

Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703—1755).

Von Prof. Dr. Arnold Schering (Berlin).

Daß Johann Kuhnau von der Musikgeschichtsschreibung nie vergessen worden ist, verdankt er ohne Zweifel nicht nur seiner hohen Komponistenbegabung, sondern auch dem Umstande, daß er Bachs Vorgänger auf dem erlauchten Posten des Thomaskantorats gewesen ist. Nicht das gleiche Schicksal begegnete jenem andern Künstler, der ebendieses Thomaskantorat aus Bachs Händen empfing: Johann Gottlob Harrer, obwohl der Ruhm einer Nachfolgerschaft gewiß nichts Geringeres zu bedeuten hatte. Unter den Bachbiographen erwähnen einige den Namen Harrer entweder überhaupt nicht (so Spitta) oder nur im Vorübergehen (wie Schweizer) oder begnügen sich mit Angabe der eigentümlichen Umstände, die Harrers Wahl nach Bachs Hinscheiden vorausgingen (Bitter, Terry). Und wo anderwärts¹⁾ von ihm die Rede ist, handelt es sich im wesentlichen um Wiedergabe des in den Daten zwar ungenauen, aber dennoch grundlegenden kleinen Artikels von Gerber im „Lexikon der Tonkünstler“ (1790). Nur an drei noch zu nennenden Stellen der neueren Literatur begegnen kurze Urteile über sein künstlerisches Wirken.

Diese offensichtliche Vernachlässigung des Mannes hat natürlich ihre Gründe. Aus einer fremden Umgebung plötzlich auftauchend, nicht fähig, sich während einer nur fünfjährigen Wirksamkeit in Leipzig strahlenden Ruhm zu erwerben oder sich als Persönlichkeit höheren Ranges auszuweisen, traf Harrer das Geschick, mit der Mehrtheit seiner zahlreichen Kompositionen unbekannt zu bleiben. Die meisten — darunter fast alle für Leipzig geschriebenen — müssen schon bald nach seinem 1755 erfolgten Tode in fremde

¹⁾ In den Schriften von Stallbaum, Lampadius, Anonymus im Leipziger Tageblatt vom 5. April 1830, in der Allg. Deutschen Biographie (Eitner).

Hände gekommen sein und sind bis heute verschollen, während andere, erhaltene, einer Leipzig fremden Stilspähre angehören und bald veralteten. Denn Harrers Leben und Schaffen hatten, bevor er diese Stadt betrat, mindestens 20 Jahre lang der Dresdener Residenz angehört. Aber selbst dem gewissenhaften Chronisten der alten Dresdener Musikgeschichte Fürstenau¹⁾ ist sein Name völlig unbekannt geblieben. Und so erscheint zuletzt das Bachjahrbuch als der gegebene Ort, dem Manne das bescheidene Denkmal zu setzen, das er verdient.

Die Wahl.

Es war im Jahre 1749. Bachs fortschreitendes Augenübel und die sicherlich damit verbundene allgemeine Gebrechlichkeit wurden wie in Leipzig selbst so auch außerhalb wohl bemerkt. Irgend- ein besonderes Anzeichen — Terry²⁾ vermutet einen Schlaganfall — muß in der zweiten Hälfte des Mai die Möglichkeit seines Ablebens in nächste Nähe gerückt haben. Das Gerücht drang bis nach Dresden und scheint dort in übertriebener Form aufgetreten zu sein. Denn nur so erklärt sich, daß in Borausicht weiteren schnellen Verfalls Graf Brühl am 2. Juni ein Schreiben an den zweiten Bürgermeister (Vizekanzler) Born in Leipzig richten konnte mit der Aufforderung, „bey sich ereignenden Abgang Herrn Bachs“ „zu künftiger Remplacirung der dasigen Kapell-Director-Stelle“ an seinen (Brühls) bisherigen Kapelldirector Harrer zu denken. Das Schreiben³⁾ wurde nicht durch einen Vermittler, sondern von Harrer selbst überbracht und wies ausdrücklich auf dessen Bereitschaft, zum Beweis seiner „habileté in der Music“ sofort eine Probemusik aufzuführen. In einem P.S. steht der Satz:

„Gleichwie ich nicht zweifle, daß die von Herrn Harrer aufzuführende Probe-Music Approbation finden werde; als wird mir auch angenehm sein, wenn demselben zu mehrerer Versicherung, bey sich ereignenden Fall nicht praeteriret zu werden, ein Decret ausgefertigt würde.“

Mit anderen Worten: der allmächtige Dresdener Minister verlangte nicht nur, daß sein Schützling Harrer unbedingt gewählt würde, gleichgültig, was sich auch ereignen möge, sondern wollte

1) Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, II, 1862.

2) Bachbiographie (deutsche Ausgabe) S. 318.

3) Abgedruckt bei Bitter, III, S. 257 ff.

dafür vom Rat auch sogleich eine schriftliche Versicherung. Die Wirkung des Briefes war überraschend. Wie immer man in Leipzig, wenn höheren Orts ein solcher „Wunsch“ ausgesprochen wurde, in Respekt erstarb¹⁾, so unterlag man auch jetzt dem Einfluß des adligen Namens. Schon sechs Tage später, am 8. Juni — also wohl unmittelbar nach seiner Ankunft — stand Harrer vor dem Publikum des Drei-Schwanen-Konzerts auf dem Brühl und legte „auf Befehl E. E. Hochweisen Rathes dieser Stadt, welche meistens zugegen waren“ mit einer Kantate „Der Reiche starb und ward begraben“ die „Proba zum künftigen Cantorat zu St. Thomae, wenn der Capellmeister und Cantor Herr Sebastian Bach versterben sollte, mit größtem Applausu ab“.

So berichtet Riemers Chronik, die auch den Kantatentext beizheftet. Ein Boshafter hätte beim Erklären der ersten Worte vielleicht eine Anspielung auf den erwarteten Tod des großen Reichen in der Welt der Töne heraus hören können; aber der Text (Luc. 16, 22 ff.) gehört tatsächlich dem Evangelium des 1. Trinitatissonntags, in dessen Nähe die Probe stattfand. Hieraus ergibt sich, daß Harrer das Stück ausdrücklich für diesen Tag geschrieben und fertig von Dresden mitgebracht hatte. Offenbar war weder von ihm noch von Brühl das Gelingen des Plans in Zweifel gezogen worden.

Im Grunde genommen war der Fall unerhört. Nie zuvor hatte der Rat größere Eile um Ersetzung des Kantorats bewiesen; niemals wieder hat er sich moralisch so über alle Maßen bloßgestellt wie hier, wo den Ereignissen in ebenso unverantwortlicher wie pietätloser Weise vorgegriffen wurde. Wie kamen, durfte man fragen, der Gasthofssaal im Brühl und das wöchentliche Große Kaufmannskonzert dazu, den Rahmen für die Sonntagskantate eines Kandidaten abzugeben, der mitsamt der doch wohl zuhörenden Geistlichkeit und der Rathsherren in die Kirche gehörte? Selbst wenn man annimmt, daß der Rat unter dem Drucke des wie Befehl klingenden Brühlschen Briefes handelte und Harrer nicht unverrichteter Dinge wieder abziehen lassen wollte, läßt sich das Vorgehen nicht entschuldigen. Das war nicht die rechte Art, für einen Posten zu sorgen, den Sebastian zeitlebens mit der ganzen Kraft seiner sittlichen Per-

¹⁾ Ein ähnlicher Fall hatte sich 1657 (Krieger-Knüpfer) ereignet; vgl. meine Musikgeschichte Leipzigs (Bd. II), S. 132 ff.

fönlichkeit verwaltet hatte. Leipzig, zu klein, als daß der gebrechliche Meister von diesem hinter seinem Rücken sich vollziehenden Spiel nichts erfahren haben sollte, hat damals sicherlich ein Stadtgespräch von allgemeinstem Interesse daraus gezogen; wenigstens klingt aus Riemers Anzeige etwas wie eine leichte Freude an der Sensation.

Man wartete und wartete. Harrer mußte schließlich leerer Hand wieder abreisen, wenn auch in der Überzeugung, Leipzig für sich gewonnen zu haben. Bach tat ihnen den Gefallen des Sterbens nicht. Mit den Problemen der „Kunst der Fuge“ im Kopfe, klar denkend und geistig ungebrochen bis zum letzten Sterbechoral, lebte er bis zum 28. Juli des nächsten Jahres. Aber auch nach Eintritt der Katastrophe ging alles überstürzt vor sich. Schon am Tage darauf, kaum daß Sebastians Glieder erkaltet, verliert man „in der Enge“ des Rats die Namen von vier Bewerbern:

Des Defuncti Sohn h. Bach [Phil. Em.] in Berlin.

h. Johann Trier, S. S. Theol. et Mus. Cultor, ev. zu einem Organisten Dienste.

h. Joh. Gottlieb Görner, Organist zu St. Thomae.

h. Gottlob Harrer, Director der h. Premier Minister Graffens von Brühl Excell. Capellen, welcher von nungedacht. h. Prem. M. Ex. stark recommendiret worden.

wozu bemerkt wird, daß sich „gestern“ (also am Todestage!) noch gemeldet hätten:

h. S. M. August Friedrich Graun, Cantor bey dem Gymnasio in Merseburg.

h. Joh. Ludwig Krebs, Schloß Organist in Zeitz.

Auch neuerdings also mußten schon seit Tagen Bachs Atemzüge von Spähern belauscht worden sein. Nach dem, was vorausgegangen war, konnte der Ausgang der Wahl nicht zweifelhaft sein. Überdies lief am 9. August ein weiteres Empfehlungsschreiben Brühls für Harrer ein¹⁾, in dem es heißt:

„. . so glaube, daß es Ew. Hochedlen nicht unangenehm seyn wird, wenn ich Denenselben ein geschicktes Subjectum vorschlage. . . Es ist dieses mein Capell-Director, Gottlob Harrer, welchen ich auf meine Kosten nach Italien geschicket, um nicht allein die Composition gründlich zu erlernen, sondern auch den heutigen brillanten Gusto der Music sich bestens bekannt zu machen.“

1) Vollständig bei Bitter, III, S. 259, nach Ratsakten VIII. B. 65 fol. 235.

Harrer, heißt es, sei in allen Arten der Musik, auch im Kirchenstile, durchaus erfahren und im übrigen ein „sehr stiller und com-
portabler Mann“, mit dessen Fleiß und Applikation man zufrieden
sein werde. Der Rat antwortete am 28. August, es hätte der noch-
maligen Erinnerung nicht bedurft, da die Stelle schon nach dem
ersten Empfehlungsschreiben (von 1749) dem Harrer „aus unter-
thänigster Dankbarkeit gegen Ew. Hoch-Reichsgräfl. Excellenz vor
andern Competenten“ conferirt worden sei. Die Wahl selbst war
bereits am 7. August vor sich gegangen. Bizkanzler Born hatte
dabei gemeint, daß man von der hohen Recommendation nicht gut
abgehen könne, und Bürgermeister Dr. Stieglitz ließ die als Seiten-
hieb auf den verstorbenen Bach gemünzte Stichelrede fallen: „Die
Schule brauche einen Cantorem und keinen Capellmeister, ohn-
erachtet er auch die Music [d. h. die Komposition] verstehen müsse.“
Das war gewiß mehr im Affekt als aus dem Herzen gesprochen,
denn die endgültige Wahl Harrers bewies, daß man es im Stillen
durchaus nicht ungern sah, einen echten reichsgräflichen Kapell-
meister aus Dresden in Gold zu bekommen.

Eine Probemusik in der Kirche scheint Harrer wohl erlassen
worden zu sein. In den Rechnungen von St. Nicolai findet sich
für das Jahr 1752 gelegentlich gebucht: „12 Thlr dem Cantor
Harrer vor die bey Ablegung derer Proben zu der Stelle des Can-
toris zu St. Nicolai gehaltenen Bemühung.“ Das bezieht sich aber
auf eine nicht näher bezeichnete Teilnahme Harrers bei der Prüfung
und Wahl des Nikolaikantors K. A. Thieme. Am 17. August 1750
unterscrieb der neue Thomaskantor, nachdem er sich der üblichen
Prüfung in evangelicis unterworfen und den Eid geleistet hatte, den
gewöhnlichen Revers mit der ausdrücklichen Verpflichtung, die
Schulstunden selbst zu halten, und wurde am 2. Oktober unter Musik
und lateinischer Begrüßung des Rektors Joh. Aug. Ernesti und
nach kurzem, ebenfalls lateinisch vorgebrachtem Dank ins Schulamt
eingeführt¹⁾. Am 29. September als dem Michaelistage hatte er in
den beiden Hauptkirchen bereits seine „Anzugsmusik“ dirigiert²⁾.

Es ist nicht überliefert, ob Bach seit dem ersten bedrohlichen
Schwächeanfall im Mai 1749 die Kirchenmusik wie gewöhnlich hat

1) Ratsakten VII. B. 118, fol. 47 ff., 56 f.

2) Nach Niemers Chronik.

weiterbestellen können. Man darf es für ausgeschlossen halten, zum mindesten seit dem Winter dieses Jahres, als die beiden unglücklichen Augenoperationen begannen. Da in den Akten nichts von einem Adjunkten oder besonderen Ausgaben erwähnt ist, wird er die Arbeit vollständig in die Hand der Präfecten gelegt haben. Auf junge Musiker wie Mützel und Transchel konnte er sich verlassen. Sie werden leichtere Werke aus Bachs Notenschatz, vielleicht auch fremde Kompositionen gewählt haben. Gern wüßte man freilich, welche Passionsmusik für die Karwoche 1750 angesetzt gewesen ist.

Im Februar 1751, dem letzten Monat der der Witwe Anna Magdalena Bach zugestandenem Gnadenfrist, wird diese die Kantorenwohnung in der Thomasschule geräumt haben. Sie mag zu Verwandten oder Bekannten in der Stadt gezogen sein. Eine vom Räte sofort vorgenommene gründliche Reparatur der Wohnung findet sich in den Rechnungen der Thomaskirche mit 73 Thlr 4 gr 6 Pf gebucht. —

Der Mensch und Künstler.

Nach diesen auf Grund der Akten erzählten Vorgängen fällt es uns Zurückschauenden nicht leicht, der Persönlichkeit des neuen Kantors und Nachfolgers Bachs größere Sympathie abzugewinnen. Nur zu sehr erwecken sie den Anschein einer von langer Hand und mit kaltem Sinn vorbereiteten und abgekarteten Angelegenheit. In dessen gilt es, dem Manne Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Bei näherer Prüfung gewinnt man den Eindruck, daß Harrer mehr von den Verhältnissen geschoben worden ist, als daß er selbst schob. Es ist kein einziges Anzeichen vorhanden, daß er selbst etwa die Dinge in Gang gebracht oder diesen beeinflusst hat. „Still und comortable“, wie Brühl ihn rühmt, scheint sein Auftreten von Anfang an gewesen zu sein, in allem ein willenloses Werkzeug in der Hand des Gönners, dem er das Beste seiner Ausbildung verdankte. Still und verträglich scheint er auch in den fünf Jahren geblieben zu sein, während denen er das Thomaskantorat inne haben sollte. Die Herzen der einflußreichen Männer Leipzigs errang er sich, vom Persönlichen ganz abgesehen, schon durch die bloße Tatsache, daß er ein „Moderner“, ein Freund und Kenner der italienischen Musik war. Denn seit sich hier (1743) das „Große Konzert“ aufgetan

und ein bürgerlicher Musikliebhaberstand mit eigenem Kunstgeschmack erhoben hatte, mochte es in der Stadt manchen Musikfreund geben, der statt der immer erhabener werdenden Choralkantaten des alten Bach auch in der Kirche lieber Haffesche und Graunsche Töne gehört hätte. Diese Sehnsucht wurde jetzt gestillt. Die große italienische Musikwelle, die um diese Zeit über Deutschland flutete, hatte die Leipziger Stadtkirchen erreicht. Mit Harrer kam man auf seine Rechnung.

Der im 47. Lebensjahr stehende neue Mann stammte aus Görlitz, wo er 1703 geboren war¹⁾. Wahrscheinlich hatte er das Görlitzer Gymnasium besucht, ehe er 1722 die Universität Leipzig bezog²⁾. Sicul erwähnt, daß er am 21. April 1725 eine Rede *De utilitate convictus publici* hielt. Das deutet auf juristisches Studium³⁾. Wie ehemals Kuhnau, wird sich Harrer damit, ohne zum Magister oder Doktor freiert zu werden, einfach die Berechtigung zur öffentlichen Advokatur erworben haben. Indessen scheint er, wenn es der Fall war, nie zu deren Ausübung gekommen, sondern sofort ganz zur Musik übergetreten zu sein, die er sicherlich schon als Student gepflegt hat. Auf ein persönliches Verhältnis zu Bach während seiner Studentenzeit weist nichts; höchstens aus der Tatsache, daß Harrer später ein kleines Schulwerk über den doppelten Kontrapunkt verfaßte, ließe sich schließen, daß er in der Nähe des großen Meisters dauernden Eindruck von dessen Kunst empfangen hat.

Nach Abschluß der Studien — etwa 1725 oder 1726 — muß Harrer nach Dresden gegangen und durch eine Empfehlung dem kunstliebenden Hause des Grafen Brühl nähergetreten sein. Brühl, der damals erst am Anfang seiner glänzenden Laufbahn stand⁴⁾, schickte ihn, wie er dem Räte schrieb, auf eigene Kosten nach Italien. Die damals engen musikalischen Beziehungen Dresdens zu Venedig

¹⁾ Niemer gibt im Todesjahr 1755 sein Alter mit 52 Jahren an. Sicul, Leipz. Jahrb. III 7, S. 809 nennt ihn Gorlitzio-Lusatus, die Leipziger Matrikel Goerlicensis Lus. P.

²⁾ Matrikel: idp. 15. V. 1722.

³⁾ Siculs Angabe stud. med. beruht wohl auf einem Schreibfehler. Der weitaus größte Teil der jungen Leipziger Akademiker, die später zur Musik übergingen, ließ sich als Rechtsstudierende einschreiben.

⁴⁾ Er wurde 1730 Kämmerer, 1731 Geh. Rat, 1732 Wirkl. Geh. Rat, 1733 Kabinetminister.

legen nahe, als Ziel der Reise Venedig und etwa Meister wie Gasparini, Marcello, Vivaldi als seine Lehrer anzunehmen. Dem würde der Stil seiner für Dresden geschriebenen Kirchenwerke jedenfalls nicht widersprechen¹⁾.

Der italienische Aufenthalt muß spätestens 1732 zu Ende gegangen sein, da von diesem Jahre eine Komposition (Sinfonie) vorliegt, die seinen festen Aufenthalt in Dresden voraussetzt. Und wiederum scheint sich Brühl des begabten jungen Mannes angenommen zu haben. Nach Fürstenau²⁾ hatte der Graf, nachdem er Minister geworden, 1735 in seine beiden Paläste in der Augustusstraße und in der Friedrichstadt Theater- und Konzertsäle einbauen lassen und sich eine Privatkapelle eingerichtet. Mag Harrer nun im Brühlschen Hause früher als Musiklehrer der gräflichen Kinder oder bei Kammermusikern beschäftigt gewesen sein, jetzt wurde ihm übertragen, abwechselnd mit dem 1735 aus Breslau berufenen Cembalisten Georg Gebel d. J. die vom Grafen anbefohlenen Haus- und Festmusiken zu komponieren und zu leiten. Damit trat er in jenen überaus glänzenden, in märchenhaftem Luxus dahinlebenden Kreis der Dresdener Hofgesellschaft unter Friedrich August II. (1733—1763), den Fürstenau als Historiker, Brachvogel (im Roman „Friedemann Bach“) als Dichter so anziehend beschrieben haben. Hier traf er außer Hasse und Ristori, die ihm in der Kirchenmusik Vorbilder wurden, Männer wie Pisendel, Buffardin, Quantz, Zelenka und den jungen Friedemann Bach, dazu Sänger und Sängerrinnen ersten Ranges, Dichter, Maler, Kunstfreunde, Mäzene in bunter Mischung. Ein aufs höchste verfeinerter, freilich gänzlich italianisierter Geschmack beherrschte dieses Dresdener Musikleben. Er war Harrer zwar vom Süden her längst bekannt, führte aber dazu, daß er sich ihm auch in Zukunft mit Haut und Haar verschrieb.

Leider wissen wir nicht, welche Rolle Harrer in Dresden gespielt hat. Sein Name erscheint nirgends an hervorragender Stelle. Solange näheres über die Brühlsche Privatkapelle fehlt, wird auch

¹⁾ Gerber, *Altes Lexikon*, meldet nur: „hatte in seiner Jugend Italien besucht und daselbst den Contrapunkt studiert“. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, daß er auch nach Rom und Neapel kam.

²⁾ a. a. D. II, S. 193 f.

seine Kapellmeisterstätigkeit im Dunkel bleiben¹⁾. Einige Anhaltspunkte geben Orchesterinstrumente, deren 22 erhalten sind²⁾. Sie stammen anscheinend sämtlich aus der Dresdener Zeit und sind zum größten Teile mit Zeit- und Ortsangabe versehen. Die beigelegten Daten umfassen die Jahre 1732, 1734—1738, 1747. Einige sind in Dresden, andere in Moritzburg (der kurfürstlichen Jagdresidenz), wieder andere in Warschau entstanden, wohin Brühl also seine Musiker wohl ebensooft mitnahm wie der Kurfürst die seinen. Es handelt sich um Fest-, Geburtstags- und andere Gelegenheitsstücke für die gräfliche Familie. Eine ist für den Geburtstag Brühls selbst, zwei andere sind für Geburts- und Namenstag seiner Gemahlin, drei für Baron und Baronin von Stein (Großeltern der Gräfin) bestimmt; drei andere weisen sich als Jagdsinfonien für die alljährlich am Hubertusfeste (3. November) stattfindenden großen kurfürstlichen Jagden aus. Eine Fülle weiterer, bis jetzt verschollener Kammermusik mag dem Privatgebrauche der gräflichen Familie gedient haben: Instrumentalkonzerte, Oboentrios, Flötenduoette und jene schon von Gerber erwähnten drei Klavierfonaten, die sich in der Landesbibliothek Dresden erhalten haben. Noch bedeutender muß sein Schaffen für die Kirche gewesen sein, wobei indessen fraglich bleibt, ob dieses ebenfalls nur im Privatdienste Brühls ausgeübt wurde oder — worauf einige großangelegte Messen weisen — nicht gelegentlich auch in kurfürstlichem Auftrage, also für die Hofkapelle. In unmittelbaren kurfürstlichen Diensten hat Harrer jedenfalls nicht gestanden.

Unentschieden muß ferner bleiben, aus welchen Gründen Brühl nach so langen Jahren darauf drängte, seinen Kapellmeister, den er hoch schätzte, anderweitig unterzubringen. Harrers Kollegen Gebel hatte er bereits 1747 als Konzertmeister nach Rudolstadt entlassen. Ging er mit der Absicht um, seine Kapelle einzuschränken und eines Tages ganz aufzulösen? Glaubte er dem längst in die Jahre gekommenen tüchtigen Manne eine Stellung nicht vorenthalten zu sollen, die ihm bessere Entlohnung versprach, als er sie gewähren konnte?

1) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. Beschorner (Dresden) kommt der Name Harrer in dem (alphabetisch geordneten) Briefwechsel Brühls im Sächs. Hauptstaatsarchiv nicht vor.

2) Vgl. das unten folgende Werkverzeichnis.

Denn inzwischen muß Harrer sich verheiratet und eine Familie gegründet haben. Die Witwe spricht 1755 von drei noch „unerzogenen“ Kindern. Es wäre begreiflich, wenn Brühl, im Geiste echter Mäcenasen handelnd, sich dem Wunsche seines ehemaligen Schüglings nach festerer Begründung seines Hausstandes nicht versagt hätte. Denn es war landbekannt, daß der Leipziger Kantorposten mit beträchtlichen Einkünften verbunden war.

In Leipzig scheint Harrer alle Erwartungen erfüllt zu haben, als Kantor und Director musices sowohl wie als wissenschaftlicher Lehrer. Wenigstens enthalten die Akten kein Wort über ihn. Der Rat mag ebenso froh gewesen sein, endlich ein williges Subjekt gefunden zu haben, wie der Rektor Ernesti, der damit wieder einen ordentlichen Schulmann bekam. Wie freilich Harrer sich nach so langen Jahren der Tätigkeit für den katholischen Gottesdienst in die Rolle eines evangelischen Kantatenkomponisten hineingefunden hat, läßt sich kaum mutmaßen. Hat er sofort mit eigenen Arbeiten begonnen oder diese mit fremden abwechseln lassen, etwa mit hinterlassenen Wachschen? Das Unglück will's, daß keine seiner Leipziger Sonn- und Festtagskantaten mehr auffindbar ist. Bekannt ist nur, daß sich im Nachlaß des 1795 gestorbenen Görlitzer Kantors Georg Gottfried Petri 48 Kompositionen Harrers für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahrs befunden haben. Das würde einen ganzen Jahrgang bedeuten und Harrer immerhin das Zeugnis eines fleißigen Komponisten ausstellen. Aber schon Gerber hat von diesen Leipziger Kompositionen nichts mehr gewußt. Wahrscheinlich sind sie nach Harrers Tode von der Witwe zum Verkauf ausgedoten worden und — möglicherweise durch alte Beziehungen des Verstorbenen zu seiner schlesischen Heimat — nach Görlitz in die Hand des Kantors Petri gekommen. Über ihren Verbleib hat sich nichts ermitteln lassen. Einige kleinere deutsche Motetten dagegen müssen in Leipzig noch später vorhanden gewesen sein, da Hiller 1777 eine in ein Sammelwerk aufnahm.

Für Harrers weitere Tätigkeit in Leipzig ergeben sich nur wenige Anhaltspunkte. Am Karfreitag des Jahres 1753 wurde in der Nikolaikirche sein Oratorium *La morte d'Abel* (nach Metastasio) in einer eigenen Verdeutschung („Der Tod Abels des Gerechten“) als Passionsmusik aufgeführt. Zur gleichen Zeit, d. h. in der „Mar-

terwoche“ desselben Jahres, brachte das wöchentliche „Große Konzert“ in den Drei Schwanen seinen ebenfalls auf Metastasios Dichtung geschriebenen Gioas, rè di Giuda, diesmal in italienischer Sprache. Den Text hatte Breitkopf im Umfang von 4¹/₂ Bogen gedruckt¹⁾. Kurz zuvor, am 15. März, war an gleicher Stelle ein glänzendes Konzert gehalten worden, bei dem, wie Riemer berichtet, „zwei reisende Prinze aus Italien aus dem Corsinischen Geschlechte und also Nepote Ihre Päbfl. Heiligkeit, desgleichen der Herr Starost Graf von Brühl, ein geliebter Sohn Ihr. Excell. des Herrn Premierministers Grafens von Brühl“ zugegen waren. Wahrscheinlich durfte also auch Harrer den jungen Brühl, seinen ehemaligen Schüler, bei seiner wenige Tage späteren Aufführung begrüßen²⁾.

Die Tatsache dieser Aufführung belegt zugleich den merkwürdigen Umstand, daß das „Große Konzert“, das, solange Bach lebte, nichts von einem engeren Verhältnis zum Thomaskantor hatte wissen wollen, dem Nachfolger sehr bald seinen Saal öffnete, wie es schon 1749 bei der Probekantate geschehen war. Die Ursache scheint klar: die künstlerische Größe und Unnahbarkeit Sebastians hatte die Liebhabergesellschaft bisher in angemessener Entfernung gehalten. Vom neuen Manne dagegen, das empfand man sofort, trennte alle nur ein kleiner Abstand, nicht nur menschlich, sondern auch künstlerisch; man durfte also gewiß sein, mit ihm in dauerndem guten Einvernehmen zu bleiben.

Ein drittes Oratorium endlich, eine „Passion“, auch diesmal nach Metastasio, weist sich durch ihre wohl ebenfalls von Harrer herrührende deutsche Version als für Leipzig bestimmt aus. Es mag schon für das Jahr 1751, und zwar für die Kirche geschrieben worden sein, da Harrer keinesfalls verfehlt haben wird, sich gleich in der ersten in seine Amtsführung fallenden Passionszeit der Leipziger Gemeinde mit dem für diese Gelegenheit traditionellen Werke vorzustellen.

¹⁾ Vgl. H. von Hase im Bachjahrbuch 1913, S. 110.

²⁾ Im Konzert am 25. Oktober desselben Jahres befand sich unter den Zuhörern der junge Neffe des Ministers, Brühl von Martinskirch, der damals von Joh. Ad. Hiller in Dresden unterrichtet wurde und später auch als Komponist hervortrat.

Damit sind die über Harrers öffentliches Wirken bis heute zugänglichen Notizen erschöpft. Der Richtigstellung bedarf nur noch ein Satz in Gerbers biographischem Artikel: „Als der große Friedrich sich in diesem Jahre (gemeint ist 1745) einige Zeit in Leipzig aufhielt, fand Harrer vorzüglichen Beyfall bei ihm und genoß den täglichen Zutritt als Accompanist auf dem Flügel in seinen Cammerkonzerten.“ Das Jahr ist natürlich falsch. Es könnte aber 1754 gewesen sein, als Friedrich der Große sich möglicherweise kurze Zeit in Leipzig aufhielt. Beruht die Mitteilung auf Wahrheit, so darf an der hohen Fähigkeit Harrers als Klavierspieler nicht gezweifelt werden. Vermutlich ist er schon sehr bald nach seinem Eintreffen in Leipzig als Solist im Großen Konzert aufgetreten.

Auch über Harrers Todesjahr war Gerber falsch unterrichtet. Sowohl Harrers Witwe (im Gesuch um das Gnadenhalbjahr)¹⁾ wie Kiemer geben übereinstimmend den 9. Juli 1755 als Todestag und Todesjahr an. Richtig dagegen ist die Angabe Karlsbad, „wohin er seiner Gesundheit wegen gereist war“. Daß ein deutscher Kantor damals eine Badereise aus eigenen Mitteln unternahm, noch dazu in der Aussicht, während seiner Abwesenheit eine kirchenmusikalische Hilfskraft bezahlen zu müssen, ist nicht wohl glaublich. Man wird annehmen dürfen, daß auch diesmal — jetzt zum letzten Male — der hochsinnige Brühl einsprang und dem 52jährigen Kantor nicht nur die Kosten vorschob, sondern auch beim Käte den erforderlichen Urlaub durchsetzte. War das der Fall, dann würde Harrers Künstlerlaufbahn ein Hauptbeispiel dafür sein, wie mit allerhöchster Protektion alle äußeren Widerstände überwindbar sind. Bach hat eine solche in gleichem Maße nie erfahren und auch nie angestrebt; er hat seine Kämpfe jederzeit selbst ausgefochten und selbst alle Verantwortung getragen. Dem „stillen und comportablen“ Harrer steht er als leidenschaftlich bewegte, energisch handelnde Persönlichkeit entgegen, vergleichbar dem harten Barock, das von der Empfindsamkeit abgelöst wurde.

Die Werke.

Muß Harrer allen Zeugnissen zufolge ein Mensch untadelhaften Charakters gewesen sein, so fragt es sich nun, über welches Maß

¹⁾ Ratsakten VII. B. 118 fol. 76.

der Künstlerschaft er verfügte. Dazu bedarf es zuerst der Übersicht über seine Werke, nicht nur der erhaltenen, sondern auch der ehemals vorhandenen. Sie sei im folgenden gegeben¹⁾.

A. Theoretisches Werk.

Specimen Contrapuncti duplicis in Octavâ etiam in Decimam convertibilis et manentibus semper eisdem figuris a duobus, tribus et quatuor vocibus elaboratum a Gottlob Harrero.

Kalligraphische Reinschrift, von späterer Schreiberhand (etwa gegen 1780)²⁾
Original unbekannt.

Preuß. Staatsbibl. Berlin, Mus. ms. 9413.

B. Lateinische Kirchenmusik.

„Mehrere Magnificats, Sanctus und Missen.“ Hiervon sind folgende erhalten:

1. Missa a cappella. F-dur, C; 2 Ob., 2 Viol., Viola, S., A., T., B., Organo.

Berlin, Preuß. Staatsbibl. in Mus. ms. 9408. Partitur.

2. Missa a XIX. D-dur, C; Un poco Andante; 2 Tromb., Timp., 2 Ob., 2 Fl. trav., 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Bassi u. Organo.

Datum: „Aö. 1735. Mes. Dez.“ (Autograph).

Landesbibl. Dresden, vollständige Partitur.

Kyrie, Christe, Kyrie auch in Berlin, Mus. ms. 9410, desgl. Gloria und Credo (fragmentarisch) in ms. 9411.

3. Kyrie a 10; c-moll, C, Grave; 2 Ob., 2 Viol., Vla., S., A., T., B. Organo.

Berlin ms. $\frac{9412}{1}$; Stimmen.

4. Sanctus, F-dur, C; 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Organo.

Berlin ms. $\frac{9412}{2}$; Stimmen.

5. Magnificat a 16, G-dur, C, Largo; 2 Corn., 2 Ob., 2 Viol., Vla., 2 Cori cantanti, Bassi, Organo.

Dresden, Landesbibl., Partitur. Berlin ms. $\frac{9411}{5}$, Stimmen.

6. Miserere; c-moll, C, Allegro ma non tanto; 2 Viol., Violetta, S., A., T., B., Organo.

Dresden, Partitur.

„Der 119., 109. und 111. Psalm, lateinisch, alle stark besetzt.“

1) Die gesperrt gedruckten Titel bezeichnen die erhaltenen Kompositionen, die in Anführungszeichen gesetzten sind die Angaben Gerbers im (Alten) Lexikon der Tonkünstler. Wo nicht anders bemerkt, handelt es sich durchweg um Handschriften.

2) Diese Abschrift ist in der Schlüsselsetzung nicht durchweg zuverlässig.

7. Salmo: Dixit Dominus (= Ps. 109) F-dur, C, Allegro assai; 2 Corni, 2 Ob., 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Cont.

Datum: „Varsavia 12. 34.“ (Autograph).

Berlin, in ms. 9408, Partitur.

8. Domine ad adjuvandum (= Ps. 70); A-dur, C; 2 Ob., 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Organo.

Berlin, in ms. 9408, Partitur.

9. Domine ad adjuvandum; a-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro con spirito; 2 Ob., 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Bassi.

Berlin, in ms. 9408, Partitur.

C. Dratorien.

„Vier deutsche Dratorien: Tod Abels (nach Metastasio), drei Passionsoratorien, worunter zwei aus dem Metastasio übersezt befindlich sind. Gioas Re di Giuda, ein italienisches Dratorium nach Metastasio“. Hiervon erhalten:

1. La morte d'Abel del celebre Poeta Pietro Metastasio tradotto da Gottlob Harrer in Todesco e posto in Musica dal medesimo. 1753 (Partitur 2 Teile, autograph, deutscher Text.)

Stadtbibl. Leipzig.

Es liegt eine handschriftliche, ebenfalls wohl autographe Textübersetzung bei mit der Aufschrift „Der Tod Abels des Gerechten. In einem Passions Dratorio, wie es in der N. Nicolai Kirche Ao. 1753 am Hlg. Charfreitage aufgeföhret werden soll.“

2. Gioas Rè di Giuda (von fremder, alter Hand: „posto in Musica da G. Harrer. Ao. 1753“). (Partitur, 2 Teile, nicht autograph, italienischer Text.)

Landesbibl. Dresden.

3. Passions-Oratorium. Anfang: Sinfonia (Introduziona) c-moll; Rez. des Petrus (Alt): „Ich weiß nicht, wo ich bin“. (Handschr. Stimmen ohne Partitur; 2 Ob., 2 Fl. tr., 2 Viol., Viola; 4 Voci, Cembalo. Ohne Datum.)

Stadtbibl. Danzig¹⁾.

¹⁾ Die Stimmen befinden sich in einem graublauen Papierumschlag, der auf der Vorderseite den Ausdruck „. . . CANTATE . . . DEL . . .“ und das Signet des Breitkopfschen Verlages mit dem Bären trägt. An Stelle der Punkte ist handschriftlich die Besetzung und der Name des Komponisten eingetragen. Einen ähnlichen Umschlag haben das unter B 4 stehende Sanctus und eine später genannte Komposition Benevolis aus Harrers Besiz. Vermutlich stammt also das Material aus den vom Breitkopfschen Verlage auch noch später zum Verkauf bereitgehaltenen Notenbeständen, wie sie seine bekannten „Verzeichnisse“ aus den sechziger Jahre anführen. Vielleicht ist die Passion bei der Übersiedlung G. S. Löhleins von Leipzig nach Danzig (1779) mit dorthin gekommen.

D. Deutsche Kirchenmusik.

(Unter dieser Rubrik wird von Gerber, a. a. O., nichts genannt.)

1. Mein Herz ist bereit; Motette, vierst. Gedruckt in Joh. Ad. Hillers „Vierstimmige Motetten und Arien“, 2. Teil, Leipzig 1777, No. II. Auch handschr. in Berlin, Singacademie.
(Über ein von Citner, Verzeichnis der Neudrucke usw. genanntes, angeblich von Kochlyz veröffentlichtes „Halleluja“ war nichts Näheres festzustellen; vielleicht handelt es sich um Abdruck des die vorige Motette beschließenden fugierten Alleluja.)
2. Kirchenkantaten: 48 Kompositionen für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahrs.
Heute verschollen; einst im Nachlaß des 1795 verstorbenen Kantors Georg Gottfried Petri in Görlitz; vgl. M. Gondolatsch in der Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jahrgg. III, S. 185.

E. Instrumentalmusik.

1. „24 Sinfonien.“
20 Sinfonien in Partitur, teils im Autograph, teils in Abschrift. Leipzig, Stadtbibl.; die 3 Bände enthalten 21 Sinfonien, doch ist eine davon (Es-dur) doppelt vorhanden.

1 Sinfonia (a 6)	Universitätsbibl. Upsala.
1 Sinfonia D-dur	Landesbibl. Dresden, C x 509.
2. „24 Parthien.“
1 Parthie (a 4) Universitätsbibl. Upsala.
3. „Verschiedene Concerts für Instrumente.“
4. „3 Trios für Oboen.“
5. „51 Duets für Flûte douce.“
6. „3 Klavierfonaten.“ Dies sind wohl die folgenden:
 - 3 Suonate p. il Cembalo.
 1. Entrata D-dur. — Pollacchina.
 2. Capriccio C-dur. — Menuetto I, II. — Pollacchina.
 3. Allegro assai e-moll. — Menuetto I, II. — Pollacchina. (handschr. autograph?) Landesbibl. Dresden.
 - 3 Fugen f. Klavier Unitaritätsarchiv Herrnhut.
 - Sinfonia für Klavier, in Breitkopfs „Raccolta IV delle migliore Sinfonie . . . accomodate all' Clavicembalo“, Leipzig 1762, No. 11.

Wie schon Citner (Quellenlexikon) angab, befand sich Harrer im Besitz einer wertvollen Musikalienbibliothek, die im 19. Jahrhundert an die (Kgl.) Bibliothek Berlin fiel. Der Bestand umfaßte eine größere Zahl handschriftlicher lateinischer Kirchenwerke, die offenbar sämtlich Dresdener Aufführungen

gedient haben. Manche mögen von ihm selbst in Italien kopiert worden sein. Diesen Bestand heute in seiner Vollständigkeit wieder herzustellen, begegnet Schwierigkeiten, da die meisten Werke nicht unter Harrers Namen, sondern unter dem der Komponisten eingereicht wurden. Als Kennzeichen ehemaliger Zugehörigkeit zur Harrerschen Bibliothek dient entweder sein ausgeschriebener Name rechts oben oder die von ihm durchweg angewandte charakteristische Verschlingung der beiden Initialen *G* und *H*, wobei der nach links geöffnete untere Schwung des ersten Buchstabens zugleich die linke Hälfte des zweiten bildet.

Eitners mißbilligende Bemerkung: „Leider fand er es für notwendig, den älteren Werken, bis ins 16. Jahrhundert hinauf, eine Instrumentalbegleitung hinzuzufügen oder die vorhandenen Instrumente zu vermehren“ findet weiter unten im Text die gebührende Einschränkung. Wie weit Harrer hier gegangen ist, könnten nur genaue Vergleiche mit den Originalen ergeben. Keineswegs handelt es sich um „Instrumentationen“ im modernen Sinne. Einen Versuch hierzu könnte man lediglich bei einer zweichörigen Messe von Franc. Passarini sehen, die die handschriftliche Bemerkung trägt: *riformata [et accompagnata con stromenti da G. Harrer]*, bei der aber die eingeklammerten Worte selbst nachträglich wieder ausgestrichen sind. Hier scheint Harrer Anlauf genommen zu haben, den a cappella-Satz mit einer völlig selbständigen rauschenden Orchesterbegleitung zu versehen. Er ist aber damit nur bis zum 9. Takte gekommen und brach dann, wohl im Hinblick auf den zweifelhaften Erfolg einer Durchführung, ab. Bei andern a cappella-Werken, und zwar dies im Durchschnitt, sind die für die unison mitgehenden Instrumentalstimmen bestimmten Systeme leer gelassen. Ein bezifferter Orgelcontinuo pflegt freilich nie zu fehlen. Wiederum scheint eine ganze Reihe anderer Werke mit originaler Instrumentalbegleitung unangetastet geblieben zu sein.

Um die von Harrer vertretene vornehme Dresdener Geschmacksrichtung zu kennzeichnen, gebe ich eine Auswahl der von ihm vorgezogenen Werke fremder Verfasser.

Palestrina: Missa sine nomine	(Berlin, in ms. 16722)
„ : Panis quem ego	(„ „ „ 16728)
„ : Missa brevis (a 4)	(„ „ „ 30249)
„ : Missa brevis (a 4)	(„ „ „ 30249)
„ : Missa brevis (a 6)	(„ „ „ 30249)
„ : Missa Ad coenam agni (canonica)	(„ „ „ 30249)
Fux: Missa B. V. immac. concept.	(„ „ „ 175)
„ : Missa brevis C-dur	(„ „ „ 175)
„ : Missa g-moll	(„ „ „ 175)
Benevoli: Sanctus et Dona nobis	(„ „ „ 9411)
Passarini: Missa a 2 Cori	(„ „ „ 30249)
Porpora: Confitebor	(„ „ „ 30249)

Harrers große lateinische Kirchenmusik mit Instrumenten ist organisch aus dem in Dresden üblichen Kirchenstil herausgewachsen. Man wird zum Vergleich entsprechende Werke von Ristori, Heinichen, Hasse, Zelenka heranziehen dürfen. Eingebettet in den Klang eines festlich aufrauschenden Orchesters, dessen Violinen in beständiger Bewegung sind, trägt der Chor den Text homophon deklamierend und ohne viel Wiederholungen vor. An gewissen Stellen erscheint fugierte Arbeit, oder ein Solist tritt hervor und bestreitet mit arienhafter Melodik den einen oder andern Textteil. Thematik und Motivik prägen jenen zeitgebundenen, mit italienischen Wendungen reich durchsetzten Stil aus, der, ohne irgendwie auf Wort und Wortinhalt Rücksicht zu nehmen, unvergleichlich geeignet war, breite Textflächen hinzulegen. Glanz, Pracht, absolute Schönheit und Reibungslosigkeit des Klangs, dazu an Affekt nur so viel, als ohne heftige Erschütterung zu ertragen war, — das sind die Hauptkennzeichen dieser Musik einer auch im Kirchlichen mit äußerstem Raffinement ausgestatteten Kultur. Harrers Prunkstück dieser Art ist die D-dur-Messe vom Jahre 1735 (im Verzeichnis B 2). Fugiertes und Affordisches, Majestätisches und Zartes wechseln ab, aus pomphaftem Trompetengeschmetter lösen sich weiche Solo- oder Duettepisoden, etwa das schöne a-moll-Siziliano des Qui tollis, das Sopran-Alt-Duett des Quoniam. Hält man freilich Bachs Messe, die um die gleiche Zeit entstand, dagegen, so wird man inne, daß Harrers Musik nur in Verbindung mit dem süßen Duft des Weihrauchs, dem eindrucksvollen Zeremoniell des katholischen Hochamts und der Stimme von Kastraten gedacht werden kann. Ihr fehlt jede Tiefe, jede Mystik, jeder Herzenston. Auch an Hasse reicht sie nicht heran, ihre Melodik entbehrt zu sehr der schwellenden Fülle und des langen Atems.

Im Magnificat (B 5) läßt Harrer beide Chöre teils zusammen, teils getrennt, den Text in schlicht homophoner Achtelbewegung hindeklamieren, umgibt aber dafür diesen an sich nüchternen Chorsteil mit lebendiger und klangschöner Orchesterbegleitung, die zugleich den Inhalt der Versikel bescheiden illustriert. Auch anderwärts, z. B. im Miserere, bemerkt man, daß der Chorsteil musikalisch zurücktritt gegenüber dem Orchestersteil. Nur bei Fugen wird den Chorstimmen reichere Entfaltung zuteil, wie überhaupt Harrer alles Fugierte

und streng gearbeitete besser gelingt als das Homophone, bei dem die Schwäche der Erfindung nicht zu überdecken ist. Diese Cum sancto spiritu-, Amen- und Allelujafugen tragen alle Würde der zeitgenössischen italienischen Kirchenmusik zur Schau und werden trotz der Formelhaftigkeit ihrer Sequenzen und Kontrapunkte immer Wirkung machen.

Auch den a cappella-Stil beherrschte Harrer, und zwar in jener von F. F. Fux¹⁾ erläuterten Doppelform: als streng diatonisch verlaufender Vokalsatz ohne Instrumente und als freierer, durch Orgel und Instrumente im Einklang unterstützter Satz. Die F-dur-Messe (B 1) ist ganz im alten Stile durchkomponiert, nach Muster etwa Durantischer oder Lottischer Messen, ebenso das Amen des zweiten Domine (B 9) und das Sanctus in F-dur (B 4), dem geradezu ein archaischer Zug anhaftet. Auch in Dresden hat man die merkwürdige Erscheinung, daß neben instrumentalbegleiteten Messen und Motetten neuesten Schlages (nach Fux „in stilo mixto“) bei Gelegenheit immer wieder Messen und Motetten im alten stile obligato geschrieben wurden, ja jene nicht selten von reinen a cappella-Sätzen unterbrochen oder beendet werden²⁾. Man empfand diesen Stil seines Alters und der berühmten Überlieferung wegen als ausnehmend erhaben und feierlich und vergaß selten, auch die alte Schreibweise mit Breviswerten und C mit aufleben zu lassen. Aus der Tatsache, daß Harrer eine ziemliche Zahl von a cappella-Messen des 16.—18. Jahrhunderts, darunter des Palestrina und Fux, mit (unisono geführten) Instrumentenstimmen aufgeführt hat, könnte man wohl auf eine gewisse Vorliebe Brühls und seines Kreises für diesen Stil schließen. Doch erscheint ein anderer, äußerer Grund einleuchtender: die Brühlsche Kapelle reichte einfach zahlenmäßig nicht aus, um beständig große, stark besetzte Instrumentalmessen aufzuführen. Harrer, als Leiter, mußte auf Ersatz bedacht sein und griff, da er selbst den Verbrauch unmöglich mit eigenen Werken allein zu decken imstande war, zu vierstimmigen a cappella-Messen. In einem gleichen Falle wird sich Bach befunden haben,

1) Gradus ad Parmassum, Exerc. V, Lect. 7, S. 243 ff.

2) Eine Reihe Beispiele hierfür bei K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg (1929).

als er die (auch von Harrer instrumentierte) Messe *Sine nomine* von Palestrina zum Gebrauch mit Instrumenten herrichtete¹). Das Hinzufügen von unison mitgehenden Instrumentenstimmen, die Harrer auf Streicher, gelegentlich mit Oboen, beschränkt, und die Beigabe eines für die Orgel bestimmten bezifferten Continuo war eine damals allgemein geübte Praxis. Fur (*Gradus*, S. 243, 272) gedenkt ihrer als etwas Selbstverständlichem. Sie erscheint weder bei Harrer noch bei Bach in der Absicht, ältere a cappella-Werke dem modernen goût näher zu bringen — was hätte das bei den drei Messen des Zeitgenossen Fur für Sinn haben sollen? —, sondern weil in Deutschland der Brauch bestand, solche Messenstücke (dazu das figurale Magnificat) jederzeit mit dem vollen, festlichen Auführungsapparat hören zu lassen. Hierin unterschied sich die Messe von der Motette; keinem Thomaskantor würde es eingefallen sein, jemals eine für den Gottesdienst bestimmte a cappella-Motette zu instrumentieren. So verstanden, entbehrt Harrers Vorgehen jedes Angriffspunktes, und der Vorwurf der Stil- oder Pietätlosigkeit ist un begründet²).

Was Harrer aus dem Schatze seiner Dresdener Kirchenmusik als Thomaskantor hat verwenden können, wird wenig gewesen sein, — das eine oder andere Kyrie und Sanctus vielleicht und das Magnificat. Für alles übrige war im protestantischen Gottesdienst kein Platz. Sein Ehrgeiz wird ihn veranlaßt haben, sofort mit eigenen deutschen Kompositionen zu beginnen, vielleicht unter Beihilfe Picanders, der Bach um 14 Jahre überlebte. Der Verlust dieser Stücke (vgl. Verzeichnis D 2) ist sehr bedauerlich und wird durch die von Hiller überlieferte Motette „Mein Herz ist bereit“ (D 1) nicht aufgewogen. Hillers Name als Herausgeber hat indessen dieser Motette anscheinend große Verbreitung in Sachsen verschafft; sie ist eine der besten, die er für seine Sammlung hat erlangen können. Ihr erster Teil ist wie ein Rondo angelegt, derart, daß die auf schlichte Vierstimmigkeit gestellte Zeile „Mein Herz ist bereit, Gott, daß ich singe und lobe“ mehrere Male als Refrain

1) Vgl. K. G. Jellerers Aufsatz im Bachjahrbuch 1927.

2) Lörich ist Citners Randbemerkung in der *Allg. Deutsch. Biographie*: „Möglich, daß er dadurch das Interesse seiner Zuhörer zu steigern hoffte, denn die Erfahrungen mögen nicht allzu aufmunternd für ihn gewesen sein.“

wiederkehrt, während zwischen hinein (wohl als Soli zu denken) jedesmal eine Doppelzeile des Kugelmannschen „Nun lob mein Seel den Herren“ erklingt, und zwar mit Imitationen der Unterstimmen zum Cantus firmus des Soprans. Der Anfang möge davon einen Begriff geben.

Allegro.

Mein Herz ist be = reit, Gott, daß ich sin = ge, daß ich

Nun lob
Più moderato.

sin = ge und lo = be

Nun lob mein

mein Seel den Her = = =

nun lob mein Seel den

nun lob mein Seel den

Seel, lob mein Seel den Her = = =

9*

ren.

ren.

Nachdem so der ganze Choral durchgeführt ist, beginnt eine flotte Hallelujafuge im Alla-breve mit dem Thema (nebst Gegenthema):

Hal = le = lu = ja, hal = le = lu = ja, hal =

Hal =

le = lu = ja.

le = lu = ja.

Trotzdem sich nirgends Außerordentliches begibt, ist die Wirkung würdig und schön. Damit begann in Leipzig auch im Motetten-singen die Abwendung von Bach.

Die drei Oratorien Harrers, sämtlich für die Passionszeit und für Leipzig bestimmt, dokumentieren den neuen in die Stadtkirchen einziehenden Geist im Rahmen der großen Oratorienform. Es ist begreiflicherweise der Geist Hasses und Ristoris, also der gefeierten italienischen Schule Dresdens. Mit ihnen wird auch auf dem Gebiete der Passion wie mit einem Schlage und bis aufs Letzte alles ausgelöscht, was an Bach erinnert. Mit dem Bibelwort Luthers, mit dem Gemeinchoral, mit der gesamten großartig barocken Anlage verschwindet so gut wie alles, was die deutsche Passionskomposition groß gemacht hatte. Der Sieg gehörte dem welschen,

d. h. katholischen Dratorienttyp, der auf virtuosen Sologesang gestellt war und mit endlosen empfindsamen Betrachtungen den heiligen Stoff seiner ursprünglichen monumentalen Größe entkleidete. Nicht als ob man das aufgeklärte Leipzig davor hätte schützen sollen; es hatte auf diese neue und bedeutende Erscheinung dasselbe Anrecht wie Dresden oder Wien. Nur daß man ihn in den protestantischen Gottesdienst einzuschwärzen versuchte, war bedenklich. Denn Metastasios Frömmigkeit und Bachsche Frömmigkeit waren ebenso unvereinbar wie die Stimmen welscher Kastratenvirtuosen und die der jugendlichen Thomaner. Man ließ es aber zunächst einmal darauf ankommen.

Eine zweite Bedenklichkeit war die, daß die alljährlichen Passionsaufführungen am Karfreitag, die bisher ein Reservat der Kirchen, d. h. eine geistliche Angelegenheit gewesen waren, außerkirchliche Konkurrenz erhielten. Im „Großen Konzert“ zu den Drei Schwanen nämlich hatte man schon am Karfreitag 1749 eine nicht näher bezeichnete Passion gegeben, zu der Breitkopf den Text in 300 Exemplaren auf Royalpapier zu 6 Thlr. 16 gr. gedruckt hatte¹⁾. Ob das die erste im Rahmen der Konzerte war, läßt sich nicht sagen; jedenfalls hatte die Geistlichkeit nichts dagegen. Im nächsten Jahre erschien zu gleicher Zeit und am gleichen Orte Haffes „Pilgrime bei dem Grabe des Erlösers“, also ein Musteroratorium italienischen Stils. Und in dieser Weise der modernen Richtung ergeben, hat nun weiterhin das Große Konzert bis zum Kriegsausbruch 1756 alljährlich seine eigene Passionsaufführung veranstaltet, unabhängig von der der Kirchen. Der Ausdruck „Concert spirituel“, der für derlei außerkirchliche Fasten- oder Karfreitagskonzerte üblich wird, beweist, daß man damit französischen Brauch nachahmte.

Harrer, der, wie wir sahen, sofort zur Leipziger Musikgesellschaft in gute Beziehungen getreten war und von der erweiterten Passionspraxis Nutzen ziehen konnte, hatte natürlich keinen Grund, seine für St. Thomae oder Nicolai bestimmten gottesdienstlichen Passionen in anderem Stile zu halten als die fürs Große Konzert. Er schrieb sie also, soweit nach dem Erhaltenen zu urteilen ist, im neuesten italienischen Geschmack; nur mußte er für die ersteren deutschen Text wählen, während die gebildeten Hörer des Großen

¹⁾ Vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 110.

Konzerts am Italienischen keinen Anstoß nahmen. Die Vierzahl der deutschen Oratorien Harrers entspricht wohl den Jahren 1751 bis 1754 seines Kantorats. Davon sind erhalten: die oben unter C 3 genannte „Passion“ und „Der Tod Abels“.

Die aus 15 Nummern bestehende „Passion“ benutzt eine recht gute, vielleicht von Harrer selbst herrührende Übersetzung des Metastasioschen Originals, von dem nur eine einzige Arie (im 2. Teile) gestrichen ist¹⁾. Maria Magdalena (Sopran), Petrus (Alt), Johannes (Tenor), Joseph von Arimathia (Baß) ergehen sich in Betrachtungen über Leiden und Tod Christi und singen sich wechselseitig in Arien und Rezitativen an. Christus selbst bleibt, wie im italienischen Oratorio *volgare* auch sonst, ganz aus dem Spiel, der Vorgang spiegelt sich ausschließlich in den Monologen und Dialogen jener vier Personen. Was sie singen, ist gute, wenn auch keineswegs geniale Musik. Im Rezitativ stehen die von der Oper her bekannten Formeln und Modulationen, deren konventionelle Fassung nur vorübergehend, bei stärkerer Affektentladung, verlassen wird. Aber die Deklamation ist auffallend geschickt und natürlich. Die Arien vertragen Dresdener Muster. Während sie aber im „Joas“, wo Harrer wahrscheinlich ausgewachsene Solosänger, vielleicht gar schon Sängerinnen zur Verfügung hatte, den großen, eindrucksvollen Wurf Haffes zeigen, sind sie hier, dem Schülermaterial entsprechend, nicht nur kürzer, sondern auch technisch einfacher gehalten. Die Thomauer werden nicht übel erstaunt gewesen sein, als ihr neuer Vorgesetzter ihnen Musik zumutete, deren unerhörte Einfachheit auch das Simpelste, was je Sebastian für sie geschrieben, in den Schatten stellte. Eine der besten Arien des Oratoriums, im ersten Teile von Maria Magdalena gesungen, beginnt folgendermaßen:

Un poco andante.

Viol. I, II.

Viola.

Baß.

1) Eine Erwähnung dieser Passion finde ich bei Walter Lott, Zur Geschichte der Passionskomposition usw., im Archiv für Musikwissenschaft III (1921) S. 307.

Ach sollt ich mei = nen

piano

Detailed description: This system contains the first line of music. The vocal line (top staff) begins with a whole rest, followed by a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, and then descending to G4, F4, and E4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with block chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Schmerz auß = drük = ken, so brä = che mir mein

pia.

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line (top staff) starts with a melodic phrase on G4, moving to A4, B4, and then descending to G4, F4, and E4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with the same rhythmic pattern as the first system, with block chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Herz in Stük-ken, so hart greift mich die Weh = =

forte *piano*

ten
forte *piano*

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line (top staff) begins with a melodic phrase on G4, moving to A4, B4, and then descending to G4, F4, and E4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with block chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamic markings include *forte* and *piano* for both the vocal and piano parts.

The image shows a musical score for Arnold Schering's 'Weh'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'mut an, so hart greift mich die' and includes a trill (tr) on the word 'Weh'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'forte' and 'pia.'. The second system continues the vocal line with 'Weh = mut an.' and the piano accompaniment with 'fortiss.' and 'usw.'. The score is written in a key signature of three flats and a 2/4 time signature.

Gewiß bot auch diese Musik ihre Schwierigkeit. Denn um sie sinnvoll zu machen, mußte das Seufzen und Schwächten, das Drücken und Nachlassen der Stimme, das fortwährende Umschlagen in dynamische Gegensätze, kurz das Manieristische des neuen empfindsamen Singens gelernt werden¹⁾. Aber dafür fiel all jenes Überraschende, Zackige, Brausende, Gewalttame, fielen alle jene schwierigen Intonations-, Battuta- und Atmungsprobleme weg, mit denen Bach seine Leidenschaft auf Knabenstimmen zu übertragen gewußt hatte. Selbst der Koloraturgesang ist auf die einfachsten Erscheinungen zurückgedrängt.

¹⁾ Die in den Stimmen auffallend reichlich erscheinenden fortiss., fort., piano auch dort, wo es sich nicht um Tutti- und Solowirkungen handelt, scheinen Harkers Absicht kund zu geben, dem solcher Manieren ungewohnten Schülerchor zu Hilfe zu kommen.

Ähnlich in den Chören. Es sind kleine, dürftige Stücklein homophonen melodischen Gepräges, voll von Atempausen und Seufzern, im ganzen drei; davon stehen zwei am Ende der beiden Teile. Der erste (von Oboen und Streichern mitgespielt) hat folgenden Anfang:

Comodo.

Was hat die Men-ge dei-ner Sünden, ver-ruch-te

Menschheit, an-ge-richt't, was hat die Men-ge dei-ner

Sün-den, ver-ruch-te Menschheit, an-ge-richt't. usw.

Damit das Choralische nicht ganz fehle, sind in die vorletzten Wechselrezitative der Solisten vier Choralfragmente in Alternativmanier eingebaut, sorgfältig harmonisiert, aber kunstlos. Am Anfang steht eine würdige, polyphon gearbeitete Instrumentaleinleitung in c-moll. Bekamen italienische Komponisten diesen Text Metastafios in die Hand, so pflegten sie diese Introduziona in ein

das erste Rezitativ des verzweifelten Petrus einleitendes Furioso auslaufen zu lassen. Harrer wird diesem theatralischen Effekt absichtlich aus dem Wege gegangen sein. Im übrigen blafen die Oboen einfach die Geigenstimmen mit. In drei Fällen sollen Flöte, Violine, Violoncell solistisch konzertierend begleiten.

Das zweite deutsche Oratorium, „Der Tod Abels“ (1753), sticht von der Passion erheblich ab. Es ist eine gedankenarme, schwächliche Leistung, deren Nichtigkeit Kregschmar schon vor 40 Jahren aufgedeckt hat¹⁾, unwert des Mannes, der Bachs Erbe antrat. Trotzdem Metastasios Text in der ganzen Art, die Abelepisode als Familienszene und (nach altem jesuitischen Rezept) zur Passion Christi in Vergleich zu bringen, sehr weit von dem abweicht, was man bis dahin im protestantischen Karwochenkultus zu hören gewohnt war, hatte er die Leipziger Kirchenzensur unangefochten passiert²⁾. Ob man im selben Maße von der Musik erbaut war, darf zweifelhaft bleiben. Die Hohlheit unwahren Erlebens kommt am stärksten gegen den Schluß hin zum Ausdruck, wo herrliche deutsche Choräle herhalten müssen, das Ganze halbwegs gottesdienstfähig zu machen. Selbst dem liberalsten der geistlichen Oberhirten Leipzigs müssen nach dieser Probe Zweifel über den gedeihlichen Fortgang der Leipziger Kirchenmusik aufgestiegen sein. Doles hat denn auch dem Passionsoratorium, trotzdem es auch bei ihm seine biblische Hoheit nicht wiederfand, den alten evangelischen Charakter zurückgegeben.

Der „Gias“ aus dem gleichen Jahr (1753) hatte dagegen im Großen Konzert durchaus den richtigen Platz; denn hier hörte keine Kirchengemeinde, sondern ein nach Kunstgenuß lüsteres Publikum zu. Scheint der „Abel“ in Unlust und Eile, so der „Gias“ mit Aufbietung aller Kraft geschrieben zu sein. Hier zeigen sich große, feingearbeitete Arien, die nahe an Haffe heranreichen, mit breiter Melodik, ausgedehnten Tacapos und sorgfältig ausgewogener Instrumentalbegleitung. Die Rezitative haben über das bloß Korrekte hinaus Leben und Ausdruck, und an mehreren Stellen meldet sich

¹⁾ Führer durch den Konzertsaal II, 2 (Oratorien), S. 26.

²⁾ Der oben im Verzeichnis zu C 1 erwähnte, der Leipziger Partitur beigelegte Text weist sich als jenes Exemplar aus, das alter Gewohnheit nach vor jeder Aufführung der Geistlichkeit eingereicht werden mußte.

Harrer, der Kontrapunktiker, mit Fugenepisoden. Als Ganzes eine Arbeit, die Hochachtung abnötigt und sie bei den Hörern des Dreißchwänen-Konzerts wohl auch damals gefunden hat. Es mag das Höchste gewesen sein, was Harrer im freien, opernhaften Stil zu leisten fähig war.

Die Orchester-sinfonien ergänzen das bisher gewonnene Bild des Mannes in sehr erfreulicher Weise. Sie stehen an historisch bedeutsamer Zeitwende, nämlich in den Jahren des Übergangs der italienischen Konzertsinfonie zur vorklassischen Sinfonie des Wiener und Mannheimer Stilkreises. Im wesentlichen sind sie dreisätzig, derart, daß einem durchkomponierten, meist schwungvollen ersten Allegro ein Andante, Allegretto oder Larghetto mit Reprisenzeichen in der Mitte und ein kurzes Presto im $\frac{3}{8}$ -Takt (ebenfalls mit Reprise in der Mitte) folgt. So pflegte unter den Italienern Tessarini zu schreiben. Die Thematik hält die Mitte zwischen breiter italienischer Konzertthematik Bivaldischer Prägung und der in Deutschland aufkommenden mehr empfindsamen. Ein paar Anfänge seien hier mitgeteilt.



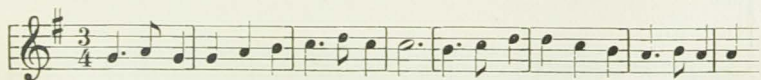
Die Bedeutung, die Harrer dynamischen Bezeichnungen beilegt, weist auf Bekanntschaft mit der damals jüngsten Symphonieschule, ohne daß freilich von echtem Mannheimer Ton gesprochen werden könnte. Immerhin ist von Interesse, in der C-dur-Sinfonie vom Jahr 1737 folgende Stellen zu finden:

The image shows three staves of musical notation in C major, 2/4 time. The first staff contains five measures with dynamic markings: *mezzof.*, *pia.*, *pianiss.*, *fortiss.*, and *mezzof.*. The second staff contains five measures with dynamic markings: *pia.*, *pianiss.*, *fortiss.*, *poco pia.*, and *fortiss.*. The third staff contains five measures with dynamic markings: *pia.*, *pianiss.*, *fortiss.*, *pianiss.*, and *fortiss.*.

Bei aller Beweglichkeit des Naturells ist die Arbeit zuweilen sehr flüchtig, daß Gedankenmaterial genügsam und ohne höheren Schwung, — Erzeugnisse eines Kopfes, den Mattheson mit leiser Ironie wohl unter die „munteren Komponisten“ rubriziert haben würde. Jedenfalls gehören Harrers Sinfonien nach Entstehung und Bestimmung in dieselbe Gruppe wie Haydns frühe Eisenstädter: sie dienten zur bloßen Ergözung der hohen Patrone, die die Kapelle unterhielten, und verherrlichten, wo es ging, die Feiern des herrschaftlichen Hauses. Unmittelbare Berührungspunkte haben Harrers drei Jagdsinfonien mit Haydns „La chasse“ und „Auf dem Anstand“. Nicht zwar in bezug auf die musikalische Qualität, die bei dem jüngeren Meister über jedem Vergleich steht, wohl aber in der launigen, frischen, den Vorgang reizvoll erfassenden Weise überhaupt. Das erste dieser Stücke (D-dur, $\frac{2}{4}$, Streicher mit 2 Oboen und Trompeten) ist überschrieben: Sinfonia nella quale per espresso commando è intrecciata la marcia della Real Compagnia franca d'Ubertusburg; es bringt im ersten Satze (in der Haupt-

sache von den Oboen getragen) die in der Überschrift erwähnte Marschmelodie der Hubertusbürger Freikompagnie, läßt dann ein kleines Largo und schließlich ein munteres Menuett folgen. Eine zweite hat den Titel: Sinfonia imitante la caccia di cignali, fatta per la festa di Sant' Uberto nella Real Villa d'Ubertsburg li 3. Novembre 1737. Sie besteht aus neun Sätzen und beschäftigt außer Streichern und Oboen drei Hörner, von denen eins als di rinforzo bezeichnet ist. Hier entrollt Harrer ein anziehendes Bild des Verlaufs einer der berühmten Moritzburger Wildschweinsjagden in allen ihren Phasen, unter Verwertung zahlreicher mit Text unter den Noten vermerkter Jagdsignale. Zwei Menuetts und eine Bourrée scheinen die Erholungspausen während der Jagd, die abschließende Polonaise den Rückmarsch der Jagdgesellschaft zu feiern. Auch hier stehen Erfindung und Kontrapunkt nicht sonderlich hoch, doch wird man das Ganze, das vermutlich als Bankettmusik am Abend des Hubertustages zum Vortrag kam, als anmutige Gelegenheitsmusik gern passieren lassen. Die dritte Sinfonie dieser Art (nella quale si trova tutto quel che si suona quando si fa la caccia del cervo forzato), für den 3. November 1747 geschrieben (mit Oboen, Flöten, 3 Hörnern), zeigt Harrer im Satzstil fortgeschritten. Die Arbeit ist überaus sorgfältig und das thematische Gedankengut dem bescheidenen Rahmen der drei Sätze (Allegro, alla Polacca, Presto) gut angepaßt.

Aus den übrigen Sinfonien sei jene G-dur-Sinfonie für den Gedenktag der Hochzeit des Barons von Stein (Dezember 1736) herausgehoben, die mit der Beischrift versehen ist: „nella quale per espresso comando è intrecciato il Ballo del gran Padre.“ In diesem gleichfalls überaus flott hingeworfenen Stücke tritt im ersten Satze das Großvaterlied in folgender Gestalt auf:



während im Mittelsatz durch fortwährende Einschübe eines Prestos in Adagioabschnitte und am Schluß durch ein Menuett offenbar der ganze choreographische Verlauf dieses Großvaterballets wiedergegeben ist.

So verdienen Harrers Sinfonien durchaus, in der Geschichte der Sinfonie als Vorgängerinnen der Haydn'schen genannt und als Belege genommen zu werden, wie schon sehr früh deutsch-volktümliche Elemente sich mit der italienischen Form als solcher verbanden. Bachs Jagd- und Bauernkantate, dazu die Goldbergvariationen zeigen die Aufnahme solcher volkstümlichen Weisen zu gleicher Zeit, wenn auch in anderem Rahmen. Daß diese Aufnahme, wie Harrer jedesmal bemerkt, auf höheren Befehl geschah, läßt erkennen, daß die Dresdener Hofkreise trotz ihrer verwelktesten Gesellschaftskultur den Sinn für einheimisches Musikgut nicht verloren hatten¹⁾.

Die drei Cembalofonaten haben folgende Anlage:

1. Entrata (Allegro ma non troppo, D-dur, C) :: — Pollacchina ::
2. Capriccio (Allegro assai, C-dur, C [mit Murfis]) :: — Menuet I, II (C-dur, c-moll) :: — Pollacchina ::
3. Allegro assai (e-moll, C) :: — Menuet I, II (e-moll, E-dur) :: — Pollacchina ::

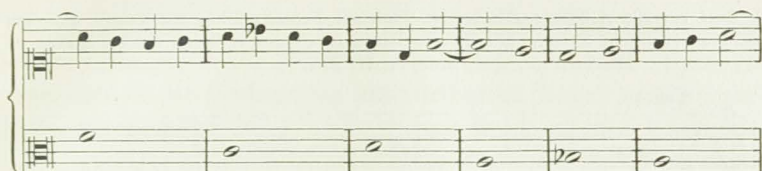
Es sind durchweg kleine, gedrungene Sätze beweglichen Charakters, treffliche Beispiele galanter deutscher Cembalokunst, wie sie Liebhaberhänden damals willkommen war.

Das „Specimen contrapuncti“ endlich ist eine textlose Beispielsammlung, die an der Hand von 14 zweistimmigen, 12 dreistimmigen, 16 vierstimmigen und 2 „Exempeln mit accompagnierenden Stimmen“²⁾ die Möglichkeiten der Versetzung und Verkoppelung folgender beider sich stets gleichbleibender, aber auch nach Moll versetzbarer Kontrapunkte zeigen:

The image shows a musical score for two staves, labeled (I) and (II). Both staves are in C major (one sharp) and 2/4 time. Staff (I) is the upper voice, starting with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Staff (II) is the lower voice, consisting of a series of quarter notes. The notation is in a historical style with a brace on the left side of the staves.

¹⁾ Auch der Graf v. Keyserlingk, dem Bach sein Variationswerk widmete, gehörte zum Dresdener Adel; ebenso der Kammerherr v. Dieskau.

²⁾ Diese auf den Text des „Cum sancto spiritu“ mit Streichquartettbegleitung.



Wird der obere Melodiezug mit I, der untere mit II bezeichnet, so ergeben sich (Dur und Moll durch große und kleine Buchstaben ausgedrückt) an der Hand der Harrerschen Beispiele zunächst folgende 14 zweistimmige Kombinationen:

- | | | | | | | |
|--------|---------|---------|----------|----------|---------|---------|
| 1) d I | 2) d II | 3) F I | 4) F II | 5) F II | 6) d II | 7) F I |
| d II | d I | d II | d I | d II | F II | d I |
| 8) d I | 9) d II | 10) d I | 11) d II | 12) B II | 13) d I | 14) B I |
| F I | B I | B II | B II | d II | B I | d I |

Ähnlich werden die 12 dreistimmigen hergestellt; die vierstimmigen ergeben folgende Zusammenordnung:

- | | | | | | |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------------------|
| 1) F II | 2) F I | 3) F I | 4) F II | 5) F II | |
| F I | F II | F II | F I | d I | |
| d I | d II | d I | d II | F I | usw. (bis Nr. 16). |
| d II | d I | d II | d I | d II | |

Die beiden außerhalb der Reihe stehenden kleinen Cum sancto spiritu-Sätze zeigen die praktische Anwendung beider Kontrapunkte im begleiteten vierstimmigen Satze (ebenfalls unter Ausschluß fremder Kontrapunkte, lediglich mit einer freien Ausformung der Schlußkadenz). Der erste mag (in zusammengedrängter Form) hier stehen:

I. Viol. mit Alt in höherer Oktave; II. Viol. mit Sopran; Viola mit Tenor; Baß mit Singbaß in tieferer Oktave. Die Textunterlegung im Sopran entspricht der des Basses, im Tenor der des Alts.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Baß. Cum san - cto Spir - i - tu in glo - ri - a De - i

ri - tu in glo - ria

Pa - - - - - tris. A - -

De - i Pa - - tris. A - -

De - i Pa - - tris. A - -

men, A - - men.

men, A - - men.

Ob Harrer den Anstoß zu diesen Demonstrationen aus den Kapiteln V, 5., 6., 7. des Furschen Gradus ad parnassum (1725) erhielt oder sie als Niederschlag unmittelbar in Italien empfangener Anregungen niederschrieb, vielleicht um sie gelegentlich durch den Druck zu veröffentlichen, ist unbekannt. Der ganze Dresdener Kreis um Heinichen und Zelenka war, beeinflusst teils von Fur, teils von Czernohorský in Prag her, dem hoheitsvollen und künstlichen Stile der Alten in hohem Maße zugetan und bestrebte sich, ihn neben dem freieren modernen nicht zu kurz kommen zu lassen. Musikalische Spekulationen, wie sie Harrer hier gibt, mögen damals gerade unter den Dresdener Künstlern nichts Seltenes gewesen sein. Sie beweisen jedenfalls, was schon aus seinen Kirchenkompositionen hervorgeht, daß er sich ehrlich um den strengen Satz bemüht hat. Nimmt man als Entstehungszeit dieser Kontrapunkte die letzten Jahre seines Dresdener Wirkens (also vor 1750) an, so würde ihre Ausarbeitung etwa gleichzeitig mit Bachs Niederschrift der „Kunst der Fuge“ erfolgt sein. Solides Handwerk neben genialer Meisterschaft!

Über die Aufstellung dieses Gegensatzes beider Meister wird die Geschichte schwerlich hinauskommen, auch wenn Harrers ganzes Lebenswerk vor uns bloßgelegt werden sollte. Wer freilich unter den deutschen Kantoren war damals überhaupt mit Bachschem Maß zu messen? Nur dadurch, daß Harrers ganzes Wesen, sowohl als Mensch wie als Künstler, jene schmiegsamen, weichen, mehr italienischen als deutschen Züge ausprägte, die im Charakterbilde der Thomaskantoren bis dahin etwas Fremdes gewesen waren, nur dadurch erscheint uns der Sturz von Bach zu ihm hin so überaus steil und gewaltsam. Ohne Brühls Eingreifen wäre vielleicht Philipp Emanuel oder Joh. L. Krebs Thomaskantor geworden, und mit beiden wäre der Rat wohl gefahren. Aber auch sie waren Kinder der neuen Zeit und hätten den Umschlag zur musikalischen Moderne höchstens um etwas hinausschieben, aber nicht verhindern können. Joh. Friedr. Doles, der nunmehr die Zügel des Kantorats ergriff, besaß eine bedächtige, ruhige Natur und hat, Altes und Neues verbindend, die Thomasschulmusik ungefährdet durch 33 Jahre gesteuert. Ein Jahr nach Harrers Tode begann der auch Leipzig schwer erschütternde siebenjährige Krieg. Seine Nöte und die völlige Um-

stellung der deutschen Welt nach seiner Beendigung werden schuld gewesen sein, daß man Harrers und seines Werkes schnell und gründlich vergaß. Als Charakter redlich, als praktischer Musiker, vor allem als Klavierspieler, ohne Zweifel in allen Sätteln gerecht, als Komponist dagegen nur Mitläufer, hat er nichts vollbracht, an das die Nachwelt länger als auf Augenblicke anknüpfen konnte.