von „dem Pastor in Klingenthal“ erfahren haben. Hieraus und aus der Tatsache, daß Breitkopfs „Ausliefer-Liste“ unter dem 9. September 1779 ein Exemplar des Heilig „an Herrn Pastor Schulz in Klingenthal“ verzeichnet,¹⁵ ist zu schließen, daß die Behauptung von der „lebhaften Korrespondenz“ keineswegs aus der Luft gegriffen ist.

Mit den angeführten Beispielen mag es vorläufig sein Bewenden haben. Einerseits deuten sie an, inwieweit das Briefkorpus C. P. E. Bachs Ergänzungen erlaubt, verdient, ja auch verlangt, und andererseits, daß der derzeit greifbare Bestand – ungeachtet seines nennenswerten Umfangs – zu sehr von Zufälligkeiten der Überlieferung geprägt ist, als daß man sich für absehbare Zeit mit seiner Zusammensetzung abfinden möchte.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

¹¹ Kirnberger, a. a. O. (vgl. Fußnote 9), S. 14.

¹² Gerber NTL, Bd. 4 (1814), Sp. 138.

¹³ R. Grünberg, *Sächsisches Pfarrerbuch*, Freiberg 1939/40.

¹⁴ Suchalla, S. 765.

¹⁵ Ebd., S. 767.

Zum Problem der „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)“

I

Das von Ulrich Konrad im BJ 1995 erstmalig vorgestellte Partiturbuch des Gothaer Musikers Jakob Ludwig bildet einen gewichtigen Quellenfund zur Geschichte der instrumentalen Ensemblesmusik in Mitteldeutschland während des mittleren 17. Jahrhunderts. Dies insbesondere deshalb, weil die wenigen bislang greifbaren Zeugnisse, die Auskunft über die Zusammensetzung des in Thüringen ab etwa 1650 gepflegten Repertoires geben konnten, noch längst kein eindeutiges Bild zu liefern vermochten. Zwar schien manches darauf hinzudeuten, daß die Werke der weithin bekannten süddeutschen und österreichischen Meister in verschiedenfacher Hinsicht als Kompositionsmodelle galten; es überrascht jedoch, daß die Werke von Musikern aus dem Umkreis des kaiserlichen Hofes in Wien (unter ihnen Johann Heinrich Schmelzer, Antonio Bertali und Giovanni Valentini) in derart reicher Zahl in Thüringen verbreitet waren, wie es Ludwigs Sammlung nun belegt. Offenbar bedeutete die konfessionelle Barriere, die der Verbreitung geistlicher Vokalmusik aus dem katholischen Süden im Wege stand, für die Instrumentalmusik kein Hindernis.

Die große und weit nach Norden reichende handschriftliche Verbreitung von Sonaten Johann Heinrich Schmelzers ist gelegentlich bereits registriert worden, wenngleich die Bedingungen dieser Rezeption noch nahezu völlig im Dunkeln liegen. Einerseits kann man annehmen, daß kaiserliche Musiker direkte Kontakte zu nord- und mitteldeutschen Höfen unterhielten; kennenswert erscheint in diesem Zusammenhang ein – an relativ abgelegener Stelle publiziertes und daher von der Forschung bislang anscheinend nicht zur Kenntnis genommenes – Schreiben Schmelzers an den kurfürstlichen Hof zu Hannover, das die Lieferung von Instrumentalmusik betrifft.¹ Zu erwägen sind auch persönliche Verbindungen mitteldeutscher Musiker mit dem Süden, etwa durch Herkunft oder verwandtschaftliche Beziehungen. Im Falle der hier diskutierten Sammlung Jakob Ludwigs wäre etwa zu prüfen, ob dieser mit dem bis 1651 tätigen Amtsvorgänger von Samuel Capricornus in Preßburg, einem gewissen Jakob Sebald Ludwig, verwandt oder vielleicht gar identisch ist.²

Andererseits dürften österreichische Sonaten auch auf indirektem Wege nach Norden gefunden haben. Hierfür sprechen die häufig korrumpierten Fassungen und die oftmals nicht ganz eindeutigen, geschweige denn immer zuverlässigen Zuschreibungen etwa in Quellen der Sammlung Düben.³ Die Erfahrung zeigt

¹ Vgl. F. Berend, *Nicolaus Adam Strungk, 1640–1700: Sein Leben und seine Werke. Mit Beiträgen zur Geschichte der Musik und des Theaters in Celle, Hannover und Leipzig*, Freiburg 1915, S. 37.

² Vgl. *Samuel Capricornus, Opus Musicum (1655)*, hrsg. von Richard Rybaric, Bratislava 1975 (Alte Musik in der Slowakei. 1.), S. 5.

³ E. Kjellberg, *Über Inhalt und Bedeutung der Instrumentalmusik in der Düben-Sammlung. Zur Geschichte der schwedischen Hofkapelle in Buxtehudes Zeit*, in: Dietrich Buxtehude und die

jedenfalls, daß die Ermittlung authentischer Lesarten und gesicherter Zuweisungen im Sonatenrepertoire des mittleren 17. Jahrhunderts mitunter äußerst hartnäckige Probleme aufwirft, deren Lösungschancen sich wohl erst dann abschätzen lassen, wenn das Gesamtrepertoire überschaut werden kann.

In diesem Sinne ist auch die Sammlung Ludwig gewiß nicht über jeden Zweifel erhaben, und Vorsicht ist nicht nur bei den dort versammelten süddeutschen beziehungsweise österreichischen Kompositionen angebracht, sondern ebenso bei dem „heimischen“ Repertoire. Die Glaubwürdigkeit der – von Konrad ohne weitere Diskussion akzeptierten – Zuschreibung der beiden Heinrich Bach zugewiesenen Werke ist in der Tat nur schwer zu beurteilen. Läßt man die geographische Nähe des Sammlers zum Wirkungsort des Komponisten als Argument für die Zuverlässigkeit der Werküberlieferung gelten, so erscheint die Autorenangabe zunächst plausibel. Sie wird jedoch erschüttert durch die Auskunft eines 1662 von Christian Herwig angelegten Inventars der Weimarer Hofkapelle.⁴ Unter den hier verzeichneten Sonaten, „so der H Capelmeister geliefert“ (gemeint ist Adam Drese), finden sich neben zwei anderweitig nicht nachweisbaren Werken von „Rosenmüller auß Venedig“, je einem Stück von Dario Castello⁵, Georg Mengel⁶ und Georg Arnold⁷ sowie vier anonymen Kompositionen⁸ eine „Sonata a 6 Schmelzer“ und direkt im Anschluß daran eine „Sonata a 6 eiusdem“. Die beiden letzteren Werke erweisen sich dank der dort erfreulicherweise ebenfalls mitgeteilten Incipits als identisch mit den beiden in Ludwigs Partiturbuch Heinrich Bach zugeschriebenen Stücken.⁹ Das von einem sachverständigen und mit der Geschichte der Notensammlung vertrauten Musiker angelegte Weimarer Inventar erweckt nicht den Eindruck besonderer Unzuverlässigkeit. Zudem ist in der Zusammensetzung des Repertoires – von wenigen Ausnahmen abgesehen – eine

europäische Musik seiner Zeit, Kassel 1990 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 35.), S. 162–182.

⁴ Vgl. E. Möller, *Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen*, in: Schütz-Jahrbuch 10, 1988, S. 62–85, speziell S. 69f.

⁵ Nachweisbar um 1620 als „Musico della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco“. Das im Inventar Weimar nachgewiesene Stück stammt aus dem zweiten Buch der *Sonate concertate in Stil moderno* [...], Venedig 1629 (RISM A/I/2, C 1462).

⁶ Um 1651 Kapellmeister in Bamberg; vgl. R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig 1900–1904, Bd. 6, S. 436f.

⁷ Organist am fürstbischöflichen Hof zu Bamberg (Eitner, a. a. O., Bd. 1, S. 203). Das hier verzeichnete Werk findet sich nicht in Arnolds gedruckter Sammlung *Canzoni, Ariae & Sonatae* [...], Innsbruck 1659 (RISM A/I/1, A 2163).

⁸ Das erste dieser Stücke ist in einer Handschrift der Landesbibliothek Kassel (*Mus. fol. 60e*) dem Schütz-Schüler Clemens Thieme zugewiesen. Vgl. H.-J. Buch, *Bestandsaufnahme der Kompositionen Clemens Thiemes*, *Mf* 16, 1963, S. 367–378, hier S. 369f.

⁹ Am Rande sei erwähnt, daß die Weimarer Kapelle über einen größeren Fundus an Instrumentalmusik verfügte, der offenbar in manchem der Sammlung Ludwig ähnelte; das hier herangezogene Inventar weist unter den laufenden Nummern 74 und 75 folgende Sammelhandschriften nach: „Viel unterschiedene feine Sonaten vor 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9 undt mehrer stimmen, Unterschiedener Authores. als: Schmelzers. Bertalli. Davit Pohl. Caspar Kerrl. Milcephski. Valentini. Clemens. Arnoldt. und anderer.“ sowie „Viel von unterschiedener Allemanden, Balletten. Cour: Sarab: a 4. deren Er [Adam Drese] selbstn Componiret, und auch von andern Auth: colligiret.“ Vgl. Möller, a. a. O., S. 75.

deutliche Orientierung nach Süden zu erkennen. Viele der verzeichneten Quellen dürften bei den – eigens dem Ausbau der Sammlung dienenden – Reisen des Kapellmeisters und anderer Emissäre nach Süddeutschland¹⁰ und Italien¹¹ angeschafft worden sein, und in diesen Zusammenhang lassen sich auch die beiden Schmelzer zugeschriebenen Werke mühelos einordnen. Der thüringische Raum ist hingegen erstaunlich schwach repräsentiert; der Name Heinrich Bachs taucht gar nicht auf. Indes trägt immerhin eines der für Weimar nachgewiesenen Stücke, ein „*Miserere mei D[omi]nus. à 10 vel. 14*“, den Vermerk „*von Arnstadt*“.¹² Die Frage, welcher Quelle hinsichtlich der Zuschreibung der beiden Sonaten der Vorzug zu geben ist, beantwortet mit hinreichender Sicherheit eine Handschrift aus dem Bestand des St.-Moritz-Archivs in Kremsier (Kroměříž). Dort findet sich unter der Signatur *B IV 231* eine einzelne Generalbaßstimme (die übrigen Stimmhefte fehlen) mit dem Titel *Sonata à 5 Viol. | 2 Violin: con 3 Viol: | BASSVS | GENERALIS | Anno 1663 | I. Octobris | Authore Imæ 2dæ 3tiæ 5tæ 6tæ | Rittlero. | Authore 4tæ 7tæ Barthalo | Possessor harum D[omi]n[us] Christophorus Kindler*.¹³ Obwohl auf dem Titelblatt nur sieben Werke genannt sind, umfaßt die Quelle insgesamt 13 Sonaten, und ungeachtet der präzisen Zuordnung von Komponistennamen, deren Zuverlässigkeit sich zumindest bei den Nummern 4 und 5 mittels Konkordanzen bestätigen läßt,¹⁴ ist die siebte Sonate im Kopftitel mit dem Autorennamen *Schmeltzeri* versehen. Gerade dies letztere Stück ist jedoch in drei weiteren Handschriften überliefert (zwei davon nennen Schmelzer als Komponisten, eine enthält keine Autorenangabe), so daß die Zuschreibung des Kopftitels als einigermaßen gesichert gelten kann.¹⁵ Als Nummern 8 und 9 schließen sich – jeweils mit der auf die Zuschreibung bei Nummer 7 verweisenden Bezeichnung *Eiusdem* – die beiden gesuchten Sonaten an. Die Überlieferung der beiden Werke in einer frühen mährischen Quelle schließt eine Zuweisung an Heinrich Bach nahezu aus, selbst wenn man die Zuschreibung an Schmelzer nur mit Vorbehalt akzeptiert; denn es ist bislang kein Fall bekannt, daß ein Werk eines protestantischen thüringischen Komponisten in der erwähnten Region Verbreitung gefunden hätte. Es bleibt zu klären, ob Ludwigs Fehlzuschreibung der beiden Werke an Heinrich Bach auf Zufall oder Willkür beruht oder ob sich ein konkreter Grund dafür er-

¹⁰ Nach Möller, a. a. O., S. 62f., bereiste Drese im Jahre 1653 süddeutsche Städte und Residenzen (darunter Bamberg, Nürnberg, Regensburg und München) mit der Vollmacht, Musikalien zu kaufen.

¹¹ Vgl. ebd., S. 63.

¹² Ebd., S. 74 (Nr. 225).

¹³ Vgl. A. Breitenbacher, *Hudební Archiv kolegiálního kostela sv. Morice v Kromerízi*, Olomouci 1928, S. 117. Der Name des Besitzers der Quelle ist ausgestrichen und durch *Christophorus Klein* ersetzt.

¹⁴ Bei der Nr. 4 handelt es sich um die sogenannte „Tausend-Gülden“-Sonate von Antonio Bertali, die in Kremsier auch unter der Signatur *B IV 96a* nachweisbar ist, außerdem im Codex Rost (Nr. 37) und in der Sammlung Düben (*Instr. mus. i hdskr. 1:8*) (vgl. M. A. Eddy, *The Rost Codex and its Music*, Dissertation, Stanford/CA 1984, S. 208). Die Nr. 5 findet sich nochmals in der Kremsierer Handschrift *B VI 66*.

¹⁵ Kremsier, *B IV 112* („*Joannis Schmeltzer*“), *B IV 151* (anonym), Codex Rost, Nr. 38 („*Auct: Schmelzer*“); vgl. Eddy a. a. O., S. 208.

raten läßt. Eine – einst wie heute – häufige Quelle von Irrtümern betrifft die Auflösung von Initialen; berücksichtigt man dies, so läßt sich Folgendes konstruieren: Die Spur der Sonaten führt, wie gezeigt wurde, nach Mähren, und es wäre zu erwägen, ob die Kompositionen nicht ursprünglich von dorthier stammten und möglicherweise unter dem Namen des in mährischen Sammlungen des mittleren 17. Jahrhunderts häufiger nachzuweisenden Heinrich Brückner kursierten,¹⁶ zumal dessen Werke in Kremsier gelegentlich nur mit den Initialen „H. B.“ gekennzeichnet sind.¹⁷ Nimmt man dasselbe für Ludwigs Vorlage an, so wäre leicht erklärbar, warum er diese Initialen mit dem ihm vertrauteren Namen Heinrich Bach in Verbindung brachte.

Es kommt jedenfalls darauf an, nach weiteren Anhaltspunkten für die Autorschaft der beiden Sonaten Ausschau zu halten. Zwar ist die Zuweisung an Schmelzer in zwei voneinander unabhängigen Quellen von einigem Gewicht, doch ist sie weiterhin cum grano salis zu verstehen, da selbst im regional recht geschlossenen Kremsierer Repertoire Fehlzuschreibungen nicht gerade selten sind. In der Tat scheint – soweit sich aus den bei Konrad mitgeteilten Notenbeispielen ersehen läßt – einiges in den Stücken dem Sonatenstil Schmelzers nicht unbedingt zu entsprechen. Zu nennen wären die recht schablonenhaft wirkenden harmonischen Rückungen zu Beginn der zweiten Sonate und die Echopassagen in deren weiterem Verlauf, ferner die anspruchslose, fast durchweg homophone Satztechnik, die asymmetrische Phrasenbildung sowie das Auftreten folkloristischer Elemente. Diese Eigenschaften sind zwar für die österreichisch-mährische Sonate um 1650 durchaus nicht untypisch, lassen sich jedoch eher in Werken kleinerer Meister feststellen. Unter den derzeit greifbaren Werken Brückners weist immerhin dessen in Kremsier verwahrte *Sonata à 4 Violis* (Signatur *B IV 117*) alle genannten Merkmale auf.¹⁸ Der Sachverhalt bedarf jedoch noch eingehender Prüfung.

Der Versuch, die Herkunft von zwei im Partiturbuch des Gothaer Musikers Jakob Ludwig enthaltenen Sonaten zu bestimmen, führte von Arnstadt über Weimar nach Wien und Kremsier; als vermeintliche beziehungsweise mögliche Komponisten kamen Heinrich Bach, Johann Heinrich Schmelzer und Heinrich Brückner ins Spiel. An diesem isolierten Fallbeispiel zeigt sich nachdrücklich, welche Schwierigkeiten die noch kaum begonnene Erschließung des Sonatenrepertoires des 17. Jahrhunderts bietet.

Peter Wollny (Leipzig)

¹⁶ Vgl. J. Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn in Kremsier*, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 51, 1967, S. 79–123, speziell S. 119f. Geistliche Vokalkompositionen Brückners lassen sich auch in verschiedenen mitteldeutschen Sammlungen nachweisen; die wohl reichhaltigste Auswahl fand sich in der Musiksammlung des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach; vgl. *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, hrsg. von Richard Schaal, Wilhelmshaven 1966 (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. 1.), besonders S. 32.

¹⁷ Vgl. Breitenbacher, a. a. O., S. 67 (*B I 74*), S. 91 (*B II 137*) und S. 112 (*B IV 117*, Nr. 2). Das Problem der „H. B.“ zugeschriebenen Sonaten ist auch – jedoch ohne Berücksichtigung Brückners – diskutiert bei J. Sehnal, *Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier (Kromeríz)*, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, H 5 (1970), S. 21–39, besonders S. 26f.

¹⁸ Ein weiteres formal und stilistisch recht ähnliches Stück findet sich – leider anonym – als *Sonata Secunda* in der Handschrift Kremsier, *B IV 151*.

Zum Problem der „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)“

II

Der Aufmerksamkeit und reichen Quellenkenntnis Peter Wollnys sind bemerkenswerte Hinweise auf die Überlieferung jener zwei Sonaten zu danken, die bis zur Publikation meines Beitrages im BJ 1995 unbeachtet im Partiturbuch Jakob Ludwigs standen. Der Kompilator dieser Sammlung hatte die beiden Stücke Heinrich Bach zugeschrieben, und dieser Zuweisung war ich nach ergebnislosen Konkordanz-Recherchen in mir zugänglichen Materialien gefolgt. Wollnys Entdeckungen geben jetzt berechtigten Anlaß zu einer Diskussion der vermeintlichen Autorschaft Heinrich Bachs. Sie wird bis auf weiteres nicht mehr unangefochten behauptet werden können. Allerdings ergeben sich aus dem Studium der von Wollny entdeckten Quellen Fragen, die über den konkreten Fall hinausweisen. Nur um die Beschäftigung mit dem bislang völlig unzureichend bearbeiteten Repertoire der Ensemblesonate im 17. Jahrhundert anzuregen und die Diskussion über einige methodische Grundsatzfragen zu beleben, seien sie hier in aller Kürze vorgetragen.

1. Die Quellenlage für die angeblichen Sonaten Heinrich Bachs sieht im Überblick wie folgt aus:

- a) Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, *Cod. Guelf. 34.7. Aug. 2^o*, Jakob Ludwig, Gotha 1662: vollständige Partitur, Autor Heinrich Bach.
- b) Staatsarchiv Weimar, A. 2054, Bl. 58–63, Christian Herwig, Weimar 1662: Incipit nach Stimme der 1. Violine, Autor Johann Heinrich Schmeltzer.
- c) Kremsier (Kromeríz), Archiv St. Moritz, *B IV 231*, Christoph Kindler, Kremsier (?) 1663: Generalbaßstimme, Autor Johann Heinrich Schmeltzer (laut dem von Wollny zitierten Titelblatt stammt die 7. Sonate, die im eigentlichen Notentext Schmeltzers Namen trägt und auf die sich die Zuschreibung unserer Sonaten bezieht, allerdings von Antonio Bertali).

Auch wenn der Umstand vernachlässigt wird, daß in der zuletzt genannten Quelle die Autorzuschreibung auf Titelblatt und Notenseite differiert – Wollny geht darauf nicht ein –, zeigt die vorliegende Überlieferung, daß die beiden Sonaten immer gemeinsam, in Weimar und Kremsier aber in umgekehrter Reihenfolge, auftreten. Die Generalbaßparte in Wolfenbüttel und Kremsier stimmen überein; in der mährischen Quelle fehlen auffälligerweise die strukturell wichtigen Angaben zu Tempo und Dynamik.

2. Wie ist diese Quellenlage zu bewerten, vor allem, nach welchen Kriterien ist das zu tun? Wollnys vorsichtige Schlüsse aus dem Weimarer Inventarium lassen sich nur durch wenige Erläuterungen ergänzen. Die Verlässlichkeit Ludwigs und Herwigs wird man gewiß gleichrangig einzuschätzen haben, jedoch dem Gothaer Musiker zugute halten müssen, daß er die Musik seines Partiturbuchs wirklich gekannt, sie zumindest beim sachkundigen Spartieren kennengelernt hat. Gleiche

Kenntnisse wird man Herwig im Blick auf die von Drese beschafften Musikalien nicht ohne weiteres zubilligen können – er hatte zu inventarisieren und schrieb wohl lediglich ab, was er auf der instrumentalen Hauptstimme angegeben fand. Soweit nach bisherigem Forschungsstand Konkordanzen für Werke in Ludwigs Sammlung nachgewiesen werden konnten – geschehen ist das vor allem bei Stücken bekannter Musiker wie Bertali oder Schmeltzer –, ergaben sich keine Widersprüche. Im übrigen hat Ludwig fehlende (auch unsichere?) Autorzuweisungen ausnahmslos mit dem Vermerk „Incertus“ gekennzeichnet. Er wußte, daß sein geplantes Geschenk an musikkundige Empfänger ging; ihnen gegenüber sah er sich gewiß zu möglichst korrekten Angaben verpflichtet.

Ein wichtiger Unterschied zwischen den Repertoires der Gothaer und der Weimarer Quelle bleibt zu erwähnen. Die von Wollny für Weimar konstatierte deutliche Orientierung nach Süden läßt sich in dieser Form für Ludwigs Partiturbuch nicht feststellen. Tatsächlich ist hier eine erkennbar breite Streuung der Provenienzen angestrebt, die auch den thüringisch-sächsischen Raum gebührend berücksichtigt. Solange die Herkunft der Vorlagen Ludwigs nicht geklärt ist, muß offen bleiben, ob wir im Partiturbuch dem Repertoire nur einer einzigen Kapelle begegnen oder ob es nicht das Ergebnis einer Kompilation aus mehreren Sammlungen darstellt. Beim Inhaltsvergleich stellt sich übrigens heraus, daß die beiden Quellen bei zusammen 88 genannten Komponisten nur acht gemeinsam aufweisen – Georg Arnold, Christoph Bernhard, Antonio Bertali, Samuel Friedrich Capricornus, Adam Drese, David Pohle, Johann Heinrich Schmeltzer und Giovanni Valentini. Würde sich der Name Heinrich Bachs in der Weimarer Liste vielleicht wirklich etwas fremd ausnehmen, so steht er bei Ludwig bestens integriert da.

3. Will man aufgrund des Überlieferungsbefundes tatsächlich annehmen, die beiden fraglichen Sonaten stammten von Schmeltzer, dann wird man die äußere Evidenz der Quellen mit der inneren Evidenz der aufgezeichneten Musik, um die es ja in der Hauptsache geht, harmonisieren wollen. Das aber kann im vorliegenden Fall nicht gelingen. Zieht man alle nachweislich bis 1662 veröffentlichten Instrumentalwerke Schmeltzers heran und berücksichtigt auch die in Handschriften dem Komponisten zugewiesenen Sonaten, so findet man keine einzige, die stilistische Ähnlichkeiten mit den angeblichen Sonaten Heinrich Bachs zeigt. Schmeltzers Sonaten, auch die fünf in Ludwigs Partiturbuch überkommenen (darunter eine sehr charakteristische „Sonata tubicinum“ a 7), und die Heinrich Bach zugeschriebenen Stücke entstammen verschiedenen Stilspähren. In meinem Beitrag habe ich die wesentlichen musikalischen Merkmale der fraglichen Sonaten angeführt. Wollny hat sie treffend zusammengefaßt und daran Vermutungen geknüpft. Diese relativieren überraschenderweise nun selbst Schmeltzers Autorschaft und führen rasch von diesem Komponisten weg auf das Feld der österreichisch-mährischen Kleinmeister-Sonate um 1650.

Ob die Möglichkeit einer Autorenverwechslung und der mit ihr ins Spiel gebrachte Name Heinrich Brückner erkenntnisfördernd sind, erscheint jedoch sehr fraglich. Der Weg von Mähren bis Gotha hätte dann so verlaufen müssen, daß die beiden „Schmeltzer“-Sonaten zunächst Heinrich Brückner zugeschrieben worden und dann in einer Vorlage mit der Namensabkürzung „H. B.“ ins Thüringische ge-

langt wären, mit Initialen, die dort ein Musiker, vielleicht sogar Ludwig, in den Namen Heinrich Bach aufgelöst hätte. Unterstellt man aber, daß ein erfahrener Violinist wie Ludwig nicht nur den Namen, sondern auch Musik von Heinrich Bach gekannt hat, dann mußte für ihn die Verbindung der beiden Sonaten mit dem Arnstädter Komponisten plausibel gewesen sein. Das ist mit Blick auf die von Wollny herangezogenen Sonaten Brückners wiederum kaum vorstellbar. Diese Sonaten verraten nämlich ihre stilistische Herkunft ebenso wie diejenigen Schmeltzers – und die ist eine andere als die der „Bach“-Sonaten. Leider fehlt hier der Raum, die offenkundige Verschiedenartigkeit der musikalischen Faktur im einzelnen zu beschreiben und mit Notenbeispielen anschaulich zu machen.

Anders sieht das bei der von Wollny in Fußnote 16 erwähnten, anonym überlieferten sechsstimmigen Sonate aus (Hs. Kremsier, *B IV 151*; für die überlassenen Sparten danke ich Peter Wollny bestens). An ihr lassen sich durchaus Gemeinsamkeiten mit unseren Stücken erkennen. Ins Auge springen dort sowohl das Echo-Spiel im letzten Drittel, wie es bei „Heinrich Bach“ in der zweiten Sonate vorkommt (vgl. meinen Beitrag, BJ 1995, S. 112, Notenbeispiel 3) und eine melodische Phrase am Schluß mit harmonischen Rückungen, wie beide den Beginn der ersten Sonate auszeichnen (vgl. ebenda, S. 110, Notenbeispiel 1). Hier wäre es denkbar, jeweils den gleichen Autor am Werk zu sehen. Aber wer ist dieser Autor? Ist es Schmeltzer, wie man nach den Quellen der vermeintlichen Bach-Sonaten schließen dürfte, Schmeltzer, der dann – für uns befremdend – „kleinmeisterlich“ in österreichisch-mährischem Stil geschrieben hätte? Oder ist es Brückner, dessen Musik man also offensichtlich mit derjenigen Schmeltzers und Heinrich Bachs verwechseln konnte? Haben wir es mit drei Sonaten Heinrich Bachs zu tun? Oder verbirgt sich hinter den Namensetiketten ein vierter Komponist?

Diese Fragen lassen sich derzeit nicht beantworten, wie der ganze Fall am Ende offen bleiben muß. Zwei Quellen bezeichnen Schmeltzer als Autor, doch sprechen die Noten gegen ihn. Eine Quelle nennt Heinrich Bach, die Noten sprechen weder für noch gegen ihn, weil für eine stilkritische Analyse das Vergleichsmaterial fehlt (wobei der allgemeine Eindruck, es handele sich eher um Musik der 1630er denn der 1660er Jahre, bestehen bleibt). Eine anonym tradierte Sonate gesellt sich den beiden Kompositionen stilistisch zu, ohne daß die Noten etwas über den Namen ihres Autors verriet.

Der Umstand, daß sich ein eher peripheres Quellenproblem wie das vorliegende nur unbefriedigend, ja gar nicht lösen läßt, zwingt zur Suche nach neuen methodischen Wegen. Freilich sind die alten noch längst nicht ausgeschritten. Sie führen über den Aufbau eines verlässlichen Quellenrepertorioms der Musik für instrumentale Ensembles im 17. Jahrhundert und der vollständigen Registrierung der einschlägigen Kompositionen schließlich zu regional begrenzten Einzeluntersuchungen und den Einsichten stilkritischer Analyse. Vielleicht führt uns dieser Weg eines Tages zum Autor der beiden Sonaten in Ludwigs Partiturbuch, heiße er wie er wolle, aber vielleicht doch Heinrich Bach.

Ulrich Konrad (Würzburg)

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Musiktheorie in Deutschland durch die
 Arbeiten von Heinrich Heine, Franz Schlegel und anderen Autoren geprägt. Diese Autoren
 haben die Musiktheorie als eine Wissenschaft betrachtet, die sich mit den Gesetzen der
 Musik beschäftigt. Sie haben versucht, die Gesetze der Musik in mathematischen Formeln
 darzustellen. Diese Arbeiten haben die Musiktheorie in Deutschland zu einer
 wissenschaftlichen Disziplin gemacht.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Musiktheorie in Deutschland durch die
 Arbeiten von Richard Wagner, Franz Liszt und anderen Autoren geprägt. Diese Autoren
 haben die Musiktheorie als eine Kunst betrachtet, die sich mit der Schöpfung von
 Musik beschäftigt. Sie haben versucht, die Gesetze der Musik in künstlerischen Formeln
 darzustellen. Diese Arbeiten haben die Musiktheorie in Deutschland zu einer
 künstlerischen Disziplin gemacht.

In der dritten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Musiktheorie in Deutschland durch die
 Arbeiten von Hugo Riemann, Carl Schenker und anderen Autoren geprägt. Diese Autoren
 haben die Musiktheorie als eine Wissenschaft betrachtet, die sich mit den Gesetzen der
 Musik beschäftigt. Sie haben versucht, die Gesetze der Musik in mathematischen Formeln
 darzustellen. Diese Arbeiten haben die Musiktheorie in Deutschland zu einer
 wissenschaftlichen Disziplin gemacht.

In der vierten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Musiktheorie in Deutschland durch die
 Arbeiten von Hugo Riemann, Carl Schenker und anderen Autoren geprägt. Diese Autoren
 haben die Musiktheorie als eine Wissenschaft betrachtet, die sich mit den Gesetzen der
 Musik beschäftigt. Sie haben versucht, die Gesetze der Musik in mathematischen Formeln
 darzustellen. Diese Arbeiten haben die Musiktheorie in Deutschland zu einer
 wissenschaftlichen Disziplin gemacht.

In der fünften Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Musiktheorie in Deutschland durch die
 Arbeiten von Hugo Riemann, Carl Schenker und anderen Autoren geprägt. Diese Autoren
 haben die Musiktheorie als eine Wissenschaft betrachtet, die sich mit den Gesetzen der
 Musik beschäftigt. Sie haben versucht, die Gesetze der Musik in mathematischen Formeln
 darzustellen. Diese Arbeiten haben die Musiktheorie in Deutschland zu einer
 wissenschaftlichen Disziplin gemacht.

In der sechsten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Musiktheorie in Deutschland durch die
 Arbeiten von Hugo Riemann, Carl Schenker und anderen Autoren geprägt. Diese Autoren
 haben die Musiktheorie als eine Wissenschaft betrachtet, die sich mit den Gesetzen der
 Musik beschäftigt. Sie haben versucht, die Gesetze der Musik in mathematischen Formeln
 darzustellen. Diese Arbeiten haben die Musiktheorie in Deutschland zu einer
 wissenschaftlichen Disziplin gemacht.

BESPRECHUNGEN

Bach Perspectives. Edited by Russell Stinson. Volume One, Lincoln and London: University of Nebraska Press 1995. XII, 226 S. [1]

Bach Studies 2. Edited by Daniel R. Melamed, Cambridge–New York–Oakleigh/Melbourne: Cambridge University Press 1995. XIV, 238 S. [2]

Dem von Don O. Franklin herausgegebenen (ersten) Band *Bach Studies* mit 15 Aufsätzen zu den Themenkreisen „Magnificat, Cantata and passion“, „Parody and genre“, „The Well-Tempered Clavier I and II“ sowie „Transmission and reception“ folgt nach sechs Jahren eine zweite Serie mit diesmal 12 Aufsätzen, die, wie bei der Sammlung von 1989, von Autoren aus den USA, England und Deutschland (dazu jetzt Japan und Kanada) beigesteuert worden sind. [2] Parallel hierzu beginnt mit *Bach Perspectives* [1] eine von der American Bach Society geförderte neue Buchreihe, deren Planung bereits jetzt bis wenigstens Band 4 reicht. Innerhalb der insgesamt 18 neuveröffentlichten Beiträge ist, wie zu erwarten, die Quellenforschung zahlenmäßig am stärksten vertreten. Kirsten Beißwenger („An early version of the first movement of the Italian Concerto BWV 971 from the Scholz collection?“ [2]) versucht mit allerdings bescheidener Überzeugungskraft, in einer etwas obskuren Quelle süddeutscher Provenienz Spuren einer frühesten Version des Italienischen Konzerts nachzuweisen. Ebenfalls einem Fassungsproblem, diesmal aber mit eindeutig negativem Ergebnis, widmet sich James A. Brokaw II („The Perfectability of J. S. Bach, or Did Bach Compose the Fugue on a Theme by Legrenzi, BWV 574a?“ [1]).

Als Vorgriff auf eine einschlägige Buchveröffentlichung legt Russell Stinson („The Compositional History of Bach's Orgelbüchlein Reconsidered“ [1]) Überlegungen zu einem alten Chronologieproblem vor. Sein Versuch einer Systematisierung der Schriftmerkmale im Autograph *P* 283, die Berücksichtigung der ältesten Abschriften sowie biographische Erwägungen resultieren in einer Tabelle („Bach's Orgelbüchlein: A Proposed Compositional History“), die 15 Choralbearbeitungen im Zeitraum 1708–1712 ansetzt, weitere 19 zwischen 1709 und 1713, für elf Sätze die Jahre 1715–1716 beziehungsweise 1715–1717 angibt und die restlichen Eintragungen wie üblich der Leipziger Zeit zuweist.

Erträge seiner langjährigen Beschäftigung mit einer der weltlichen Kantaten faßt Stephen A. Crist in dem Beitrag „The Question of Parody in Bach's Cantata *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*, BWV 215“ [1] zusammen. Deutlich wird in dieser Darstellung insbesondere die gedankliche Konzentration, die den Komponisten befähigte, einen Anteil älteren Materials mit neukomponierten Teilen nahtlos so zu verbinden, daß innerhalb von wenigen Tagen ein umfangreiches Werk von höchster Qualität zur Aufführung bereitstand. Gleichsam am Rande macht Crist darauf aufmerksam, daß die Beanspruchung Bachs in den ersten Oktobertagen 1734 noch höher war als bisher angenommen: in den Dreitagezeitraum zwischen Auftragserteilung und Aufführung fiel auch noch ein Sonntag (15. post Trinitatis) mit zeitlicher Beanspruchung und musikalischen Verpflichtungen für den Thomaskantor. Mit der Bezeichnung „town chronicler“ wird Salomon Riemer von Crist sicherlich überbewertet (S. 136), dagegen kommt Bodmers „obersäch-

sischer Sprachkorrektor“, der Gottsched-Anhänger Johann Christoph Clauder, als „schoolmaster“ viel zu schlecht weg.

Material zu „Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father“ legt Peter Wollny vor [2]; neues Licht fällt hierdurch auf die Wirkungsgeschichte Johann Sebastian Bachs, aber auch auf das leidige Problem der Erbteilung. Als Marginalie zu den auf S. 223 zusammengestellten Quellen der Kantate „Es ist das Heil uns kommen her“ BWV 9 sei hier der Hinweis angebracht, daß die jetzt in Wien befindliche, dem Erbteil Wilhelm Friedemann Bachs entstammende Originalstimme Violino I unvollständig ist (weder im BC noch in NBA ist dieser Befund vermerkt); ein halbes Blatt mit dem Schlußchoral (sowie durchgestrichenen Teilen von Satz 3 auf der Rückseite) gehörte spätestens Ende der zwanziger Jahre zur Sammlung des Bachhauses Eisenach, ist aber seit langem nicht mehr nachweisbar. Lediglich eine Fotokopie blieb erhalten.

Einen Kanon samt Auflösung in der Handschrift Carl Philipp Emanuel Bachs präsentiert Daniel R. Melamed („A thirty-six voice canon in the hand of C. P. E. Bach“ [2]). Nach welcher Vorlage der Hamburger Bach diesen Satz kopierte, bleibt ungewiß. Die irrtümliche Zuschreibung an Thomas Selle wurde in das Nachlaß-Verzeichnis von 1790 übernommen und wanderte anschließend in den Selle-Artikel des Gerber-Lexikons (GerberATL, Bd. II, 1792). In Wirklichkeit stammt der Kanon von Michael Romanus (die Namensformen wechseln) und ist bereits 1650 in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* wiedergegeben. Die richtige Zuweisung findet sich in Mitteldeutschland sowohl bei Johann Heinrich Buttstedt (*Ut mi sol*, Erfurt 1716) als auch – was bei Melamed zu ergänzen wäre – 1732 in Johann Gottfried Walthers Musiklexikon. Daß der Kanon „insgemein, wiewohl mit Unrecht, dem Thomas Sellius, ehemahligen Capellmeister in Hamburg, zugeeignet wird“, bemerkt Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner – den beiden ältesten Bach-Söhnen dedizierten – *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753/54 (Melamed, S. 113). Ob dies den Versuch rechtfertigt, einen Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach zu konstruieren, bleibt allerdings fraglich.

Mit Spekulationen über Sinn und Hintersinn bestimmter Kompositionen sind zwei Autoren vertreten: Michael Marissen („Concerto Styles and Signification in Bach's First Brandenburg Concerto“ [1] sowie „The theological character of J. S. Bach's Musical Offering“ [2]) und Eric T. Chafe („Anfang und Ende: Cyclic Recurrence in Bach's Cantata Jesu, nun sei gepreiset, BWV 41“ [1]). Einer weiteren, ebenfalls eher spekulativen Deutung versucht Paul Walker ein Ende zu bereiten („Rhetoric, the ricercar, and J. S. Bach's Musical Offering“ [2]). Seine Untersuchung des Ricercar-Begriffs mündet in die Feststellung: „When Bach chose the word ricercar, he was harking back not to a rhetorical tradition, but to a long musical tradition of contrapuntal writing in its purest and most distinguished form“.

Hinter Joshua Rifkins „Some questions of performance in J. S. Bach's Trauerode“ [2] verbergen sich sowohl eine kenntnisreiche, breit angelegte quellenkundliche Nachbereitung und kritische Musterung verschiedener Forschungsbeiträge der letzten Jahre als auch eine Art Generalabrechnung mit hier und da sich vorwagenden Meinungen zur Aufführungspraxis. Zu Rifkins Fußnote 7 sei angemerkt, daß die Richtigstellung bezüglich des Textes zu Satz 8 der Trauer-Ode

vom Rezensenten stammt und lediglich – ohne dessen Zustimmung – von einer „fremden Feder“ publiziert worden ist.

Mit Einflüssen auf das Werk Bachs beschäftigen sich die Beiträge von Christoph Wolff („J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century“ [2]), John Butt („J. S. Bach and G. F. Kauffmann: reflections on Bach's later style“ [2]), Jeanne Swack („J. S. Bach's A major flute sonata BWV 1032 revisited“ [2]) und Gregory G. Butler („J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's mature concertos“ [2]). Butlers Ansatz ist besonders zu begrüßen, betrifft er doch ein wichtiges Desideratum der neueren Bach-Forschung, die Bedeutung des neben und vor allem nach Vivaldi entstandenen italienischen Concerto-Repertoires für Bachs Schaffen in Köthen und Leipzig.

Auf dem Gebiet der Analyse greift Yoshitake Kobayashi mit „The variation principle in J. S. Bach's Passacaglia in C minor BWV 582“ [2] ein altes Problem auf; den herrschenden Auffassungen über strukturell bedeutsame Symmetriebildungen hält er entgegen: „the by and large gradual increase in rhythmic complexity that characterizes the work overshadows other details“. Ulrich Leisinger widmet sich „Forms and functions of the choral movements in J. S. Bach's St. Matthew Passion“ [2]; hier geht es um Fragen von Struktur und Planung, um die Rolle der Choräle und die unterschiedlichen Verfahrensweisen bei der Doppelchörigkeit, und schließlich um die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ im Sinne von Leibniz und Christian Wolff. „Ganz nebenbei“ erscheinen hier erstmals Hinweise auf Marpurgs *Anleitung zur Singekomposition* (Berlin 1758) und die dort dokumentierte Kenntnis der Matthäus-Passion (oder zumindest ihres Textes).

Bachs Weiterwirken versucht David Schulenberg in „Composition and Improvisation in the School of J. S. Bach“ [1] zu verfolgen und beschreitet damit einen unerwartet steinigen Pfad. Folgerichtig bleiben nach dieser tour d'horizon einige Wünsche offen, und auch das beigegebene Quellenverzeichnis läßt einige wichtige Belege vermissen. An das Thema „Cembaloimprovisation bei Johann Sebastian Bach – Versuch einer Übersicht“ hatte sich der Rezensent vor längerer Zeit einmal gewagt und die Undankbarkeit einer solchen Thematik gebührend ausgekostet.

Insgesamt kann beiden Bänden bescheinigt werden, daß zwar – wie im Vorwort zu [2] mit leiser Ironie angedeutet – „the new musicology“ mit ihren spezifischen Fragestellungen sich allenthalben ausbreitet, daß aber „old musicology“, und insbesondere die Bach-Forschung sich weiterhin zu behaupten vermag.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Russell Stinson: The Bach manuscripts of Johann Peter Kellner and his circle, Durham and London: Duke University Press 1989, 184 S.

Der sächsisch-gothaische Schuldiener Johann Peter Kellner (1705–1772) ist uns – wahrscheinlich zu Unrecht – nur noch als fleißiger Abschreiber Bachscher Werke geläufig. Sehr gelegentlich findet man seinen Namen (oder den seines Sohnes) einmal auf einem Orgelkonzert-Programm. Die Zahl der im Druck zugänglichen Klavier- bzw. Orgelwerke ist verschwindend gering, ganz abgesehen von seinem umfangreichen Vokal- und Kantatenschaffen, das nur in Handschriften existiert. In den biographischen Anmerkungen zu Kellner beschränkt sich Stinson auf das bekannte, gedruckt vorliegende Material und bietet nichts, was wesentlich über Fechners Arbeit von 1965¹ hinausgeht. Damit übernimmt er natürlich auch die Fehler, deren bemerkenswertester in der Amtsbezeichnung für die Schul*collegas* besteht, wie wir sie heute gemeinhin benutzen. Es mag der verständnisvollen Verehrung für die Leistungen unserer Altvorderen entspringen, wenn etwa Conrad Freyse über Kellner schrieb: „Von 1725 bis 1728 finden wir ihn als Kantor in Frankenhain ..., dann übernahm er das Kantorat an der Hauptkirche seiner Heimatstadt.“² Der historischen Realität entspricht das nicht, Kellner und seine Dorfschul-Kollegen im ernestinischen Sachsen waren nicht Kantoren, ihre Amtsbezeichnung lautete „Schuldiener“. Für Kellner, seinen Vorgänger und Nachfolger geht dies zweifelsfrei aus den in Gräfenroda fast vollständig erhaltenen Kirchenrechnungen hervor. Als Schuldiener oblag Kellner die Pflicht zur täglichen Information von mehr als einhundert Kindern,³ das Orgelspiel in der Kirche und das Musizieren mit den Adjuvanten. Einen großen Teil seines Lebensunterhaltes zog er aus bäuerlicher Tätigkeit, wie die von mir eingesehenen Kirchenrechnungen verdeutlichen. Sein jährliches Salär von seiten der Kirche betrug Zeit seines Lebens etwa 16 fl. (der Pfarrer erhielt 84 fl., 110 fl. ab 1746 und 124 fl. ab 1755). Kellner unterschied sich von der Mehrzahl seiner Kollegen jedoch dadurch, daß er – vermutlich seit der Mitte der vierziger Jahre – in seiner Dorfkirche jeden Sonntag eine Kantate eigener Produktion aufführte.⁴ Diesem Umstand ist es zu verdanken, daß Kellner später sowohl in den Kirchenrechnungen als auch in den offiziellen Dokumenten des Oberkonsistoriums Gotha als Cantor firmiert. Den Titel hatte er sich im Laufe des Lebens durch fleißiges Wuchern mit seiner Begabung errungen. Sein Nachfolger Cott war wieder nur Schuldiener. Beachtlich ist auch die Ausstrahlung Kellners durch einen Kreis von Schülern, von denen einige sogar in Amsterdam, Frankfurt/Main⁵ und Berlin Fuß fassen konnten.

¹ M. Fechner, *Die Klavier- und Orgelwerke Johann Peter Kellners*, Leipzig 1965 (maschinenschr.)

² C. Freyse, *Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette*, Eisenach und Kassel 1957, S. 91. Gräfenroda ist noch heute ein Dorf und seine Kirche wurde zu Beginn von Kellners Amtszeit neu errichtet.

³ Staatsarchiv Gotha, *Oberkonsistorium Gotha, Generalia Loc. 19 Nr. 88* (Gräfenröder Schul-Tabell anlässlich gehaltenem General-SchulExamine von 1731), fol. 205–208, und *Generalia Loc. 19* (... Schul-Tabell ... 1737), fol. 229–232.

⁴ Ab 1755 sind – neben den Adjuvanten – auch Musicanten (Instrumentalisten) in den Kirchenrechnungen nachweisbar.

⁵ Wilhelm Nikolaus Haueisen, in Frankfurt/M. lebend, wurde von Burney lobend erwähnt (Bd. 2, S. 61).

Der größte Teil von Stinsons Buch ist der Untersuchung der Bach-Manuskripte Kellners und seiner Schüler gewidmet. Das Herzstück der Arbeit stellt eine tabellarische Zusammenfassung aller bekannten Bach-Kopien Kellners dar, die Quelle, BWV-Nummer, Wasserzeichen, Handschrift-Phase und die vermuteten Datierungen enthält (S. 23 ff.). Während Stinson drei Handschrift-Phasen Kellners unterscheidet, liegt der von ihm vorgeschlagene Entstehungszeitraum für die Manuskripte zwischen „vor 1725“ und „nach 1730“, es gibt nur zwei ‚Ausreißer‘: BWV 562/1, das er „vor 1738/40“ datiert und BWV 1052, welches er „ca. 1738–50“ ansetzt. Die Unterscheidung in drei klar getrennte Handschrift-Phasen für die kurze Zeitspanne von etwas mehr als fünf Jahren ist sicherlich problematisch. Zur Methodik bei der Ermittlung dieser Phasen gibt Stinson lediglich an, daß er, ausgehend von Manuskripten mit dem Vermerk „*Scripts. Johann Peter Kellner*“ die Handschriften untersuchte, wobei er datierbare Wasserzeichen zur Unterstützung heranzog (S. 30). Für eine „detaillierte Diskussion von Kellners Handschrift“ wird der Leser auf Stinsons Dissertation verwiesen (Anm. 53, S. 159), die sich in der Universität zu Chicago befindet (Anm. 29, S. 157). Hinweise ähnlicher Art finden sich an weiteren gewichtigen Stellen und der Leser kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das Buch eine Art Ergebnisprotokoll von Stinsons Dissertation darstellt. Daß fällige Beweise nicht geführt werden, ist angesichts der interessanten Materie sehr zu bedauern und macht alle betreffenden Ergebnisse mangels Nachprüfbarkeit nahezu wertlos.

Über die Dokumente, die Stinson für die zeitliche Einordnung von Kellners Bach-Kopien zur Verfügung standen, läßt er uns wissen: „Meine vorgeschlagene Chronologie von Kellners erhaltenen Bach-Kopien basiert auf dem Studium des Folgenden: Kellners Handschrift, einschließlich jedes bekannten Dokuments aus seiner Feder, den Wasserzeichen des von ihm benutzten Papiers, den Entstehungsdaten seiner Vorlagen und, im Falle von *St 125*,⁶ den Kompositionsdaten des betreffenden Bachschen Werkes.“ (S. 25). Die dazugehörige Anmerkung 37 (S. 157 f.) eröffnet dem Leser: „Zusätzlich zu seinen Bach-Kopien ist Kellner der Schreiber des Folgenden: ...“ Der Kürze halber sei diese Liste nicht in Stinsons Worten wiedergegeben. Es handelt sich um vier Dokumente: Ein Gutachten Kellners zum geplanten Orgelbau im Nachbardorf Geschwenda vermutlich von 1744 (Pfarrarchiv Geschwenda), zwei – der gewöhnlich vier – Abschriften der Gräfenröder Kirchenrechnungen von Michaeli 1746 bis Michaeli 1747 (Pfarrarchiv Gräfenroda) und Kellners Abnahmegutachten für die neue Orgel in Ohrdruf vom 8. Oktober 1760 (Staatsarchiv Gotha). Im Pfarrarchiv Gräfenroda liegt – wie ich mich überzeugt habe – nicht nur die eine von Stinson erwähnte Rechnung, sondern mit Ausnahme der Jahre 1742–43, 1744–45 und 1745–46 sind alle Kirchenrechnungen aus Kellners Amtszeit – ausweislich eigener Angabe überwiegend von seiner Hand – erhalten. Für die Gemeinderechnungen und die im Staatsarchiv Gotha aufbewahrte dienstliche Korrespondenz gilt Ähnliches. Die Kenntnis all dieser Akten mag für Stinsons Vorhaben nicht besonders bedeutsam gewesen sein, die Sicherheit, mit der er über „jedes bekannte Dokument aus seiner [Kellners] Feder ...“ spricht, aber verrät eine gewisse Großzügigkeit, die man von einer wissenschaftlichen Untersuchung eigentlich nicht erwartet.

⁶ BWV 1052.

Stinson läßt den Leser nicht immer wissen, woher er seine Information hat. Er teilt – als ein Beispiel unter vielen – mit, der Bach-Schüler Johann Caspar Vogler aus Weimar habe „enge persönliche Beziehungen“ zu Kellner unterhalten (S. 8). Es wäre angezeigt gewesen, die Quelle für diese Feststellung zu nennen: den Kirchenbuch-Eintrag vom 17. August 1736, der Vogler als Taufpate von Kellners Sohn Johann Christoph (1736–1803) nennt.

Bemerkenswert sind Stinsons Exkurse in die Geographie. Ein Beispiel unter anderen lautet: „Es gibt verschiedene Hinweise über den gewichtigen Umstand hinaus, daß Gräfenroda und [das Dorf] Wechmar benachbarte Dörfer sind, daß [J. A. G.] Wechmar ein Mitglied des Kellnerzirkels war.“ (S. 35) Wechmar und Gräfenroda liegen 16 km (Luftlinie) auseinander, dazwischen befinden sich die Dörfer Frankenhain, Crawinkel und Wölfis. Von benachbarten Dörfern kann man also gewiß nicht sprechen. Kellners heutigen Landsleuten dürfte die Beschreibung ihrer engeren Heimat ein Schmunzeln abnötigen: „Thüringen ist eine Region (...), die sich von Eisenach aus etwa 80 Meilen bis zu dem Dorf Altenburg⁷ erstreckt.“ (S. 6). Zu Kellners Lebzeiten, das sei am Rande vermerkt, hat Thüringen als Land gar nicht existiert.

Stauffers These über die Benutzung des Violinschlüssels in Bach-Quellen⁸ modifizierte Stinson aus gutem Grunde folgendermaßen: „Werke, die ausschließlich im Violinschlüssel überliefert sind, datieren von nach 1725.“ (S. 106). Da man nicht genau weiß, welchen Schlüssel Bach wann und aus welchem Grund wirklich benutzt hat, dieser Aussage also – ausreichende Datenbasis vorausgesetzt – bestenfalls statistische Bedeutung zukommen kann, wird man die These auf den einzelnen Fall bezogen so formulieren müssen: 1. Werke, die ausschließlich im Sopranschlüssel überliefert sind, stammen wahrscheinlich von vor oder nach 1725. 2. Werke, die ausschließlich im Violinschlüssel überliefert sind, ebenfalls. Der konkrete Erkenntnisgewinn entpuppt sich als zu vernachlässigende Größe. Trotzdem wird diese These von Stinson mehrfach zur Untermauerung seiner Datierungen benutzt. An anderer Stelle versucht er die Authentizität der Suite B-Dur BWV 821 mit ihrer Nähe zu den sogenannten Neumeister-Chorälen zu erklären (S. 123) und setzt sich damit der Gefahr aus, dem Lahmen durch einen Blinden aufhelfen zu lassen.

Stinsons These, daß Kellners großes Interesse – und der damit einhergehende Bedarf – an Transkriptionen seine Abschriften von Bachs unbegleiteter Violin- beziehungsweise Violoncello-Musik erklärt, ist hingegen plausibel. In der fünften Violoncello-Suite c-moll (BWV 1011, *con scordatura*) habe Kellner klingend zu notieren versucht, was darauf schließen läßt, daß er für die Aufführung an ein anderes Instrument als das Violoncello dachte (S. 60). In der Kellner-Kopie der sechsten Violoncello-Suite D-Dur BWV 1012 fehlt jeder Hinweis auf das geforderte Instrument mit 5 Saiten. Kellner war nach Stinson an der Aufführung mit

⁷ Für Nicht-Thüringer: Altenburg, zuerst 976 urkundlich erwähnt, unter Barbarossa Kaiserpfalz, war seit 1603 (wechselnd) Residenz.

⁸ G. Stauffer, *The Organ Preludes of J. S. Bach*, Ann Arbor 1980, S. 14, behauptet: 1. Werke die ausschließlich im Sopranschlüssel überliefert sind, stammen wahrscheinlich von vor 1723. 2. Werke, die ausschließlich im Violinschlüssel überliefert sind, stammen wahrscheinlich von nach 1723.

Violoncello wahrscheinlich gar nicht interessiert (Anm. 21, S. 164f). Zur Partita d-moll für Violine allein BWV 1004 stellte Stinson fest: „Man könnte die Auslassungen [in BWV 1004/5] erfolgreicher erklären, indem man argumentierte, daß Kellner seine Kopie der Chaconne anfertigte, um sie für Klavier zu transkribieren.“ (S. 65).

Bei der Diskussion von Kellners Orgelübertragungen hat Stinson einen – zugegeben für seine Zwecke nicht besonders gewichtigen – Umstand übersehen: das für den Beginn des 18. Jahrhunderts noch äußerst seltene Auftreten des großen Cis in einer Orgel. Daß Kellners Orgel ein großes Cis aufwies, geht klar aus seiner Übertragung von BWV 1027/1 (Bach *P* 804/12, Bll. 1v–2r) hervor. Es wird im vorletzten Takt im Pedal verlangt (S. 77, Abb. 10). Dieser Umstand könnte für die Zuordnung der gegenwärtig verwaisten Toccata und Fuge d-moll BWV 565⁹ von Bedeutung werden, für die Kellner einer der vornehmsten Kandidaten ist.

Die folgende Behauptung Stinsons ist höchst problematisch: „Sowohl persönlich mit Bach bekannt, war er [Kellner] auch ein eifriger Kopist von Bachs Musik.“¹⁰ (S. 3). Zwar wird sie später relativiert – „Seine Beziehung zu Bach ist noch immer völlig unklar“ (S. 14) – doch solange keine handfesten außermusikalischen Beweise beigebracht werden können, bleibt alles zum Verhältnis Kellner-Bach Gesagte reine Vermutung. Das hielt Stinson nicht davon ab, die Behauptung zum Beweis zu erheben. Mit der Begründung: „bedenkt man ihre [Kellners und Kittels] enge persönliche Verbindung zu Bach könnte man der Versuchung erliegen anzunehmen, daß er (und seine Schreiber) sie von verlorenen Autographen kopierten, in welchem Falle ihre Autentizität schwerlich in Frage gestellt werden könnte“ (S. 121). Im Zusammenhang mit BWV 907 und 908 heißt es: „Beide, Kellner und Gerlach standen zur einen oder anderen Zeit in engem Kontakt zu Bach“ (S. 129).

Angesichts der von Kellner gefertigten Kopien von Bachschen Werken für Solovioline stellt sich die Frage nach dessen Fertigkeit im Violinspiel. Stinson schreibt: „In Übereinstimmung mit der Autobiographie seines Sohnes Johann Christoph spielte Kellner die Violine, bis zu welchem Grad von Professionalität ist jedoch unklar.“ (S. 59). Die einzige Quelle für diese Behauptung lautet: „Mein Vater, der den Nutzen der praktischen Kenntnisse dieses Instruments für einen künftigen Tonsetzer kannte, stimmte sehr gern mit meiner Neigung [Violine zu spielen] überein.“¹¹ Die Feststellung, daß – neben Konzertbearbeitungen – die Verarbeitung von geeigneten Vorlagen zu Orgel-Trios „die besonderen Favoriten“ unter den Kopien des Kellner-Zirkels waren (S. 79), läßt höchstens die Vermutung zu, daß Kellners technische Fertigkeiten auf der Violine für den Vortrag der entsprechenden Kompositionen in ihrer Originalgestalt nicht ausreichten.

⁹ Vgl. R. D. Claus, *Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565*, Köln 1995.

¹⁰ Die Quellen für diese Behauptung sind: 1. Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1754/55, S. 444: „Mich verlangte nach der Bekanntschaft dieses vortreflichen Mannes. Ich wurde auch so glücklich, dieselbe zu genießen.“ (Dok III, Nr. 663); 2. J. C. Kellners Brief vom 21. Januar 1803 (Dok III, zu Nr. 921, S. 435), 3. J. A. Hiller 1791 (Dok III, Nr. 959).

¹¹ F. W. Strieder, *Grundlage zu einer hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte*, Bd. 7, Kassel 1787, S. 41–48, Artikel Johann Christoph Kellner (vgl. Dok III, Nr. 921). Das Zitat findet sich auf S. 43.

Von einem Buche, welches sich mit Kopien und Kopisten beschäftigt, hätte man eigentlich die genaue Analyse von Schreibversehen erwartet. Immerhin ist sie die sicherste Methode, Abhängigkeiten und Überlieferungsstränge zu ermitteln. Leider findet sich nichts dergleichen. Besonderes Augenmerk gebührt bei Kellner der Akzidentiensetzung. In den Kopien seiner eigenen Musik – soweit ich sie gesehen habe – herrscht auf diesem Gebiet Anarchie. Während bei Bach jeder Ton auch so dasteht wie er klingen soll,¹² steht bei Kellner entweder ein Vorzeichen, oder es fehlt. Den gemeinten Ton kann man meist nur aus dem Zusammenhang erschließen. Das gilt sowohl für seine Klavier- und Orgelmusik, für die Kantaten als auch für die zu seinen Lebzeiten gedruckt erschienenen Werke. Das konsequente Verfolgen dieser Fährte dürfte, da Abschreiben zumeist ein rein mechanischer Vorgang ist, geeignet sein, zuverlässige Hinweise auf Kellners Vorlagen zu geben.

Zur Aufmachung des Buches bleibt bedauernd anzumerken, daß man sich für Kommentare, Querverweise und Quellenangaben der im englischen Sprachraum verbreiteten Anmerkungen („Endnoten“) bedient, die – in jedem Kapitel erneut mit 1 beginnend – in einem Anhang zusammengefaßt sind. Dieser Anhang enthält jedoch nicht – wie beispielsweise in englischen Taschenbuchausgaben schöngestiger Literatur üblich – innerhalb des Anmerkungstextes die zugehörigen Seitenzahlen des Haupttextes, so daß der Leser bei jedem Versuch, eine Anmerkung wirklich zu lesen, im Anhang Seite für Seite so lange hin- und herblättern muß, bis er auf die zugehörige Kapitelüberschrift stößt. Die für das Ende der 1980er Jahre unverständliche verlegerische Entscheidung, wenige hundert Dollar für eine Standard-Textverarbeitung mit automatischer Fußnotenverwaltung zu sparen, kostet den Leser unnütz Zeit und Mühe. Was für Miscellen noch tolerabel ist, macht die Lektüre eines wissenschaftlichen Buches zum Hörtetst. Erfreulich hingegen sind die vielen ganzseitigen Abbildungen von Handschriften Kellners und seiner Schüler.

Rolf Dietrich Claus (Hamburg)

¹² Eine Ausnahme bilden Noten, die sich auf dem gleichen Balken befinden. Leider wurde und wird diese äußerst sinnvolle Schreibweise mit dem Hinweis auf eine angeblich notwendige orthographische Anpassung von Herausgebern seit dem 19. Jahrhundert stillschweigend aber konsequent unterdrückt. Zum Ausgleich dafür spielen sich heute bei gedrucktem Notentext – wegen vermeintlich übersichtlicherer Darstellbarkeit polyphoner Musik – wahre Hilfslinien-Orgien zwischen den Systemen für die rechte und linke Hand ab. Kurz: die ursprünglich analog funktionierende Notenschrift erfordert je länger je mehr immer stärkeres Abzählen und wurde so im Laufe der Zeit weiter und weiter digitalisiert.

Hermann Kock: Genealogisches Lexikon der Familie Bach, bearbeitet und aktualisiert von Ragnild Siegel. Herausgegeben vom Bachhaus Wechmar und Bachhaus Eisenach, Gotha: Kunstverlag Gotha 1995. 319 S., Beilagen (Tafeln und Diagramme).

Der Titel des Buches macht von vornherein deutlich, was dieses nicht sein will: Ein genealogisches Lexikon der Musikerfamilie Bach. Denn dann hätte es mit der Generation der Enkel Johann Sebastian Bachs, unter denen der Berliner Kapellmeister Wilhelm Friedrich Ernst – Sohn des Bückeburger Bach – der namhafteste war, aufhören müssen. Eine derartige Beschränkung hätte fraglos ihre Vorteile gehabt – nicht nur, weil das Material weniger umfangreich gewesen wäre, sondern auch, weil sich die notwendige Nachprüfung der einzelnen Daten dann leichter hätte bewältigen lassen.

Nun gibt es gute Gründe dafür, den Rahmen weiter zu stecken. Der am wenigsten wichtige Grund ist hier gewiß das legitime Interesse so vieler später Nachkommen dieses musikgeschichtlich so bedeutsamen mitteldeutschen Geschlechts, ihre Verwandtschaft mit der Familie Johann Sebastian Bachs zu belegen. Denn es wirkt eher als ein Kuriosum, den Namen eines gewissen Jonathan Lepp, der 1990 in St. Catharines, Ontario (Kanada) geboren wurde, als Vertreter der 16. Generation der Familie Bach verzeichnet zu finden. Nicht einmal die Urgroßeltern dieses Knäbleins trugen den Familiennamen Bach. Wichtiger erscheint hingegen, innerhalb der Musikerfamilie des 17., 18. und 19. Jahrhunderts die zahlreichen Nicht-Musiker, vor allem aber die weiblichen Familienmitglieder gebührend zu berücksichtigen. Denn nur auf diese Weise kann der weitere soziale Kontext des Geschlechtes aufgearbeitet werden. Auch nur unter wirklicher Berücksichtigung aller datenmäßig erfaßbaren Familienmitglieder der älteren Generationen kann die Genealogie der Musikerfamilie systematisiert werden. Die bisherige Aufarbeitung des Materials krankte daran, daß bei der Datenaufnahme allzu selektiv verfahren wurde. Dem vorliegenden Buch muß darum als besonderes Verdienst angerechnet werden, vorurteils- und wertungsfrei genealogisches Datenmaterial in großem Umfang gesammelt und den komplizierten Stoff insgesamt übersichtlich dargeboten zu haben.

Der umfangreiche Band stellt den genealogischen Stoff in zwei Hauptabschnitten vor. Der erste (Die Familien und ihre Nachkommen, S. 13–72) bietet eine Aufstellung der verschiedenen Bach-Familien in 16 Generationen, vom 16. bis an die Grenze des 21. Jahrhunderts (zur Orientierung: J. S. Bach gehört der 6. Generation an). Ausgangspunkt der Familiengeschichte ist Veit Bach. Doch welcher Veit? Jenem cisterspielenden Bäcker Veit Bach, der zur Zeit der Gegenreformation aus Ungarn (wahrscheinlich aus der ungarischen Krönungsstadt Preßburg stammend) ins thüringische Wechmar floh, und der seit dem von Johann Sebastian Bach im Herbst 1735 verfaßten *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* als Stammvater der Familie gilt, hat die ältere genealogische Forschung einen hypothetischen Verwandten oder gar Vater namens Veit zur Seite gestellt. Veit I soll vor 1577 gestorben sein, Veit II starb nachweislich am 8. März 1619 in Wechmar. Welcher Veit aber ist der im Ursprung gemeinte? Kock entscheidet sich für Veit II und trifft damit wahrscheinlich den richtigen.

Der zweite Hauptabschnitt besteht aus Kurzbiographien aller Familienmitglieder namens Bach in alphabetischer Ordnung (S. 73–120), beginnend mit Adalbert

Friedrich Albert Bach (1856–1899) und schließend mit Willy Eduard Bach (gest. 1895), darunter aber auch ein Jack Bach (1908–1966) aus San Francisco; sodann der Familienmitglieder anderen Namens (S. 121–188), beginnend mit Almut Adam (geb. 1973) und endend mit einem namentlich nicht ermittelten angeheirateten Mitglied der Familie v. Colson. Die Kurzbiographien sind insgesamt gut recherchiert beziehungsweise aufgrund solider Auskunftsquellen kompiliert, wie gerade Stichproben wichtiger und zugleich schwieriger Kandidaten beziehungsweise Kandidatinnen zeigen (Beispiel: die 1757 in Halle geborene und 1801 in Züllichau gestorbene Tochter von Wilhelm Friedemann Bach, Sophia Friederica und deren Nachkommen).

Es folgen einige nützliche Übersichten nach Geburts- und Sterbejahren von ?1520 bis 1992 (S. 191–211) und der Aufenthaltsorte (S. 212–236). Besonders willkommen ist eine Zusammenstellung der aus Kirchenbüchern gewonnenen Daten zu den Wechmarer Bachen (S. 243–248). Ein umfangreicher Anmerkungs- teil (S. 249–301) bringt Nachweise und Auskünfte zu einzelnen Daten. Es folgt ein Anhang (S. 302–319 samt Faltafeln und Diagrammen), der statistische Auswertungen (etwa zu Berufen und Musikalität) versucht, die jedoch kaum zu befriedigenden Ergebnissen führen, da die methodischen Grundlagen unzureichend sind.

Hermann Kock, der vor mehr als fünfzig Jahren im fernen Süd-Chile, „gewissermaßen am Rande des Urwaldes“, den bescheidenen Plan faßte, „einige Ordnung in die damals reichlich verworrene Genealogie der Familie Johann Sebastian Bachs zu bringen (Vorwort, S. IX), hat in der ungeheuren Detailarbeit, die er sich zumutete, viel Weitblick und ein gewaltiges Maß an Ausdauer an den Tag gelegt. Denn er konnte über Jahrzehnte hin nur mit Sekundärliteratur arbeiten. Und jeder, der sich auch nur am Rande mit der Sekundärliteratur zur Bach-Familie einmal befaßt hat, weiß, wie unzuverlässig und widersprüchlich die historischen Datenangaben sind. So war es ein Glücksfall, daß Ragnhild Siegel, Kocks in Westdeutschland ansässige Nichte, sich der Mühe unterzog, viele Daten aufgrund archivalischer Nachforschungen zu verifizieren beziehungsweise erstmalig aufzunehmen. Das Ergebnis ist durchaus beachtlich, zumal wenn man bedenkt, daß die wesentliche Arbeit vor 1989 geleistet wurde, also zu einer Zeit, in der der Zugang zu den Archivbeständen auf dem Gebiet der ehemaligen DDR höchst eingeschränkt war. Die nunmehr bestehende Aussicht, das ebenso reichhaltige wie unzureichend erschlossene mitteldeutsche Archivmaterial wirklich systematisch erfassen und erschließen zu können, eröffnet neue Perspektiven für Forschungen zur Bach-Familie. Wer immer Hermann Kocks bahnbrechende Arbeit fortzuführen gedenkt, kann von ganz anderen arbeitstechnischen Voraussetzungen ausgehen, muß freilich zugleich damit rechnen, daß aufgrund dieser Situation die wissenschaftlichen Erwartungen an jedwede Fortsetzung wesentlich höher gespannt sind.

Christoph Wolff (Cambridge, MA)

Friedhelm Krummacher: *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, 170 S. (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 81.).

Das umfangreichste von Johann Sebastian Bach jemals in Angriff genommene Opus, sein zweiter Leipziger Kantatenjahrgang, „der so vortreflich über Choral-melodien gearbeitet ist“,¹ war, was den Zugriff der Forschung anbelangt, lange Zeit nicht eben vom Glück begünstigt. Philipp Spitta, der die Kantatenfolge irr-tümlich und mit ungewohnt fadenscheinigen Argumenten der letzten Schaffens-perioden des Thomaskantors zuwies, hätte genaugenommen mit diesen Kompo-sitionen und der in ihnen scheinbar dokumentierten Rückkehr zum Choral als geistigem und künstlerischem Urgrund den krönenden Abschluß von Bachs Lebenswerk zu beschreiben gehabt. Doch an diesem Ziel angelangt, sah der große Musikhistoriker sich überfordert: Seine kursorische Beschreibung der „Haupt-masse der Choral-Cantaten“² von lediglich einigen zwanzig Seiten Umfang mündet in einer eher kläglichen Zusammenschau:

„Wohl entbehren die Choralcantaten jener Mannigfaltigkeit der Gestalten, die in ihrem üppig aufquellenden Drange während der früheren und mittleren Lebensperiode zur höchsten Be-wunderung hinreißt. Aber die gelassene Beherrschung aller Kunstmittel, der tiefe männliche Ernst, der ihnen aufgeprägt liegt, konnten nur als Frucht eines solchen überreichen Kunstlebens hervorgehen. Wenn man diese Werke in ihrer festen, charaktervollen Größe an sich vorüber-ziehen läßt, so wird einem zu Muthe, als wandle man nach einem leuchtenden Sommertage im Abendfrieden durch den stillen deutschen Hochwald.“³

Emil Platens Bonner Dissertation⁴ über die „Struktur der chorischen Choralbear-beitung Johann Sebastian Bachs“ war abgeschlossen, noch ehe die seinerzeit „neue“ Chronologie der Leipziger Vokalwerke⁵ vorlag, konnte also ihre analyti-schen Erkenntnisse nicht mit einer exakten Entstehungsfolge der betrachteten Sätze verknüpfen.

Diesem Mangel abzuhelfen, setzt sich Krummacher mit seinem neuen Buch zum Ziel. Als profunder Analytiker und ausgewiesener Kenner der Geschichte der vo-kalen Choralbearbeitung⁶ ist er wie kaum ein zweiter berufen, sich einer ebenso anspruchsvollen wie faszinierenden Materie zu nähern, wie sie das knappe halbe Hundert der Bachschen Choralkantaten darstellt. Hierbei greift Krummacher auf Ansätze zurück, die ihn schon vor drei Jahrzehnten beschäftigten und die seiner-zeit in der klassischen Formulierung gipfelten: „Bachs Choralchorsatz ist die definitive Lösung der Aufgabe, die Generationen zuvor beschäftigte: die Verbin-

¹ J. N. Forkel brieflich (4. 4. 1803) an Hoffmeister & Kühnel in Leipzig.

² Spitta II, S. 568.

³ Spitta II, S. 588.

⁴ E. Platen, *Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung Johann Sebastian Bachs*, Bonn 1957 (Druck 1959).

⁵ Dürr Chr.

⁶ F. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.); ders., *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel etc. 1978 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.).

zung einheitlicher Satzgestaltung mit der Verarbeitung des Chorals und seiner zeilenweis wechselnden Melodik.“⁷

Bachs Weg zu dieser „definitiven Lösung“ sowie seinen differenzierten Umgang mit dieser im einzelnen nachzuvollziehen, das sind die eigentlichen Anliegen der neuen Veröffentlichung. Eine erschöpfende Darstellung verbot sich aus Umfangsgründen. Über unumgängliche „Abstriche und Begrenzungen“ berichtet das Vorwort, ebenso über die Disposition des Vorgelegten: „Zwei einführende Abschnitte suchen den Zugang von den Voraussetzungen der Rezeption auf der einen und der Tradition auf der anderen Seite her. Ihnen stehen abschließend zwei Versuche gegenüber, in denen besonders wichtige Satzmodelle näher analysiert werden. Den Mittelpunkt bildet jedoch die Serie der großen Choralchorsätze, umrahmt von ihren Prämissen in Bachs eigenem Werk und von den Gegenstücken in solistischen Binnensätzen.“ (S. 9).

Bei den abschließenden „Versuchen“, überschrieben „Choral und Ouvertüre zu Beginn“ und „Potenzierung der Aufgaben als Ziel“, handelt es sich um exemplarische Untersuchungen der Eingangssätze der allerersten sowie der vorläufig letzten Choralkantate (BWV 20 und 127). Helfen im erstgenannten Fall, der Kombination von Choralbearbeitung und Französischer Ouvertüre zu Beginn der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“, Seitenblicke auf die Eingangssätze der Kantaten BWV 61 (1714) und 97 (1734) eine gewisse Vorläufigkeit der 1724 für BWV 20 gefundenen Lösung zu konstatieren, so folgt die zweite Werkbetrachtung dem ehemals von Friedrich Smend noch ohne Kenntnis der exakten Chronologie formulierten Urteil, von „sämtlichen erhaltenen Kantaten Bachs“, sei BWV 127 „vielleicht die bedeutendste“. Auch hier geht es nicht ohne flankierende Überlegungen ab und Fragen an verwandte Sätze wie „Christe, du Lamm Gottes“ (BWV 23/4, nachmals Schlußchor der Johannes-Passion in ihrer Zweitfassung).

Unausweichlich ist in diesem Zusammenhang die Frage nach Priorität oder Posteriorität des Choralchores „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (in Es-Dur Eingangssatz der Johannes-Passion in der Fassung von 1725, in E-Dur Schlußsatz von Teil I der Matthäus-Passion in ihrer Fassung von 1736). Hatte Krummacher ehemals, dem Stand der philologischen Forschung folgend, sich dessen Frühdatierung angeschlossen und hieraus abgeleitet, „wie souverän Bach über den Satztyp schon verfügte, ohne erst eine Art Einübung nötig zu haben“,⁸ so plädiert er jetzt, gedeckt durch eine nachträglich erfolgte vorsichtige Relativierung der philologischen Erkenntnisse,⁹ für eine umgekehrte Entstehungsfolge: Eine Datierung des Satzes in die vor-Leipziger Zeit widerspräche „diametral allen Beobachtungen, die der Jahrgang II in der Entwicklung von Bachs Arbeit erlaubt“, ihr stünde „die ganze Kette vorbereitender Studien entgegen, die für Bach

⁷ F. Krummacher, *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 29–56, hier S. 47.

⁸ Ebd., S. 212 (Anm. 28).

⁹ A. Dürr in: *NBA II/5 Krit. Bericht*, S. 80, und anderwärts. Wünschenswert wäre jedenfalls, daß das für die Urfassung von „O Mensch, bewein“ postulierte fatale D-Dur einer plausiblen Erklärung weicht (vgl. die Tonart Es für den gleichnamigen Satz BWV 622 im Orgel-Büchlein).

noch vor dem Jahrgang II erforderlich waren“ und „auch die extreme Kombinatorik ... im Verhältnis zur harmonischen Differenzierung“. „Philologische Einwände, die zudem zweifelhaft bleiben“, könnten kaum dazu genügen, „die innere Konsequenz des Jahrgangs II in Frage zu stellen. Erst an seinem Ende war wohl ein derart dichter Choralsatz möglich.“ (S. 88–90).

Mit dieser Feststellung, in der das Kapitel „Schritte der Kombination in Choralchorsätzen“ kulminiert, ist das Zentrum von Krummachers Untersuchungen erreicht. Nicht schon zu den „Prämissen im Werk von Bach“ (bezogen auf den II. Kantatenjahrgang)¹⁰ zählt also der Passionsatz, sondern erst zu den Erträgen vorangegangener Arbeit an mehr als vierzig verschiedenen „Aufgaben und Lösungen“. Diesem Konzept ordnet Krummacher die Befunde an Kantaten der Mühlhäuser, Weimarer und der ersten Leipziger Zeit unter, wohl wissend, daß „die Aufgaben Bachs und ihre Lösungen in ihrer zeitlichen Abfolge“ (S. 43) „keine schlichte Progression“ ergeben, sondern „im Verhältnis zu wechselnden Vorlagen auch Sprünge oder Umwege“ kennen, einen unterschiedlichen Grad der Verdichtung, reduzierte Kombinatorik, eine mehr oder minder reiche harmonische Fassung des Chorals. (S. 92).

Spätestens hier empfindet man Bedauern darüber, daß Krummachers Studie sich – aus gewiß ehrenwerten Gründen – darauf beschränken muß, „ein umfängliches Arbeitsprojekt, das auf einer Reihe detaillierter Analysen beruht, in geraffter Form zu umreißen“ (S. 7f.). Denn allein im Blick auf die postulierte entstehungsgeschichtliche Nachbarschaft der Eingangssätze zu den Kantaten BWV 125, 126, 127 und 1 sowie der Bearbeitung über „O Mensch, bewein“ wäre vieles zu sagen über Länge oder Kürze von Text und Weise, Scopus des Textes, modale oder tonale Prägung der Chormelodie oder auch kirchenjahreszeitlich bestimmte Konventionen (an Festtagen Einsatz von Blechblasinstrumenten mit ihrem begrenzten tonartlichen Ambitus) und über den Einfluß dieser und weiterer Faktoren auf die Gestalt des Einzelsatzes.

Daß Krummacher es unternimmt, anhand von Fallstudien „die kompositorische Arbeit, die in der Verkettung von instrumentaler Ritornellmotivik und vokalem Choralsatz zu leisten war“, an den autographen Quellen zu verfolgen, ist nicht genug zu loben (S. 52 ff.). Für die Niederschrift der „motivischen Kernsubstanz“, speziell der Eingangsritornelle, sofern diese ohne Korrekturen auskommen, postuliert er „Skizzen und Entwürfe oder andere Vorarbeiten“ (S. 52)¹¹, findet aber im selben Augenblick „die Souveränität, mit der Bach die kombinatorische Arbeit bewältigte, ... gerade bei dem raschen Takt der Entstehung dieser Werke erstaunlich genug.“ Eine solche Erkenntnis relativiert nun allerdings lapidare Prämissen wie diese: „Als Bach 1724 den Jahrgang begann, hatte er wenig Erfahrung mit solchen Choralbearbeitungen“ (S. 43). Die intrikate Kombinatorik, wie sie sich etwa an den Eingangssätzen zu den in Bachs erstem Leipziger Jahrgang beheimateten Kantaten BWV 77, 25 und 48 beobachten läßt (S. 47–49), ist damit jedenfalls nicht leicht zu vereinbaren. Vielmehr stellt die Überlegenheit, mit der

¹⁰ Titel von Kapitel III (S. 41 ff.).

¹¹ Vgl. A. Dürr, *Schriftcharakter und Werkchronologie bei Johann Sebastian Bach*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR ..., Leipzig, 25. bis 27. März 1985, Leipzig 1988, S. 283–289.

der Thomaskantor Mitte 1724 seine Aufgabe in Angriff nahm und sogleich zu höchst unterschiedlichen und jeweils exemplarischen Lösungen vorstieß – in den Eingangssätzen der Kantaten BWV 20, 2, 7, 135, 10, 93, 178 etc. (S. 65 ff. u. ö.) – die Frage nach anderweitiger Akkumulation von Erfahrungen. Und so richtet sich der Blick erneut auf die Weimarer Zeit, auf „Aufgaben und Lösungen“ im „Orgel-Büchlein“ und in den sogenannten großen Choralbearbeitungen, aber auch auf das weitgehend verlorene Korpus der Choralkantaten aus der Feder der Thomaskantoren Schelle und Kuhnau. Ob die Quellenforschung hier zu erheblichen Neuerkenntnissen beizutragen imstande ist, mag dahingestellt bleiben. Gefragt ist auf jeden Fall die Analyse. Auf diesem noch viel zu wenig (und häufig mit unbrauchbaren Fragestellungen) beschrittenen Weg einen Meilenstein gesetzt zu haben, ist das Verdienst von Krummachers konzentrierter und rundum, auch sprachlich, gelungener Studie.¹²

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

¹² Lediglich in Parenthese seien einige Korrekturwünsche angemerkt: S. 23 Fußnote 26 erste Zeile lies BWV 14 statt 114, letzte Zeile streiche die (leider fehlerhafte) Datierung nach BC; S. 31 lies „wie noch 1739 ... Mattheson erkennen läßt“; S. 38 lies „und kommst ins Elend her zu mir“; S. 45 Fußnote 52 letzte Zeile lies BWV 248 Satz 9; S. 72 lies BWV 41 statt 141; S. 76 lies BWV 114 statt 119; S. 82 Fußnote 77 lies BWV 149:7 statt 140:7.

NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V. LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. habil. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Prof. Diethard Hellmann – München
Stellvertretender Vorsitzender

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Rosemarie Trautmann – Stuttgart
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München
Beisitzer

VERWALTUNGSRAT

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Prof. Dr. Klaus Hofmann – Göttingen

Dr. Claus Oefner – Eisenach

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Dr. Christoph Wolff – Cambridge, MA (USA)

DIREKTORIUM

Reimar Bluth – Berlin

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

OKR Rainer Bürgel – Berlin

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

KMD Hartwig Eschenburg – Rostock

Dr. Helmut Hell – Berlin

Konsistorialpräsident i. R. Dr. Hartmut Johnsen – Gauting

Prof. Dr. Ferdinand Klinda – Bratislava

Prof. Edgar Krapp – München

Superintendent Johannes Richter D. D. – Leipzig

KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart

Prof. Christine Schornsheim, Leipzig

Gothart Stier – Leipzig

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz

Jens Philipp Wilhelm – Weinheim

Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann – Frankfurt/Main

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Rudolf Eller – Rostock

Prof. Dr. Gerhard Herz – Louisville, KY (USA)

Prof. Dr. Alfred Mann – Penfield, NY (USA)

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – München/Salzburg

Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ (USA)

099 57

der Thomaskantoren Schelle und in den großen Choralbüchern, aber auch auf der weltlichen Musikwelt, insbesondere in der Thomaskantorenschule. Die Frage nach der Bedeutung der Thomaskantorenschule für die Entwicklung der deutschen Kirchenmusik ist ein Thema, das in der jüngeren Musikwissenschaft noch nicht genügend Beachtung gefunden hat. Die vorliegende Untersuchung soll dazu beitragen, die Bedeutung der Thomaskantorenschule für die Entwicklung der deutschen Kirchenmusik zu verdeutlichen. Die Untersuchung ist in drei Teile gegliedert: 1. Die Thomaskantorenschule im 17. und 18. Jahrhundert. 2. Die Thomaskantorenschule im 19. Jahrhundert. 3. Die Thomaskantorenschule im 20. Jahrhundert.

VERWALTUNGSRAT

- Prof. Dr. Hans-Joachim Schulz - Leipzig
- Prof. Dr. Klaus Hofmann - Göttingen
- Prof. Dr. Hans-Joachim Schulz - Leipzig
- Prof. Dr. Christoph Wolff - Cambridge, MA (USA)

DIREKTORIUM

- KMD Prof. Dr. h. c. Christian Biedel - Dresden
- Prof. Dr. David Choroempa - Florenz
- Prof. Dr. Georg von Datsch - Tübingen
- KMD Hans-Joachim Schulz - Leipzig
- Dr. Helmut Hall - Berlin
- Konstanze Albrecht - W. Dr. Hannu Johner - Göttingen
- Prof. Dr. Ferdinand Klinger - Braunschweig
- Prof. Edgar Kopp - München
- Superintendent Johannes Krieger D. D. - Leipzig
- KMD Prof. Dr. h. c. Heino Krieger - Stuttgart
- Prof. Christian Schmalz - Leipzig
- Gottfried Star - Leipzig
- Prof. Dr. Johann Trummer - Graz
- Prof. Philipp Wittenberg - Weimar
- Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann - Frankfurt

EHRENMITGLIEDER

- Prof. Dr. Rudolf Eiler - Rostock

Handwritten signature: HZ 170

Hinweis

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e. V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 1997:

Einzelmitglieder	DM 65,-
Ehepaare	DM 80,-
Schüler/Studenten	DM 30,-
Korporativmitglieder	DM 80,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomas-kirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Telefax 0341-9601463).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir DM _____

als ersten Jahresbeitrag sowie DM _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 10090) ein.

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit
einverstanden, daß mein/unser
Mitgliedsbeitrag von meinem/
unserem

Konto Nr. _____

bei der _____
(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf
abgebucht wird.

Datum/Unterschrift

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e.V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedschaft. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 1997:

- Einzelmitglieder - DM 65,-
- Ehepaare - DM 80,-
- Schüler/Studenten - DM 30,-
- Korporativmitglieder - DM 80,-

Bestätigungserklärungen - formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars - richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomas-Kirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Fax 0341-9601463).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Einzugsermächtigung	Beitritterklärung:
Ich/Wir erklären mich/uns damit einverstanden, daß mein/unsere Mitgliedsbeitrag von meinem/unsere	Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:
Konto Nr. _____	Geburtsdatum: _____
bei der _____	Beruf: _____
(Bankausweis)	Zusatz: _____
BLZ _____	PLZ-Ort: _____
bis zum schriftlichen Widerruf abgedacht wird.	Telefon/Fax: _____
Name/Vorname _____	Gleichzeitig zahlen ich/wir DM _____
	als ersten Jahresbeitrag sowie DM _____
	als Spende auf das Konto Nr. 67327-908
	bei der Postbank Leipzig (BLZ 86010090) an.
	Ort, Datum _____
	Unterschrift _____

07.7.97

X

Hinweise

Signatur	117 P° 10	Stck.	2
----------	-----------	-------	---

RS

Bub

82. 1996

Sonderstandort	Signum	Ausleihe- vermerke
----------------	--------	-----------------------

26. 1. 99
05. 5. 99
15. 7. 99

SLUB DRESDEN



3 2257779

ISSN 0084-7682

