

JOHANN CHRISTOPH RITTER (1715-1767)

ein unbekannter Schüler J. S. Bachs, und seine Abschrift
(etwa 1740) der „Clavier-Übung“ I/II

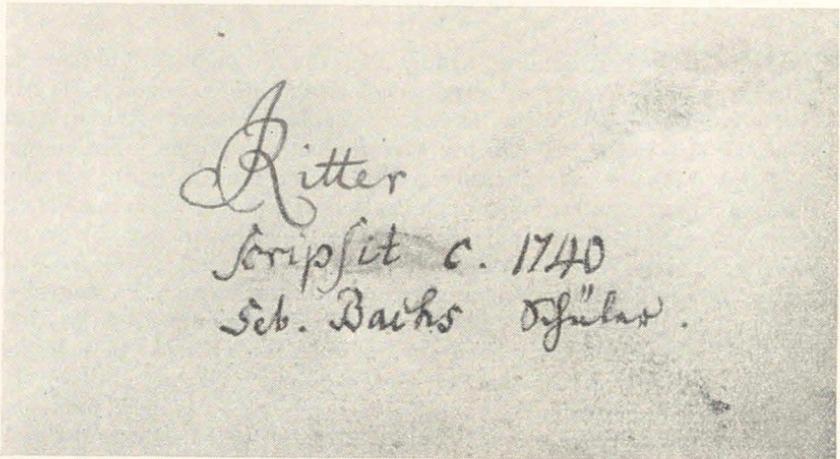
Von Erwin R. Jacobi (Zürich)

Selten ist in der Bachforschung heutigentags die Möglichkeit, über eine in der Fachwelt unbekannt, zu Lebzeiten des Komponisten angefertigte Abschrift von bedeutenden seiner Werke erstmals berichten zu können; noch seltener ist es, wenn bei gleicher Gelegenheit ein bisher unbekannter Schüler des Meisters als Schreiber nachgewiesen werden kann; als eine glückliche Fügung muß es schließlich bezeichnet werden, wenn in solchem Zusammenhang derselbe Schüler als Schreiber einer berühmten, bisher als anonym geltenden Abschrift festgestellt wird. All dies trifft in unserem Fall zu und soll im folgenden zusammenfassend mitgeteilt werden. Es kann aber in diesem Rahmen keine endgültige Antwort auf die Frage gegeben werden, ob und inwieweit die im Notentext des neu aufgefundenen Ms. enthaltenen Abweichungen von Bachs eigenen Druckausgaben als authentisch, das heißt als vom Komponisten selber stammend betrachtet werden können und ferner, aus welcher Phase seiner Arbeit an diesen Werken. Dies sollte vielmehr in den betreffenden, bereits in Vorbereitung befindlichen Bänden der NBA geschehen, deren Herausgeber die gesamte Quellenlage der jeweiligen Werke zu verarbeiten haben, unter Berücksichtigung der im vorliegenden Bericht enthaltenen Tatsachen.

Herkunft und Beschreibung des Ms.

Das genannte Ms. wurde Anfang 1963 vom Verfasser erworben. Es stammt aus französischem Privatbesitz, nämlich aus der Sammlung von Jeanne Chasle, Tänzerin an der Pariser Oper († 1930), deren Sohn und einziger Erbe († 1960) es im Jahre 1955 einem Pariser Händler verkauft hatte. Geschrieben auf dickes Papier in Querformat (29×24 cm), enthält das Ms. in einer sehr klaren und gut erhaltenen Handschrift (siehe die Reproduktion einer Probe) auf 74 Seiten die vollständige ClÜ I (Sechs Partiten, BWV 825-830) sowie, auf 28 separat paginierten Seiten, die vollständige ClÜ II (Italienisches Konzert, BWV 971, und Partita in h-Moll, sogenannte Französische Ouverture, BWV 831). Die auf besonderen Blättern aufgeführten Werktitel lauten: *Clavier Übung | verfertigt | von | Johann Sebastian Bachen | Hochfürstl. Sächsisch. Weissenfelsischen | würcklichen Capellmeistern, und | Directore Chori Musici Lipsiensis | Erster Theil* und: *Zweyter Theil | der | Clavier-Übung | bestehend in | einem Concerto nach Italienischen, und Overtur nach Franzischen | Gusto | vor ein | Clavicymbel mit zweyen Manualen | denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertigt | von | Johann Sebastian Bachen | Hochfürstl. Sächs. Weissenfels. Capellmeister | und | Directore Chori Musici Lipsiensis*. In den Werktiteln sind, dem damaligen Gebrauch entsprechend, gotische und lateinische Schrift abwechselnd benutzt. Das Titelblatt des I. Teils enthält rechts unten

die folgende Widmung: „*Seinem lieben Freunde | Louis Brassin | zur Erinnerung | Aug. Kömpel | Weimar 18. Sept. 63.*“ Das zweite Blatt, auf dessen Rückseite (verso folio) der Notentext beginnt, enthält auf seiner Vorderseite (recto folio) in der rechten unteren Ecke folgenden Vermerk:



Bei dem Namenszug sind die drei Großbuchstaben J, C und R monogrammartig so ineinander verschlungen, daß die beiden ersten wahrscheinlich als Anfangsbuchstaben von Vornamen aufzufassen sind, so daß wir es also mit einem *J. C. Ritter* zu tun hätten, der das Ms. um 1740 geschrieben hat und Bachs Schüler war. Der zweizeilige Vermerk unter dem Namen scheint (aufgrund der Tintenfarbe) später und möglicherweise von anderer Hand hinzugefügt worden zu sein, aber jedenfalls noch in derselben Epoche. Am Ende des Ms. befinden sich neun leere Blätter.

Das Ms. ist in einen braunen Ganzledereinband gebunden, der goldene Rückenverzierungen in der Art des 18. Jahrhunderts hat sowie ein rotes Rückenschild mit dem französischen Titel *Pieces de Clavecin*. Die Enden der Heftbünde des Buches wurden nach der üblichen französischen Bindetechnik durch die Deckel gezogen, was die Erhöhungen auf den Außenseiten des Deckels, unmittelbar neben den Rückenbünden, erkennen lassen. Dagegen wurden die Enden der Heftbünde nach dem Heften des Ms. auf die Vorsatzblätter geklebt, wodurch innenseitige Erhöhungen entstanden sind. Auf jeder Deckelinnenseite sind zwei Vorsatzblätter übereinandergesetzt, je ein älteres und ein neueres Papier. All dies läßt vermuten, daß unser Ms. in einen Einband umgebunden wurde, der ursprünglich zu einem anderen Inhalt gehörte¹.

¹ Diese Feststellungen und Vermutungen stammen aus einem Gutachten des bekannten Zürcher Buchbinders Th. Henningsen vom November 1963, der den Band im Auftrag des Verfassers einer genauen Prüfung unterzogen hatte.

Bei einem Vergleich des Notentextes unseres Ms. mit den vom Komponisten selber zum Druck gegebenen letzten Ausgaben von 1731 (I. Teil) und von 1735 (II. Teil) ist eine größere Anzahl von Abweichungen festzustellen, die sich in vier Gruppen einteilen lassen: A. Abweichungen in der musikalischen Schreibweise (Notation), B. Abweichungen in der Schreibweise der Worte (Namen, Tempo- und Charakterbezeichnungen der Stücke), C. akustisch wahrnehmbare Abweichungen bei gleichen Noten und D. akustisch wahrnehmbare Abweichungen durch verschiedene Noten. Es ist klar, daß für die musikalische Bewertung des Ms. vor allem die hörbaren Abweichungen der beiden letzten Gruppen wichtig sind, im Gegensatz zu den Unterschieden der beiden ersten Gruppen.

Die Widmung des Ms.

Bevor wir an die Beantwortung der beiden wichtigsten, aus den obigen Feststellungen sich ergebenden Fragen herangehen, nämlich nach der Person des Schreibers (J. C. Ritter) und nach dem musikalischen Wert der Abweichungen im Notentext, wollen wir die bereits erwähnte Widmung näher untersuchen. August Kömpel, der das Ms. im Jahre 1863 seinem Freunde Louis Brassin zum Geschenk machte, lebte von 1831 bis 1891, war Violinist, einer der besten Schüler Spohrs und wirkte seit 1863 als Konzertmeister in Weimar. Louis Brassin (1840–1884) war belgischer Komponist und Pianist². Es ist denkbar, wenn nicht sogar wahrscheinlich, daß L. Brassin es war, der während seiner Amtszeit am Brüsseler Konservatorium (ab 1869) das Ms. in den oben beschriebenen französischen Ledereinband ein- bzw. umbinden ließ. Nicht nachweisbar, aber auch wenig bedeutungsvoll sind die Umstände, unter denen das Ms. aus dem Besitz L. Brassins dann schließlich in die Hände der Tänzerin J. Chasle gelangte. – Aufgrund persönlicher Mitteilungen des Herrn H. Homburg von der Spohr-Gesellschaft in Kassel an den Verfasser ist als nahezu sicher anzunehmen, daß A. Kömpel seinerseits das Ms. von seinem Mäzen, dem hochgebildeten Forkel-Schüler Christian Friedrich Lueder erbt, der ein Intimus von Spohr war und ohne Leibeserben 1861 in Katlenburg bei Northeim (Harz) starb. Lueder war ein großer Bach-Verehrer, sammelte selber Werke der Bach-Familie und hatte Kömpel als Erben für seinen musikalischen Nachlaß vorgesehen. Er war es auch, der als erster Kömpel Bachwerke (die Sonaten für Violine Solo) studieren ließ und selber ihn im Klavierspiel unterrichtete³. Über mögliche Beziehungen zwischen Lueder und Ritter, dem Schreiber des Ms., oder über die Umstände, unter welchen das Ms. in den Besitz Lueders gelangte, konnte bisher nichts Genaueres nachgewiesen werden, wenn auch gewisse Vermutungen bestehen (siehe Seite 48).

² Siehe über diese beiden, zu ihrer Zeit berühmten Musiker die betreffenden Artikel in J.-F. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Supplément von A. Pougin, und in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (5. Auflage).

³ Siehe über Chr. Fr. Lueder: Herfried Homburg, *Louis Spohr und die Bach-Renaissance*. In: BJ 1960, S. 65ff. Lueder war weithin im Harz als Musikenthusiast bekannt.

Der Schreiber des Ms.

In der Liste der bisher bekannten Namen von 81 gesicherten sowie 6 möglichen Schülern JSBs ist Ritters Name nicht enthalten, ebenso nicht in der Liste der Alumnen der Thomasschule zu Bachs Zeit⁴. Dagegen finden sich im 18. Jahrhundert bei J. Adlung (*Anleitung zu der musikalischen Gelabrtheit*, 1758, S. 720) und bei E. L. Gerber (*Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 1792), Eintragungen über einen Johann Christoph Ritter, der Organist in Clausthal (Harz) war und um die Jahrhundertmitte in Nürnberg drei Sonaten, *denen Liebhabern des Claviers verfertigt*, herausgegeben hat. Ähnliche Eintragungen bringen im 19. Jahrhundert A.-E. Choron – F. Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*), E. L. Gerber (*Neues Hist.-Biogr. Lexikon der Tonkünstler*, 1813), F.-J. Fétis (*Biographie universelle*) und H. Mendel – A. Reißmann (*Musikalisches Conversationslexikon*) sowie im 20. Jahrhundert R. Eitner (*Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*; hier wird noch die Marktkirche zu Clausthal als engerer Wirkungsort des Organisten Ritter genannt) und W. Wolffheim (Versteigerungskatalog, 1928). In modernen Nachschlagewerken finden sich keinerlei Eintragungen über diesen J. C. Ritter mehr (auch keine Hinweise auf ihn), wohl aber wird seine Sonaten-Ausgabe angeführt in L. Hoffmann-Erbrechts Artikel über den Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner (*Acta Musicologica*, Vol. XXVI, 1954, S. 121), bei dem diese Sonaten als *Erster Theil* unter der Verlagsnummer LIV ohne Datum erschienen sind (aufgrund der bekannten Veröffentlichungsjahre vorangehender und folgender Ausgaben bei Haffner läßt sich aber das Veröffentlichungsjahr mit Sicherheit auf 1751 festlegen).

Die Frage, ob der historisch nachgewiesene Organist J. C. Ritter identisch ist mit dem (aufgrund der monogrammartig verschlungenen Unterschrift) gleichnamigen Schreiber des Ms., fand auf die folgende Weise ihre definitive und bejahende Antwort. Eine diesbezügliche Anfrage an den Stadtdirektor der heutigen Bergstadt Clausthal-Zellerfeld (Oberharz, Westdeutschland) gelangte über den Archivverwalter dieser Stadt, Herrn Oberstudienrat H. Lommatzsch, an den derzeitigen Organisten der noch heute existierenden Clausthaler Marktkirche, Herrn Kantor J. Schäfer, der im Verlauf seiner früheren Nachforschungen Orgelakten seiner Kirche bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurück hatte auffinden können⁵. Darunter befand sich eine Anzahl amtlicher Schriftstücke von und über Ritter, der von 1744 bis zu seinem 1767 erfolgten Tod als Organist an der Marktkirche

⁴ Siehe: Hans Löffler, *Die Schüler Sebastian Bachs und ihr Kreis*. In: *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik*, 1929/31; derselbe, *Die Schüler Job. Seb. Bachs*, BJ 1953, S. 5ff.; B. Fr. Richter, *Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit*. In: BJ 1907, S. 32ff.

⁵ Die Marktkirche „Zum Heiligen Geist“ ist die größte Holzkirche Deutschlands und besteht in ihrer jetzigen Form seit dem Jahre 1690. Während der Amtszeit J. C. Ritters und unter seiner Kontrolle wurde 1758 von J. G. Eggert eine neue Orgel eingebaut, deren reich geschnitzter Prospekt, ein Werk J. A. Ungers aus Nordhausen, noch heute vorhanden ist.

amtete. Er starb im Alter von 52 Jahren, war also 1715 geboren. Die Unterschriften unter den dem Verfasser in Fotokopie eingesandten drei Schriftstücken aus den Jahren 1746/57 waren aber nicht identisch mit jenem charakteristischen Namenszug im Ms., auch waren keine Notenmanuskripte vorhanden.

Aufgrund erneuter, auf Wunsch des Verfassers durchgeführter Nachforschungen wurden zusätzliche amtliche Schriftstücke Ritters zutage gefördert, darunter drei frühere, aus dem Jahre 1745, mit genau jenem charakteristischen Namenszug, wie er sich in dem Ms. befindet. Dazu war einer Eingabe an den Rat der Stadt ein Notenmanuskript beigelegt, nämlich eine Abschrift des letzten Satzes der Orgel-Partita „Jesu meine Freude“ von J. G. Walther. Die Tatsache, daß Ritter mit dieser (damals bereits gedruckten) Komposition von Bachs Verwandtem und Freund vertraut war, mag als zusätzlicher Hinweis für seine Beziehung zum Bach-Kreis gedeutet werden. Obwohl kein Zweifel an der Identität der Unterschriften aufkommen konnte, war damit noch kein schlüssiger Beweis für die Urheberschaft des Ms. erbracht, da ja möglicherweise der Namenszug auch nachträglich hätte hingesezt worden sein können, im Sinne einer Ex-Libris-Signierung. Daher beauftragte der Verfasser nunmehr Herrn Dr. Max Frei-Sulzer, Leiter des Wissenschaftlichen Dienstes der Stadtpolizei Zürich/Kriminalpolizei, einen genauen Handschriftenvergleich zwischen dem Ms. und insgesamt sieben autographen Schriftstücken (aus der Zeit von 1745 bis 1760) des Clausthaler Organisten Joh. Chr. Ritter durchzuführen, welche zu diesem Zweck von der Kirchenbehörde in Clausthal leihweise zur Verfügung gestellt wurden⁶. Das Resultat dieser Untersuchung ist niedergelegt in einem Gutachten vom 21. August 1963 (5 Seiten Text und 14 Tafeln mit Photogrammen), das mit folgender Zusammenfassung abschließt: „Eine eingehende, nach den Prinzipien des forensischen Schriftvergleichs durchgeführte Analyse hat in allen Punkten bestätigt, daß die Manuskript-Kopie der Clavier-Übung I/II von J. S. Bach von der Hand des Johann Christoph Ritter, Clausthal, stammt, von welchem ausreichendes authentisches Vergleichsmaterial für die Untersuchung zur Verfügung stand.“ Betreffend Ritters Unterschrift konnte festgestellt werden, daß mit zunehmendem Älterwerden die monogrammartige Verschnörkelung sich allmählich vereinfachte, bis schließlich die Anfangsbuchstaben der Vornamen ganz wegfielen – eine im Prinzip auch heute anzutreffende, charakteristische Erscheinung in der Entwicklung von Unterschriften. Trotz mannigfacher Bemühungen konnte bisher nichts über Ritters Herkunft, Geburt, Jugend und Erziehung in Erfahrung gebracht werden, mit einziger Ausnahme jener zeitgenössischen Bestätigung unter seinem Namenszug in unserem Ms., über welche das Schriftgutachten von Dr. M. Frei-

⁶ Die genannte Zürcher Amtsstelle verfügt über einen Stab geschulter Spezialisten sowie über erstklassige Untersuchungseinrichtungen und hatte sich in der internationalen Musikwelt bereits früher ausgezeichnet durch ihre entscheidende Mitwirkung bei der Aufdeckung von Fälschungen auf dem Gebiet des Geigenbaus.

Sulzer sagt: „*Dagegen war es nicht möglich, eindeutig abzuklären, ob auch die später geschriebene Anmerkung über den Zeitpunkt der Anfertigung der Manuskript-Kopie und das Schülerverhältnis zu J. S. Bach von J. C. Ritter selbst stammt. Anhand des Schriftvergleichs muß diese Möglichkeit jedoch offen gelassen werden.*“

Die in Clausthal aufgefundenen Akten erwähnen Ritter erst vom Zeitpunkt seines Amtsantritts als Organist der Marktkirche im Jahre 1744 an (er war damals 29 Jahre alt). Obwohl Ritter von der Stadt besoldet wurde, sind Unterlagen über ihn aus der Zeit vor 1744 weder in den Stadt- oder Kirchenarchiven von Clausthal, noch im Niedersächsischen Staatsarchiv, Hannover, vorhanden; ebenso konnten keinerlei Aktenstücke über seine Anstellung aufgefunden werden.⁷ Aufgrund von Prüfungen der Trau-, Tauf- und Sterberegister in den Kirchenbüchern von Clausthal ist anzunehmen, daß Ritter unverheiratet war. In Leipzig ist sein Name „weder in der Thomaschulmatrikel noch in der Universitätsmatrikel in den fraglichen Jahren zu finden. Das Schülerverhältnis kann also allenfalls rein privater Natur gewesen sein, wofür sich archivalische Belege natürlich nur durch Zufall auffinden ließen“⁸. Wenn also auch die Schülerschaft Ritters bei JSB bisher nicht zusätzlich bezeugt werden konnte, so besteht andererseits doch kein Grund, an ihr bzw. an der Richtigkeit der betreffenden Bemerkung in unserem Ms. zu zweifeln, zumal bei weitem noch nicht alle Schüler Bachs nachgewiesen worden sind. Ritters Alter und die geographische Lage seines Wirkungsfeldes würden jedenfalls gut in das Bild passen, lebten und wirkten als Organisten doch zahlreiche bekannte Schüler Bachs in jenem westlich-nordwestlich von Leipzig gelegenen sächsisch-anhaltischen Raum (Nordhausen, Aschersleben, Bernburg u. a. m.). Nicht uninteressant in diesem Zusammenhang ist vielleicht auch die Tatsache, daß Bernhard Christoph Breitkopf (1695–1777), der Gründer des Leipziger Verlags, aus Clausthal stammt⁹. An dieser Stelle rechtfertigt sich wohl auch ein Rückweis auf den bereits erwähnten Chr. Fr. Lueder, von dem A. Kömpel wahrscheinlich unser Ms. geerbt hat, und dessen Geburtsort Herzberg nur etwa 20 km von Clausthal entfernt liegt. „Als Pächter des säkularisierten Klostersgutes Katlenburg hatte er später ständig in Gieboldshausen, Osterode, Clausthal und den anderen Harzstädten zu tun, tauschte und handelte mit den Bewohnern dieser Ortschaften“¹⁰.

Clausthal, die Wirkungsstätte Ritters, war nicht nur das Zentrum einer der bedeutendsten Bergbaugegenden Deutschlands, mit zahlreichen angegliederten Hüttenwerken, sondern in dieser „*Königlich Großbritannischen und*

⁷ Es wurde allerdings keine Nachforschung auf dem Wege einer genealogischen Untersuchung betrieben.

⁸ Zitiert aus einem Schreiben (Juli 1963) des Bach-Archivs Leipzig an den Verfasser.

⁹ Diesen Hinweis verdanke ich dem Bach-Archiv Leipzig.

¹⁰ Zitiert aus einem Schreiben (Februar 1964) von Herrn H. Homburg, Kassel, an den Verfasser. Wie Herr Homburg dem Verfasser auf dessen diesbezügliche Anfrage ferner mitteilte, handelt es sich aber bei der Eintragung unter dem Namenszug Ritters in unserem Ms. keinesfalls um die Handschrift Chr. Fr. Lueders.

Churfürstlich Braunschweigisch-Lüneburgischen freyen Bergstadt“ herrschte im 18. Jahrhundert auch ein reges eigenständiges kulturelles Leben. Die Leitung der Verwaltungsgeschäfte lag in den Händen eines vom regierenden Fürsten eingesetzten Berghauptmanns (siehe die Reproduktion des Titelblatts von Ritters Sonaten-Ausgabe mit seiner Widmung an Gottfried Philipp von Bülow, den damaligen Berghauptmann [1750–65]). Über Ritters 23 jährige Tätigkeit in dieser Stadt sowie über seine beruflichen und charakterlichen Fähigkeiten und Eigenschaften, wie sie während dieser Zeit zutage traten, sind wir aufgrund folgender Unterlagen eingehend unterrichtet:

21 eigenhändige Schriftstücke Ritters, in den Jahren 1745–1762 an den Rat der Stadt gerichtet (Berichte, Beschwerden, Stellungnahmen, Vorschläge und Entwürfe, die sich auf seine Amtsführung als Organist sowie auf seine damit zusammenhängende fachliche Verantwortung für den 1758 erfolgten Einbau einer neuen Orgel beziehen); 2 Schriftstücke des Rates der Stadt an die Berghauptmannschaft aus den Jahren 1755 und 1757, worin Ritter als maßgebend für Auftragserteilung und Dispositionsänderung der neuen Orgel hervorgehoben wird;

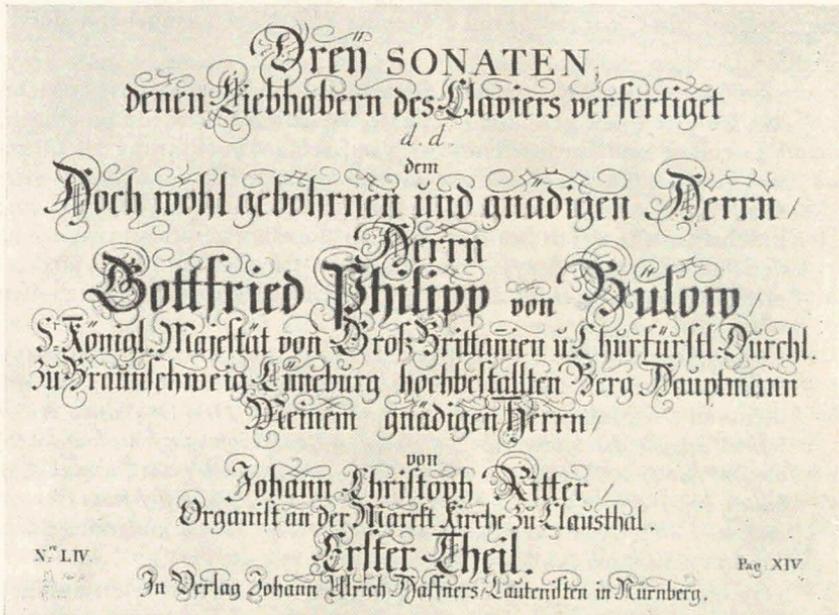
1 Konferenz-Protokoll vom Rathaus der Stadt Clausthal (6. Mai 1745), worin u. a. eine Beschwerde über den zu lange währenden Gottesdienst in der Marktkirche behandelt wird: „. . . *Dem Organisten Ritter soll verweisung des bißherigen Unfugs zu Rathaus injungiert (anbefohlen) werden, mit seinen Vorspielen vors Künftige sich in gebührenden Schranken zu halten, bey Vermeidung eines Thalers Strafe vor die Armen auf jeden Contrventions-Fall (Übertretung), welcher sofort von seinem Salario zurückbehalten werden soll . . .*“;

verschiedene Eintragungen über Ritters Besoldung in den zuständigen Kirchenrechnungsbüchern.

Der bei seinem Amtsantritt (1744) erst 29jährige J. C. Ritter zeigte sich aber nicht nur in der Länge seiner Orgel-Vorspiele sicher und selbstbewußt, sondern weit mehr noch in den an seine Vorgesetzten gerichteten schriftlichen Äußerungen, worin er vor allem auch eine sehr große Kenntnis und Erfahrung auf dem Gebiete des Orgelbaus an den Tag legte. Dabei sind seine Schriftsätze oft gewürzt mit Ironie und Humor. So etwa, wenn Ritter seiner Bitte nach einer Reparatur der alten Orgel dadurch Nachdruck zu verschaffen suchte, daß er seiner Eingabe an „*Richter und Rath*“ der Stadt als „*Specimen*“ die (auf Seite 47 erwähnte) Abschrift einer Orgelpartita von J. G. Walther beifügte und im Notentext alle diejenigen Noten des im Baß (Pedal) erklingenden Chorals mit roter Farbe notierte, die auf der Orgel „*fehlten*“, und dazu erklärend schrieb: „. . . *werden . . . daraus ersehen, daß es mir bisher mit meinem Spielen ergangen, als einem der Gedanken hat, dem aber hin und wieder einige Wort fehlen, solche mit einander zu verbinden . . .*“, wobei er „*Wort*“ und „*verbinden*“ mit dem gleichen Rot unterstrich.

J. C. Ritters Cembalo-Sonaten (1751)

Um das Bild von Ritters Persönlichkeit nach der fachlichen Seite hin zu ergänzen, schien eine Prüfung seiner so häufig angeführten, im Alter von 36 Jahren veröffentlichten Sonaten¹¹ wünschenswert zu sein. Während das einzige von Eitner (Quellen-Lexikon) nachgewiesene Exemplar sich früher in der BB unter der Signatur O 12 606 befand und heute zu den Kriegsverlusten



Titelblatt der Originalausgabe (1751) von J. C. Ritters Cembalo-Sonaten (Sibley Musical Library, Eastman School of Music, The University of Rochester, N. Y., USA)

gehört¹², konnte aufgrund einer Auskunft der Zentralstelle für die alphabetische Reihe des RISM (Internationales Quellenlexikon der Musik) in Kassel ein Exemplar in der Sibley Music Library der Eastman School of Music, Rochester/N.Y., nachgewiesen werden, welche liebenswürdigerweise dem Verfasser eine Mikrofilmkopie zur Verfügung stellte. Anschließend an das Titelblatt der Ausgabe (siehe die Reproduktion) befindet sich ein längerer, an seinen Landesherrn gerichteter Widmungstext Ritters mit einer im rhetorischen Stil jener Zeit gehaltenen Laudatio des Berghauptmanns. Wie

¹¹ Siehe Seite 46 dieses Artikels.

¹² Laut Mitteilung (vom Mai 1963) des Leiters der Musikabteilung der BB an den Verfasser.

aus der Überschrift des Notentextes hervorgeht, sind alle drei Sonaten „per il Cembalo solo“ geschrieben; ein anscheinend in Aussicht genommener 2. Teil ist offenbar niemals erschienen. Der Notenstich der im Querformat gehaltenen Ausgabe ist sehr schön und sorgfältig ausgeführt. Ein Hinweis auf Ritters Schülerschaft bei JSB findet sich nicht in dem Exemplar der Sibley Music Library. Die folgende Zusammenstellung enthält die Incipits aller Sonatensätze, zusammen mit den jeweiligen Taktzahlen:

Sonata I
Allegro assai



Andante



Presto



1. Teil: 34 Takte
2. Teil: 68 Takte
58 Takte
1. Teil: 27 Takte
2. Teil: 47 Takte

Sonata II
Allegro



Andante

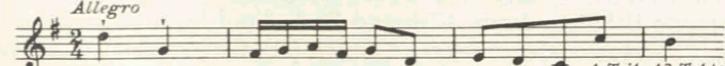


Vivace



1. Teil: 39 Takte
2. Teil: 54 Takte
67 Takte
1. Teil: 25 Takte
2. Teil: 39 Takte

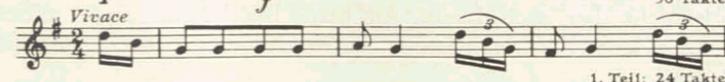
Sonata III
Allegro



Adagio



Vivace



1. Teil: 42 Takte
2. Teil: 58 Takte
56 Takte
1. Teil: 24 Takte
2. Teil: 35 Takte

Die Sonaten gleichen sich in ihrer äußeren Form: jede ist dreisätzig (schnell-langsam-schnell); alle Ecksätze sind zweiteilig, alle Mittelsätze einteilig; der erste Satz ist jeweils der längste. In fast allen Sätzen finden sich häufig die Vorschriften *piano* und *forte*, so charakteristisch für das Spiel auf einem zweimanualigen Cembalo. Inhaltlich sind die Sonaten durchweg interessant und voll guter Einfälle, nicht unähnlich etwa den Sonaten des gleichaltrigen C. Ph. E. Bach aus derselben Zeit. Eine Neuausgabe dieser durchaus per-

sönlich gestalteten und überaus reizvoll zu spielenden Kompositionen empfiehlt sich, handelt es sich doch hierbei um einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Klaviersonate in Deutschland zwischen Barock und Wiener Klassik, einer Stilepoche, die so wichtig für unsere Kenntnis der Entwicklung der klassischen Sonatenform ist.

J. C. Ritters Abschrift der „Clavier-Übung“ I/II

Bereits bei der Beschreibung des Ms. (auf S. 45 des vorliegenden Artikels) wurde kurz hingewiesen auf die Abweichungen zwischen seinem Notentext und demjenigen der Druckausgaben von 1731 bzw. 1735. Der zeitliche Abstand zwischen der Veröffentlichung dieser Ausgaben und der Niederschrift des Ms. (etwa 1740) rechtfertigt die Frage, ob nicht vielleicht gewisse Abweichungen auf Korrekturen zurückgehen könnten, die Bach selber im Laufe der Jahre in sein Handexemplar eingetragen hat, aus welchem dann seine Schüler entsprechende Abschriften anfertigten, so daß wir es in unserem Fall gewissermaßen mit einer späteren Fassung von JSB selber zu tun hätten. Diese Möglichkeit besteht aber nur bei solchen Abweichungen, die eine tatsächliche Verbesserung im Sinne der stilistischen Entwicklung Bachs in ähnlichen Fällen darstellen¹³.

Nach Anfertigung einer genauen Liste aller hörbaren Abweichungen (Gruppen C und D unserer genannten Einteilung) nahm der Verfasser im Winter-Semester 1963/64 die Gelegenheit wahr, die aus einem solchen Vergleich sich ergebenden Fragen gemeinsam mit den Mitgliedern des musikwissenschaftlichen Kolloquiums für Doktoranden an der Universität Zürich (Leitung: Prof. Dr. Kurt von Fischer) zu diskutieren.

Ohne im vorliegenden Rahmen auf die Abweichungen der Gruppe A einzugehen, sei an dieser Stelle jedoch auf einige eigentümliche Abweichungen aus Gruppe B hingewiesen. Während Bach die dritten Sätze der Partiten wie folgt überschrieb: *Corrente* (I), *Courante* (II), *Corrente* (III), *Courante* (IV), *Corrente* (V), *Corrente* (VI) – bezeichnete Ritter diese Sätze: *Courante* (I), *Courante* (II), *Courante* (III), *Courante* (IV), *Corrente* (V), *Corrente* (VI). Dies mag auf eine Flüchtigkeit oder Unkenntnis Ritters zurückzuführen sein, vielleicht aber auch darauf, daß beide Bezeichnungen im mitteldeutschen Raum jener Zeit noch häufig durcheinander gebraucht wurden, und

¹³ „Als Faustregel kann gelten, daß die Entwicklung bei Bach immer vom Einfachere-

zum Komplizierteren geht, also z. B. von  zu  oder von  zu “, wie Dr. Alfred Dürr, Göttingen, sich in einem Brief (Dezember 1962) an den Verfasser im Zusammenhang mit dieser Frage äußerte. Siehe auch des Verfassers Artikel *Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach*. In: BJ 1962, S. 92–93, Abb. 1a und 2; allerdings handelt es sich dort um eine spätere Transposition auf ein anderes Instrument (von Violine auf Cembalo).

daß Ritter gar nicht von einem Exemplar der Druckausgabe, sondern von einer anderen (verschollenen) Quelle abgeschrieben hat¹⁴. Für diese Annahme spricht vielleicht auch, daß Ritter in der I. Partita anstelle von *Menuet 1* und *Menuet 2* die für JSB ungewöhnlichen Bezeichnungen *Menuet avec alternativ* und *alternativ* verwendet¹⁵. Jedenfalls geht aber aus dem gesamten Schriftbild mit großer Deutlichkeit hervor, daß Ritter mit einem Höchstmaß an geistiger, auf die Tätigkeit des Schreibens gerichteter und von Ehrerbietung für den Meister durchdrungener Konzentration an der Niederschrift des Ms. gearbeitet hat¹⁶. In diesem Zusammenhang dürfte auch die Feststellung von Interesse sein, daß in der Fantasia der III. Partita der Takt 60 bei Ritter im ganzen fehlt (es ist der letzte Takt auf S. 23 der Ausgabe von 1731), ohne daß aber dadurch der kompositorische Fluß an dieser Stelle unterbrochen wird oder Fehler gegen die Regeln der harmonischen bzw. melodischen Fortschreitung entstehen; das heißt, daß diese Stelle (merkwürdigerweise) durchaus auch ohne diesen Takt spielbar ist.

Was nunmehr die Abweichungen aus den Gruppen C und D betrifft, so können an dieser Stelle nur einige wenige, zusammenfassende Hinweise gegeben werden, zumal es Sache der Herausgeber der CIÜ I/II in der NBA sein wird, die gesamte Quellenlage dieser Werke aufgrund des bis heute bekannten Materials kritisch darzustellen und zu bewerten. Fragen wir nach den Gründen für solche Abweichungen, so können beispielsweise in Bachs Druckausgaben Fehler des Notenstechers (oder dem Stecher entgangene Flüchtigkeitsfehler aus Bachs eigener Druckvorlage) enthalten sein, die vom Komponisten beim Lesen der Korrekturabzüge übersehen wurden, die aber jeder einsichtige Kopist von sich aus korrigiert hätte, so

¹⁴ Während der Herausgeber der CIÜ in der BG (C. F. Becker) in offener Unkenntnis der stilistischen Unterschiede zwischen „Courante“ und „Corrente“ bei JSB alle 6 Sätze gleichförmig mit „Courante“ überschrieb, verfiel H. Bischoff in seiner Ausgabe (1882) aus denselben Gründen in das entgegengesetzte Extrem und bezeichnete alle 6 Sätze gleichförmig mit „Corrente“. Erst K. Soldan und R. Steglich paßten diese Überschriften wieder den originalen Bezeichnungen des Komponisten an. – Aus einer ähnlichen, auf Unkenntnis des Sachverhalts basierenden Einstellung heraus mißinterpretierten Becker und Bischoff (im Gegensatz zu Soldan und Steglich) den Komponisten zum Beispiel auch im „Tempo di Gavotta“ der VI. Partita insofern, als sie Bach

(im Sinne seiner Zeit durchaus korrekte und verständliche) Notation  korrigierten in: , wodurch sie dazu beitrugen, die Frage „Punktierter Rhythmus

gegen Triolen“ auch auf solche Stücke auszudehnen, auf welche sie gar nicht zutrifft (siehe des Verfassers Artikel *Punktierter Rhythmus* in Band III des neuen Riemann-Musik-Lexikons (12. Auflage)).

¹⁵ Die Bezeichnung „Alternativ“ oder „Alternativo“ findet sich in Suiten des 17. und 18. Jahrhunderts für den heute „Trio“ genannten Teil eines Menuetts.

¹⁶ Dieser Charakterzug Ritters wurde von der Zürcher Graphologin Frau Maria Hepner aufgrund einer Untersuchung des Bewegungsablaufs der Handschrift bestimmt.

daß aus einem derartigen Beispiel noch kein weitergehender Schluß auf die quellenmäßige Einordnung unseres Ms. zu ziehen ist. So steht etwa im III. Satz des Italienischen Konzerts, Takt 69, 1. Viertel, im Baß ein b in der Ausgabe von 1735 (und ebenfalls in dem etwa 18 Monate später erschienenen Nachdruck der Originalausgabe), das Ritter selbstverständlich in a korrigiert hat¹⁷. Umgekehrt sind solche Flüchtigkeitsfehler von seiten des Kopisten denkbar. Auch die zahlreichen Abweichungen in der Hinzufügung bzw. Weglassung von Ornamentzeichen (vor allem für Triller und Morde) können als verhältnismäßig belanglos für die musikalische Bewertung betrachtet werden. Ein Spieler von Werken dieses Schwierigkeitsgrades wußte zu jener Zeit ohnehin, wo solche Ornamente notwendig oder wünschenswert waren und im übrigen behandelte er diese Frage weitgehend ad libitum. Ähnliches gilt für Phrasierungsbögen, die Ritter im Vergleich zu Bachs Druckausgaben häufig wegläßt.

In engem Zusammenhang mit der Interpretationsfreiheit jener Zeit stehen noch mehrere andere Abweichungen aus der Gruppe C. So notiert Ritter häufig bei sogenannten Überbindungen keine Haltebögen, zum Beispiel in der Fantasia der III. Partita, Takt 35/36:



oder in der Gigue derselben Partita, Takt 5:



aber es finden sich auch Beispiele für den umgekehrten Fall.

Wahrscheinlich haben sich die Spieler damals bei derartigen Stellen ebenfalls weitgehend von ihrem Gefühl leiten lassen und sich nicht sklavisch an eine bestimmte Vorlage gehalten. Dasselbe kann gesagt werden in Fällen, in denen Bach einer bestimmten Note aus einer Passage von mehreren kurzen Notenwerten wegen ihrer harmonischen Wichtigkeit eine längere Dauer gibt, Ritter dies dagegen unterläßt, wie zum Beispiel in der Allemande der III. Partita, Takt 2, 4. Viertel:



¹⁷ Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Walter Emery, London, der mir noch andere, für meine Untersuchung wertvolle Anregungen und Hinweise gegeben hat, vor allem hinsichtlich der Quellenlage der Clü II. Es sei hier auf folgende Veröffentlichungen von W. Emery über die Quellenlage der Clü I/II und insbesondere über Bachs eigene Korrekturen bzw. Neufassungen verwiesen: *An Introduction to the Textual History of Bach's Clavierübung, Part II*. In: *The Musical Times*, Vol. 92, Nos. 1299/1300, May/June 1951; *Bach's Keyboard Partitas, a Set of Composer's Corrections?*, *ibid.*, Vol. 93, No. 1317, November 1952.

Interessanter sind aber bereits Abweichungen, bei denen etwa im einen Fall gleichförmig notierte Sechzehntel zu punktierten werden oder – umgekehrt – punktierte zu gleichförmigen. Auch hier war es wiederum der Spieler, welcher den Ausschlag bei seiner jeweiligen Interpretation gab. Schon stärker über das Gebiet der Interpretation hinausgehend und in dasjenige der eigentlichen Komposition eingreifend sind etwa rhythmische Änderungen der Art, wie wir sie bei Ritter im I. Satz des Italienischen Konzerts, Takte 13/14 finden:



statt:



In der Gruppe D findet sich außer Hinzufügungen bzw. Weglassungen von Vorzeichen (\sharp , \flat , \natural) eine größere Anzahl von Abweichungen, bei denen es nicht immer leicht ist, ihren musikalischen Wert im Vergleich zu den Versionen in Bachs Druckausgaben eindeutig zu bestimmen. So schreibt Ritter in der Sarabande (von ihm „Sarrabande“ geschrieben) der I. Partita, Takt 5, 1. Viertel:



statt:



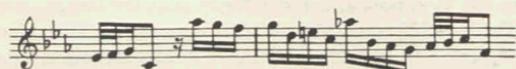
was in rhythmischer Hinsicht zwar komplizierter, dagegen in harmonischer Hinsicht (durch das Fehlen der harmoniefremden Vorschlagsnote f') einfacher ist. In der Gigue derselben Partita, Takte 19/20, schreibt Ritter:



statt:



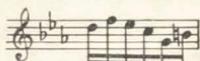
in der Allemande der II. Partita, Takte 17/18 finden wir bei ihm:



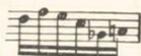
statt:



und im Rondeau dieser Partita, Takt 59:



statt:



In der Corrente der III. Partita, Takte 52/53, lesen wir bei Ritter:



statt:



Dies und ähnliches mehr.

Wenn man auf solche Weise die Gesamtheit der Abweichungen eines Stückes durch entsprechende Klassifizierung und Begründung auf die musikalisch wesentlichen reduziert, so bleibt schließlich eine gewisse Anzahl von Unterschieden übrig, über deren Herkunft und inneren Wert eine Diskussion im einzelnen sinnvoll ist. (Beispielsweise enthält die Fantasia der III. Partita von insgesamt 16 Abweichungen der Gruppen C und D nur 4 solche Unterschiede¹⁸.)

¹⁸ Nach Ansicht des Verfassers wäre es wünschenswert, wenn in Zukunft Autoren von Kritischen Berichten zu wissenschaftlichen Neuausgaben von Kompositionen des Barocks die Abweichungen zwischen verschiedenen Versionen, Ausgaben oder Manuskripten nicht nur mechanisch Takt für Takt mitteilen, sondern darüber hinaus sich bemühen würden, sie auch zu gliedern und die einzelnen Haupt- und Untergruppen auf ihre Bedeutung hin zu untersuchen und zu bewerten. Der Verfasser würde es begrüßen, wenn seine, für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung aufgestellte Klassifizierung in diesem Sinn als Anregung für zukünftige Arbeiten dienen könnte. Vor allem dürfte es in jedem Falle wichtig sein, zu unterscheiden zwischen Abweichungen, die in erster Linie mit der Interpretation zusammenhängen und solchen, die an die eigentliche Komposition rühren. „... Methodisch bedeutet das, die musikalische Schrift in ihrem Verhältnis einerseits zur Komposition, andererseits zum Erklängen, zur Aufführung zu verstehen...“ (Dr. R. Schlötterer, München, im Symposium über *Musikwissenschaftliche Methode und musikalische Praxis*, Kongreß-Bericht IGMW Salzburg 1964, Band II, 1965).

Ohne – wie bereits eingangs erwähnt – einer endgültigen Bewertung solcher „diskussionswürdigen“ Abweichungen an dieser Stelle vorgreifen zu wollen, kann aber doch bereits im derzeitigen Stadium der Forschung die Meinung geäußert werden, daß unser Ms. vielleicht nicht direkt auf Bachs Druckausgaben, sondern möglicherweise auf eine andere, handschriftliche (verlorene) Quelle zurückgeht, wie auch schon in anderem Zusammenhang angedeutet wurde (S. 53). Zu der gleichen Ansicht gelangte auch W. Emery, London, aufgrund seiner eingehenden Untersuchung der CIÜ II in unserem Ms.¹⁹, „Tatsächlich gibt es zahlreiche Abschriften der Originaldrucke Bachscher Werke. Ich möchte annehmen, daß der Hauptgrund dafür der hohe Preis des Druckes war. Ein Schüler war damals gewöhnt, sich seine Unterrichtsliteratur durch eigenes Abschreiben zu erwerben; das war damals ebenso selbstverständlich wie heute z. B. noch das handschriftliche Führen von Kollegheften bei Studenten. Ich glaube, ein Klavierschüler Bachs mit einem Originaldruck der Klavierübung unter dem Arm wäre etwas Außergewöhnliches gewesen“²⁰. Um diesen Gedanken-gang im einzelnen weiter zu verfolgen, wurden Bachs eigene frühere Fassungen der Partiten III und VI in seinem Klavierbüchlein (1725) für AMB sowie die von AMB niedergeschriebene frühere Fassung (in c-Moll) der Französischen Ouvertüre im Konvolut *P 226* (BB/Berlin) zum Vergleich herangezogen, ferner alle sonstigen bekannten Abschriften aus jener Zeit, und zwar: aus Marburg die Handschriften *P 212*, *P 215*, *P 218*, *P 295*, *P 495*, *P 527*, *P 574*, *P 643*, *P 672*, *P 804*, *P 949*, *P 1069* und *P 1070*; aus der BB (Berlin) die Handschrift *Mus. ms. 30196*; aus der Musikbibliothek der Stadt Leipzig die Handschrift *Ms 8* und aus der Public Library Boston die Handschrift *M. 200.12*. Die genannten Bibliotheken lieferten dem Verfasser in liebenswürdiger Weise die notwendigen Mikrofilme. Mit Ausnahme von *P 215* enthalten alle aufgeführten Handschriften nur Teile aus der CIÜ I/II, die genannten Sammelbände der BB in den meisten Fällen sogar nur einige Stücke aus einzelnen Partiten. Bei der Mehrzahl dieser Handschriften sind als Schreiber oder als Vorbesitzer Schüler Bachs oder sonstige der Bach-Familie nahestehende Persönlichkeiten nachgewiesen, nämlich: J. F. Agricola, J. Chr. Altnickol, J. P. Kellner, J. Ph. Kirnberger, J. N. Mempel, J. Chr. Oley und J. G. Preller sowie J. N. Forkel, Hartung, Michel und J. Ringk²¹. Außer unserem Ms. enthält als einzige andere zeitgenössische Handschrift *P 215* ebenfalls die vollständige CIÜ I und II (zusätzlich der Allemande aus der II. Französischen Suite, BWV 813). Während die Prü-

¹⁹ Laut einer persönlichen Mitteilung (Mai 1963) an den Verfasser.

²⁰ Zitiert aus dem in Fußnote 13 genannten Schreiben (Dezember 1962) von Dr. Alfred Dürr, Göttingen, an den Verfasser.

²¹ Siehe für die Handschriften der BB: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 (= Heft 2/3 der *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg); *Ms 8* (Leipzig) enthält die Partiten II, IV, V und VI und stammt aus dem Besitz von J. N. Mempel und von J. G. Preller; *M. 200.12* (Boston) enthält das Italienische Konzert und stammt aus dem Besitz von J. Chr. Oley.

fung aller anderen erwähnten Handschriften und der in ihnen enthaltenen Abweichungen nichts von Belang im Hinblick auf unser Ms. ergab, fanden sich in *P 215* fast sämtliche Abweichungen zwischen ihm und den Druckausgaben Bachs in der gleichen Form wieder, nicht nur diejenigen im Notentext (einschließlich der Auslassung von Takt 60 in BWV 827, 1. Satz – siehe S. 53), sondern auch diejenigen der Gruppe B (siehe S. 52). Darüber hinaus ließ sich eine Anzahl auffällig ähnlicher Schriftmerkmale in beiden Handschriften feststellen (siehe beispielsweise die Ausführung der Ziffer 2 bei Taktangaben und Seitenzahlen in den Reproduktionen zweier entsprechender Probeseiten).

J. C. Ritter als Schreiber von P 215

P. Kast gibt auf Seite 14 seines erwähnten Buches (siehe Fußnote 21) zu *P 215* an: „Schreiber unbekannt, Mitte 18. Jahrhundert“; auf Seite 140 weist er *P 215* einer Gruppe von Handschriften zu, deren Entstehungszeit angegeben wird mit: „2. Hälfte 18. Jahrhundert“ und dem Zusatz: „in einzelnen Fällen möglicherweise noch vor 1750 entstanden“²². Die Handschrift stammt aus dem Besitz eines gewissen Hartung (Mitte 18. bis Anfang 19. Jahrhundert; die Anfangsbuchstaben seiner Vornamen auf dem Titelblatt von *P 215* sind wegen ihrer monogrammartigen Verschlingung mit dem „H“ von „Hartung“ schwer zu entziffern); in Thüringen und Umgebung gab es Orgelbauer dieses Namens, und ein J. M. Ch. Hartung (möglicherweise der zuvor genannte), Freund von J. Chr. Oley, lebte 1761 in dessen Geburtsort Bernburg, im Raum zwischen Leipzig und Clausthal gelegen (siehe S. 48). Unter den gegebenen Umständen beschloß der Verfasser, Herrn Dr. M. Frei-Sulzer (Zürich) um eine weitere Untersuchung zu bitten, nämlich um einen Handschriftenvergleich zwischen unserem Ms. und *P 215* (siehe S. 47). Das Ergebnis dieser Untersuchung ist in einem Ergänzungsgutachten vom 31. Dezember 1963 niedergelegt (7 Seiten Text und 17 Tafeln mit Photogrammen), das mit folgender Zusammenfassung abschließt: „Eine eingehende, nach den Prinzipien der forensischen Schriftvergleichung durchgeführte Analyse hat ergeben, daß die Marburger Manuskript-Kopie der Clavierübung I/II von J. S. Bach (*P 215* Mbg) ebenso wie die Manuskriptkopie der gleichen Clavierübung im Besitze von Herrn Dr. E. R. Jacobi, Zürich, von der Hand

²² H. Bischoff führt in seiner Ausgabe (Steingräber, später Kalmus) *P 215* als Quelle „B“ unmittelbar hinter Bachs eigenen Druckausgaben („A“) als wichtigste aller Manuskript-Quellen an; K. Soldan bemerkt im Vorwort seiner Peters-Ausgabe zu dieser Handschrift: „vermutlich von einem der Söhne Bachs geschrieben“. Hierzu äußerte sich Dr. P. Kast in einem persönlichen Schreiben (Oktober 1963) an den Verfasser wie folgt: „Letztere These [von K. Soldan] läßt sich nach dem neuesten Stand der Handschrift-Forschung um Bach wohl nicht mehr halten. Doch glaube ich, daß der Kopist in sehr naher Beziehung zu Bach oder seinem Hause gestanden hat. Daß er Schüler J. S. Bachs war, ist durchaus möglich, und daß die Handschrift noch zu Lebzeiten Bachs geschrieben wurde, kann man nicht ausschließen...“

des Johann Christoph Ritter, Clausthal, stammt. Auf Grund der Schriftmerkmale dürfte sie nach 1755 entstanden sein.“ Die Datierung „nach 1755“ wurde ermöglicht aufgrund eines Vergleichs mit den für das erste Gutachten herangezogenen, in Clausthal befindlichen Schriftstücken Ritters aus den Jahren 1745–1762.

Das im Besitz des Verfassers befindliche Ms. stellt somit die einzige bisher bekannte Abschrift der vollständigen ClÜ I und II dar, die zu Lebzeiten von JSB (etwa 1740) angefertigt wurde. Die in Marburg befindliche Handschrift *P 215* dagegen ist eine Kopie, die J. C. Ritter im ersten oder zweiten Jahrzehnt nach Bachs Tode von unserem Ms. angefertigt hat, offenbar in Ausführung eines ihm (von Hartung?) erteilten Auftrags. Die seltenen Abweichungen im Notentext von *P 215* im Vergleich zu unserem Ms. bestehen mehrheitlich in Angleichungen an den Text der Druckausgaben, einige aber stellen wiederum neue Versionen dar. Die ungewöhnliche Tatsache, daß J. C. Ritter die umfangreichen Werke der vollständigen ClÜ I und II zweimal mit großer Sorgfalt abgeschrieben hat – zuerst vor seinem Amtsantritt in Clausthal als junger Mann von etwa 25 Jahren, danach als wohlbestallter Organist im fünften Jahrzehnt seines Lebens –, könnte damit erklärt werden, daß Ritter an zusätzlichen Einnahmen durch Kopierarbeit interessiert war, ähnlich wie zahlreiche andere Musiker seines Standes in jener Zeit. Das Schriftbild von *P 215* zeigt jedenfalls, im Gegensatz zu unserem Ms., deutliche Merkmale einer Auftragsarbeit (mit oder ohne finanzielles Entgelt), wenn auch die Verbundenheit des Schreibers mit dem Werk klar ersichtlich ist²³.

Den Ausklang unseres Berichts möge folgende unerwartete Bestätigung der Urhebererschaft Ritters von *P 215* bilden. Im Januar 1964 teilte Dr. A. Dürr (Göttingen), von einer Reise nach Marburg zurückgekehrt, dem Verfasser mit, daß die Innenseite des vorderen Einbanddeckels von *P 215* mit Ritter signiert sei. Die Mikrofilmaufnahme der „vollständigen“ Handschrift *P 215* im Besitz des Verfassers enthielt diese Deckelinnenseite nicht! Eine Rückfrage bei dem Verwalter der Musikalienbestände in Marburg ergab, daß diese Deckelinnenseite bei der Herstellung des Mikrofilms aus Versehen nicht mit aufgenommen worden war. Sie enthält in der rechten unteren Ecke die klare Signatur Ritters (und in der Mitte den Stempel der „Bibliotheca Regia Berolinensis“). Der Namenszug enthält wiederum die Anfangsbuchstaben beider Vornamen, jedoch in anderer Form als in unserem Ms.: das J ist quer durch den oberen Teil des R gelegt, das C als Teil in der von links anschwingenden oberen Schleife des R enthalten. Offenbar wurde dieser Vermerk *Ritter* von anderen Benutzern der Handschrift übersehen, insbesondere von Dr. P. Kast bei der Vorbereitung zu seinem (in Fußnote 21 erwähnten) Buch; oder er wurde zwar gesehen, aber nicht als bedeu-

²³ Diese Beurteilung stammt, ebenso wie die charakterologische Bestimmung des Schriftbildes unseres Ms., von der Zürcher Graphologin Frau M. Hepner (siehe Fußnote 16).

11.

Partita 2^{da}

Symphonia

Grave

Andante

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the number '11.' is written. Below it, the title 'Partita 2da' is written in a cursive hand. The first two staves of music are labeled 'Symphonia' and 'Grave'. The third staff is labeled 'Andante'. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of 17th-century manuscript notation. The page is numbered '60' in the top left corner and 'Erwin R. Jacobi' in the top right corner.

ii. *Partita 2^a* J. S. Bach.

Symphonia

trave

rondante

Probeseite (vgl. die gegenüberstehende Abb.) aus der von J. C. Ritter nach 1755 angefertigten Abschrift (Marburg, *Mus. ms. Bach P 215*)

tungsvoll für die Handschrift betrachtet, da ja der Name „Ritter“ in der Bachforschung bisher völlig unbekannt war²⁴.

Nach Abfassung dieser Arbeit wies mich Herr H.-J. Schulze, Leipzig, in seinem Schreiben vom 25. 12. 1965 auf folgende interessante und in Anbetracht der spärlichen zeitgenössischen Angaben über J. C. Ritter erwähnenswerte Tatsache hin: In seiner *Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne, . . . Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, 1757. bey Job. Gottlob Immanuel Breitkopf* nennt Barthold Fritz auf S. 25 bis 32 die Empfänger seiner Klavier-Instrumente (1721–1757). Hier taucht in den Jahren 1750–1756 zehnmal der Name des Clausthaler Organisten Ritter auf, mehrheitlich als Empfänger von Instrumenten „in Commißion“. Außerdem lieferte Barthold Fritz im gleichen Zeitabschnitt noch 15 weitere Instrumente an namentlich aufgeführte Personen in Clausthal, aber ohne Nennung von Ritters Namen. In allen Fällen handelt es sich um Klavichorde, vorwiegend um kleinere (ca. 4 Oktaven) und gebundene. Barthold Fritz (1697–1766) lebte in Braunschweig und war ein zu seiner Zeit weit über die Grenzen seiner Heimat berühmter Erbauer von Tasteninstrumenten (vgl. MGG Bd. 4, Sp. 975/976).

²⁴ Der aufrichtige Dank des Verfassers sei allen denjenigen zum Ausdruck gebracht, die mit Rat oder Tat beteiligt waren an den erwähnten Untersuchungen, insbesondere den Damen M. Ch. Ganz (Paris) und M. Hepner (Zürich) sowie den Herren Dr. A. Dürr (Göttingen), W. Emery (London), Prof. Dr. K. von Fischer (Zürich) und den Mitgliedern seines musikwissenschaftlichen Doktoranden-Kolloquiums an der Universität Zürich (Wintersemester 1963/64), Dr. M. Frei-Sulzer (Zürich), Th. Henningsen (Zürich), Dr. A. van Hoboken (Ascona), H. Homburg (Kassel), dem Bach-Archiv Leipzig und Kantor J. Schäfer (Clausthal-Zellerfeld).