

M

Christian Gottlieb Zieglers
„Anleitung zur musikalischen Composition“
Ein Bach-Dokument aus der New York Public Library

Neben dem seit langem bekannten Johann Gotthilf Ziegler (1688–1747), der von seinem Weimarer Lehrer Bach dazu angehalten wurde, die Choräle „nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Wortte“ (Dok II, Nr. 542) zu spielen, verdient dessen Neffe Christian Gottlieb Ziegler Aufmerksamkeit. Seine *Anleitung zur musikalischen Composition* (1739) enthält drei bislang unbeachtete Erwähnungen Bachs.

Christian Gottlieb Ziegler (26. März 1702–11. Februar 1772), von 1730 bis zu seinem Lebensende Organist an St. Benedikt (ab 1734 außerdem an St. Blasius) in Quedlinburg, hatte bei seinem Vater in Pulsnitz und seinem Onkel Johann Gotthilf in Halle studiert.¹ In Halle besuchte er zunächst die Waisenhauptschule und später die Universität, in deren Collegium musicum er mitwirkte. Ab 1723 lebte er eine Zeitlang in Dresden und verkehrte dort mit den Hofmusikern Weiß, Pisendel, Heinichen und Petzold.

Als Theoretiker soll Ziegler in den Jahren 1728–1731 einen zweiteiligen Traktat *Der wohl informirte General-Baßist* geschrieben haben, der nach Walther zur Veröffentlichung bestimmt war, jedoch laut Gerber ungedruckt blieb. Seine „Anleitung zur musikalischen Composition“, die ebenfalls nicht im Druck erschien, hat sich handschriftlich in der Drexel Collection der New York Public Library erhalten. Das Manuskript (Signatur: *Drexel 3290*) stammt von der Hand eines gewissen „E. Güntersberg“, der Zieglers Traktat offenbar zum eigenen Gebrauch kopierte,² und umfaßt insgesamt 274 Seiten (nicht 55 – wie im Katalog der Bibliothek und auch bei Härtwig angegeben). Die „Anleitung“ beginnt mit einer 12seitigen *Dispositio Generales* (datiert „Quedl. d. 7. Feb. 1739“), in der Ziegler die Zielsetzung seines Traktates mitsamt einer knappen Inhaltsübersicht angibt. Es folgt ein 7seitiger „Vorbericht“ mit der Ermahnung an junge Musiker, sich mit dem Studium der „Principia melodica“ auf

¹ Auskunft über C. G. Ziegler geben die biographischen Artikel in: J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 657f., und E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 4, Leipzig 1814, Sp. 643f. Die Artikel über Ziegler in MGG (Bd. 14, S. 1269) und *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Bd. 20, S. 678f.), beide von D. Härtwig, basieren auf Walther und Gerber. Zusätzliche Informationen bietet D.-R. Moser, *Musikgeschichte der Stadt Quedlinburg*, Dissertation (masch.-schr.), Göttingen 1967, S. 143–147, 159f. und 228, jedoch ohne Erwähnung der „Anleitung“. Für die Vermittlung der Dissertation danke ich W. Breig, H. J. Marx und C. Wolff.

² Die Notiz „E./E. Güntersberg“ (Eigentum E. Güntersberg) findet sich am Fuß der Titelseite. Die Schriftzüge des Besitzvermerks stimmen mit denen des folgenden Manuskriptes überein, nicht jedoch mit denen einer „C. Güntersberg“ signierten Abschrift der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903 (Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, U 12.209). Als WZ zeigt die Quelle der „Anleitung“: Bl. a) Wappen von Regenstein, Bl. b) nicht erkennbare Figur. Nach Auskunft von Dr. Yoshitake Kobayashi (Göttingen) finden sich WZ mit dem Wappen von Regenstein, allerdings in leicht abweichender Form, in den Bach-Hss. P 881, St 329 und Am. B. 605, Nr. 2.

das Komponieren vorzubereiten. Diesem schließt sich die eigentliche Abhandlung (Paginierung: 1–255) an.

Der Traktat gliedert sich in zwei Hauptteile. *Pars 1 – de Melodia* besteht aus acht Kapiteln und behandelt Intervalle, allgemeine Melodieprinzipien, Variationen, Tonarten, Tonleitern, Kadenzen, Rhythmopöie und Melodiegliederung. *Pars 2 – de Harmonia* beginnt auf Seite 248, bricht jedoch nur sieben Seiten später mitten im Satz ab. Die Quelle Drexel 3290 ist also eine unvollständige Abschrift. Dies findet seine Bestätigung in der „Dispositio Generales“, die für den zweiten Teil drei Kapitel vorsieht: über Intervalle im allgemeinen sowie über Konsonanzen und Dissonanzen jeweils im besonderen.³

Zieglers Kompositionslehre erscheint pragmatisch und fortschrittlich. Der Autor verzichtet auf Verweise auf ältere Theoretiker und bezieht sich statt dessen auf moderne – vorzugsweise Mattheson, Heinichen und David Kellner. Er unterstreicht die Bedeutung der Melodie gegenüber der Harmonie und preist galante Natürlichkeit. So verwundert es nicht, daß als Ideal immer wieder Telemann angeführt wird, aus dessen Vokal- und Instrumentalwerken zahlreiche Stellen als Beispiele für „cambiata“, „abruptio“ und andere musikalische Figuren zitiert werden. Die Behandlung der Modulation ist besonders charakteristisch für Zieglers Einstellung. Heinichen hatte das Konzept der verwandten und entfernten Tonarten mit Hilfe des Quintenzirkels entworfen.⁴ Ziegler entwickelt dazu eine praxisorientierte Erläuterung, indem er zeigt, wie jedes tonale Zentrum von fünf verwandten Tonarten umgeben ist, die als Modulationsziele dienen. Hierzu liefert er (1) eine Tabelle mit „Ordentlichen Ausweichungen“ und „Außerordentlichen Ausweichungen“ für alle zwölf Dur-Tonarten (S. 150), (2) ein Melodiemodell in C-Dur mit Transpositionen in die fünf verwandten Tonarten G, a, e, F und d (S. 157) und (3) ein kurzes Stück unter Zugrundelegung der voranstehenden Melodie mit einer Analyse der Modulationen und Kadenzen: „Eintritt in secun[dariam]“, „Cadance in secun[daria]“ usw. (S. 158). Diese Art harmonischer Analyse trägt einen ausgesprochen modernen Zug.

Ein weiterer Aspekt von Zieglers fortschrittlicher Haltung begegnet in seinem Appell an deutsche Komponisten, sich der konventionellen italienischen Tempobezeichnungen zu enthalten, und zwar zugunsten geeigneterer muttersprachlicher Ausdrücke wie langsam, beweglich, munter, prächtig, zärtlich usw. (S. 223). Hier etwa befindet er sich in deutlichem Gegensatz zu Mattheson oder Heinichen mit ihrer Bevorzugung italienischer und französischer Begriffe und begibt sich im Gefolge Telemanns in die Nähe der Bestrebungen der 1727 in Leipzig von Gottsched gegründeten Deutschen Gesellschaft.⁵ Da der Gebrauch deutscher Tempobezeichnungen kaum vor dem 19. Jahrhundert

³ Die „Dispositio“ läßt erkennen, daß Teil 1 ein 9. Kapitel (über textierte Melodien) enthalten sollte, das entweder von Ziegler nicht fertiggestellt oder von Güntersberg nicht abgeschrieben worden ist.

⁴ J. D. Heinichen, *Der General-Baß in der Composition*, Dresden 1728, S. 837–916; die berühmte Abbildung („Musicalischer Circul“) findet sich auf S. 837.

⁵ Für diesen Hinweis danke ich George J. Buelow.

Fuß faßt, erscheint Ziegler seiner Zeit weit voraus und verdient damit eine gewisse Beachtung.

Der erste Hinweis auf Bach in der „Anleitung“ findet sich bereits in der „Dispositio Generales“:

In der Vorerinnerung werde ich kürztlich die wahren Uhrsachen anzeigen, warum und woher es geschieht, daß, da Heut zu Tage so viel Hundert *Musici componiten*, dennoch gleichwohl die allerwenigsten, zu der Geschicklichkeit und großen *virtu* kommen, als etwa ein *Telemann*, ein *Haendel*, ein *Hasse*, ein *Bach*, und dergl: mehr . . .

[S. I]

Dazu liefert Ziegler eine Begründung, wiederum unter Einbeziehung Bachs:

. . . Diese Versäumniß, diese Hintersetzung, der *melodischen* Grund-Regeln ist eben die Ursache, daß es unter so vielen hundert *Componisten* sehr wenig zu einer *Telemannischen* oder *Haendelschen*, oder *Bachischen* et: Geschicklichkeit gebracht. Hätten diese jetzt genannte und andere große *virtuosen* nicht die *Melodie excolivret*, waren sie nicht auff diesen Weg gerathen, hätten Sie sich nicht zu *Meistern* der *Melodie* gemacht, so wäre Ihre Arbeit und *Compositiones* nicht um ein Haar beßer als der Alten ihre. *Hammer-Schmidt*, *Gartbof*, *Schelle*, *Erlebach*, *Bachelbel*, *Liebbold*, *Zachau* und andere Alte haben *Harmonie* in Ihrer Arbeit, sie haben nur die *harmonische Regeln*, nicht aber die *melodischen* verstanden, es fehlt Ihnen zu *galanten melodischen* Schönheiten, . . .

[S. II]

Die dritte Bach-Erwähnung findet sich in einem andern Zusammenhang, in *Pars I (Cap. 6 – de Clausulis finalis)*, und zwar im Zusammenhang mit der Behandlung der Taktarten:

. . . Es ist wahr, wenn man einem ungeübten dergleichen neue *Tact*-Arthen vorlegte, und darinnen was setzte, daß man ihn freylich anfänglich, damit könnte ein bisgen *confus* machen, es komt aber nur auf die Ungewohnheit an, und wenn mann manchen Prahler, der sich vor den andern *Bach*, oder vor den andern *Haendel* oder *Telemann* will ausgeben *vexiten* wolte, dürffte man nur ein gantz leicht Stück in ein dergleichen fremden *Tact*-Arth setzen, es würde schon was zu lachen geben, da es doch in der That nichts Neues noch Fremdes ist. [S. 207]

Zieglers Bezugnahmen auf Bach sind trotz ihrer Kürze nicht unwichtig, denn sie lassen erkennen, welchen Stellenwert der Thomaskantor in der Sicht eines weiteren Zeitgenossen in den kritischen 1730er Jahren besaß. Ziegler sieht in Bach zuerst – und dies ist durchaus nicht ungewöhnlich – einen der führenden Virtuosen Deutschlands. Interessanter hingegen erscheint, daß Ziegler den Komponisten Bach deutlich von „den Alten“ abhebt und ihn mit Händel, Hasse und Telemann der modernen Richtung zuzählt. Bach mit Telemann und Händel zu vergleichen, war um 1739 nichts Neues – Gottsched und Mattheson hatten dies bereits 1728,⁶ Christiane Mariane von Ziegler 1729⁷ und Mizler 1737⁸ getan. Doch Ziegler ist der erste, der den Exponenten des galanten Opernstils – Hasse – in den Vergleich einbezieht. Erst ein Jahr zuvor hatte Scheibe in seiner berühmten Attacke auf die übermäßig kunstvolle Schreibweise Bachs die Antithese Bach – Hasse betont und an der Musik des

⁶ J. C. Gottsched, *Der Biedermann. Zweyter Theil*, Leipzig 1729 (Dok II, Nr. 249); J. Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 49 (Dok II, Nr. 251).

⁷ *In Gebundener Schreib-Art Anderer und letzter Theil*, Leipzig 1729, S. 296f. (Dok II, Nr. 270).

⁸ *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Bd. I/3, Leipzig 1737, S. 9 (Dok II, Nr. 404).

Dresdner Opernkomponisten die sparsame Verwendung von Dissonanzen in der Verbindung von Melodie und Baß gerühmt.⁹

Zieglers Ansicht von Bach als einem Komponisten, dessen melodische Begabung derjenigen Hasses ebenbürtig sei, konnte sich kaum deutlicher von der Scheibes unterscheiden. Dies ist um so wichtiger, als Ziegler Bachs Musik nicht nur vom Hörensagen kannte, sondern höchstwahrscheinlich mit ihr persönlich vertraut war. Eine erste Gelegenheit mag sich für ihn während seiner Hallenser Zeit als Waisenhausschüler geboten haben, als vom 29. April bis 1. Mai 1716 der damalige Weimarer Hoforganist die Prüfung und Einweihung der Liebfrauenkirchen-Orgel vornahm. Zudem hatte sein Onkel und Mentor, Johann Gotthilf Ziegler, in der Zeit zwischen 1710 und 1712 bei Bach in Weimar studiert¹⁰ und auch in der Folgezeit den Kontakt aufrechterhalten.¹¹ Es wäre merkwürdig, wenn Johann Gotthilf seine Bewunderung und Kenntnis der Bachschen Musik nicht mit seinem Neffen geteilt hätte. Christian Gottlieb Ziegler dürfte somit unter die ersten Enkelschüler Bachs zu zählen sein.

Freilich läßt sich nicht übersehen, daß die in der „Anleitung“ vertretenen Theorien sich oftmals von den Bachschen Gepflogenheiten unterscheiden. Man bedenke zum Beispiel Zieglers Diskussion der Taktarten (sie enthält oben zitierte dritte Bach-Erwähnung). Nach Ziegler verhalten sich die Taktarten neutral im Verhältnis zum Tempo. So macht es keinen Unterschied, ob eine Melodie im 6/16-, 6/8-, 6/4-, 6/2- oder 6/1-Takt gesetzt ist; solange die Taktarten im gleichen Tempo gespielt werden, gibt es keinen hörbaren Unterschied. Als Beleg führt Ziegler Telemanns „Lilliputische Gigue“¹² an, zunächst in ihrem originalen und ungewöhnlichen 24/1-Takt, sodann in einem üblicheren 24/16-Takt. „Kein Mensch wird Unterschied merken“, schreibt Ziegler, „wenn man NB die Noten 24/1, mit *gleicher Geschwindigkeit* wieder in 24/16 spielt, und eben dieses ist das sogenannte *Movement*“ (S. 207). Diese Anschauung von der Loslösung der Taktarten von charakteristischen Tempi, die die Notationspraxis des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt, steht durchaus abseits von der Bachschen. Nach Kirnberger hielt sich Bach an die ältere Tradition, in der die Taktarten individuelle Eigenschaften besaßen. Taktarten mit demselben Zähler, wie 6/16, 6/8 oder 6/4, waren nicht austauschbar; jede implizierte ein besonderes Tempo und Artikulationsmuster.¹³

⁹ In seiner *Beantwortung der unpartbeyischen Anmerkungen* ... (März 1738) auf J. A. Birnbaums Verteidigung J. S. Bachs (Dok II, Nr. 417).

¹⁰ Vgl. Kommentar zu Dok II, Nr. 324.

¹¹ Maria Barbara Bach war Patin von J. G. Zieglers Tochter Christiana Renata (getauft am 19. April 1718 in Halle/Saale); derselbe Ziegler war auch an Herstellung und Vertrieb der Partiten 2 und 3 aus Bachs Clavier-Übung I beteiligt. Vgl. Dok II, Nr. 90 und 224, sowie BJ 1987, S. 186 (G. G. Butler).

¹² Eigentlich „Brobdingnagische Gigue“ (TWV 40: 108) aus *Der getreue Music-Meister*, Hamburg 1728, Lection 10.

¹³ J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Bd. II/1, Berlin und Königsberg 1776, S. 119f.; ebd. Zitat der Fuge F-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier II (BWV 880/2) mit dem Hinweis auf Bachs bewußte Notation des Stückes im 6/16-Takt, da die

Doch selbst wenn Ziegler eine von Bach sich abhebende Ästhetik verfocht, seine Hinweise fügen dem Porträt des Leipziger Thomaskantors und Collegium-musicum-Direktors der 1730er Jahre einen zarten, aber profilschärfenden Pinselstrich hinzu. Zu eben jener Zeit, als Scheibe aus Hamburg Bach als altmodisch anzuprangern versuchte, wurde er von Christian Gottlieb Ziegler in Quedlinburg unter die Schöpfer der „galanten melodischen Schönheiten“ eingereiht.¹⁴

George B. Stauffer (New York, NY)

Vorzeichnung eines 6/8-Taktes ein zu langsames Tempo und einen zu gewichtigen Vortrag implizieren würde. Vgl. Dok III, Nr. 767 (S. 223f.).

¹⁴ Die Forschungsarbeiten, in deren Rahmen der vorliegende Aufsatz entstand, wurden durch ein Stipendium der John Simon Guggenheim Foundation ermöglicht.