

# Eine unbekannte Bach-Handschrift und andere Quellen zur Leipziger Musikgeschichte in Weißenfels\*

Von Peter Wollny (Leipzig)

Mit der Entdeckung von zwei Bach-Handschriften in der Musiksammlung der Johanniskirche zu Mügeln rückte im Jahr 2010 das unübersichtliche Terrain der peripheren Bach-Überlieferung erneut ins Blickfeld der Forschung. Wie sich wieder einmal gezeigt hat, wurden zuweilen auch erstrangige Quellen abseits der altbekannten Pfade tradiert. Der Fund bestärkte die Hoffnung, daß auch in anderen mitteldeutschen Sammlungen noch weitere unerkannte Bach-Autographe oder zumindest Repertoirebelege aus der unmittelbaren Umgebung des Komponisten schlummern könnten. Als besonders vielversprechendes Untersuchungsgebiet durfte dabei die Musiksammlung der ehemaligen Ephoralbibliothek zu Weißenfels gelten, die das alte Kantoreirepertoire der Weißenfelser St. Marienkirche enthält. Im Jahr 2005 übernahm das Heinrich-Schütz-Haus die insgesamt rund 350 handschriftlichen Musikalien als Dauerleihgabe der evangelischen Kirchengemeinde, um sie sachgemäß zu archivieren, der Forschung zugänglich zu machen und für die Musikpraxis zu erschließen.<sup>1</sup>

Die Weißenfelser Sammlung war der Forschung auch schon früher aufgefallen. Bereits 1911 hatte Arno Werner in seinem Buch über die Weißenfelser Musikgeschichte auf den Bestand aufmerksam gemacht und eine erste, wenngleich äußerst knappe Übersicht veröffentlicht.<sup>2</sup> Mit der exakten Katalogisierung Mitte der 1990er Jahre im Rahmen von RISM A/II zeichneten sich deutlichere Konturen des Repertoires ab: Wie bei vielen anderen historischen Sammlungen Mitteldeutschlands stammt der überwiegende Teil der Handschriften aus dem letzten Drittel des 18. und den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, während die Zeit vor 1760 nur mit vergleichsweise wenigen Werken repräsentiert ist. Eine Zusammenfassung des seinerzeit aktuellen Wissensstands gab Henrike Rucker in einem 2007 veröffentlichten Vortrag; hier findet

---

\* In memoriam Kirsten Beißwenger (1960–2013) und Yoshitake Kobayashi (1942 bis 2013).

<sup>1</sup> Dieser Beitrag entstand im Zusammenhang mit dem von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Forschungsprojekt „Bachs Thomaner“. Mein besonderer Dank gilt Frau Henrike Rucker, der Geschäftsführerin des Heinrich-Schütz-Hauses Weißenfels, die mir den Zugang zu den Weißenfelser Handschriften ermöglicht und meine Arbeiten freundschaftlich unterstützt hat.

<sup>2</sup> A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 19 f.

sich auch – basierend auf einer Mitteilung von Hans-Joachim Schulze – ein Hinweis auf einen von dem Leipziger Neukirchenorganisten Carl Gotthelf Gerlach geschriebenen Stimmensatz und damit ein erster konkreter Beleg für die Vermutung, daß Teile des Repertoires aus Leipzig stammen könnten.<sup>3</sup> Da mit Carl Ludwig Traugott Gläser (1747–1797) und Carl Heinrich Reinicke (1766–1798) zwischen 1771 und 1798 nacheinander zwei ehemalige Thomaner das Amt des Weißenfelser Stadtkantors bekleideten, bestanden in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auch direkte personelle Verbindungen zwischen den beiden Städten und ihren musikalischen Institutionen. Ein 1992 von Hans-Joachim Schulze vorgestelltes Faszikel von Weißenfelser Kantatentextdrucken aus den 1730er Jahren lieferte zudem Hinweise für die Annahme, daß die Verbindungen der Weißenfelser Stadtkantoren in die nahe gelegene Messestadt Leipzig noch viel weiter zurückreichten und daß die greifbaren Indizien hierfür vermutlich nur die sprichwörtliche Spitze des Eisbergs darstellen.<sup>4</sup> Eine systematische Durchforstung des Musikalienbestands erschien somit wünschenswert. Die Ergebnisse dieser Untersuchung werden im folgenden vorgestellt.

## I.

Unter den zahlreichen Anonyma der Weißenfelser Sammlung beansprucht zunächst die Abschrift einer aus Kyrie und Gloria bestehenden Messe im *stile antico* (D-WFe, 191) unsere Aufmerksamkeit. Es handelt sich um ein offenbar vollständig erhaltenes Konvolut von insgesamt 13 Einzelstimmen, die teils von Johann Sebastian Bach, teils von Kopistenhand geschrieben sind (siehe Abbildung 1 und 2). Verschollen ist lediglich ein Umschlag; er fehlte jedoch offenbar bereits, als die Stimmen nach Weißenfels kamen. Ein Hinweis auf das Weißenfelser Inventar und die zugehörige Nummer („*Inventarium*“, „29“) finden sich auf der ersten Seite der Orgelstimme, die mithin vermutlich als

<sup>3</sup> H. Rucker, *Weißenfels – Städtische Musikpflege im Schatten eines Musenhofes*, in: *Musikkultur in Sachsen-Anhalt seit dem 16. Jahrhundert. Protokoll der wissenschaftlichen Tagung zur regionalen Musikgeschichte am 16. und 17. September 2005 in Salzwedel*, hrsg. von K. Eberl-Ruf, C. Lange und A. Schneider, Halle 2007 (Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts. 42.), S. 184–194, speziell S. 187–190.

<sup>4</sup> H.-J. Schulze, *Musikaufführungen in der Weißenfelser Stadtkirche von 1732 bis 1736*, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8. bis 10. Oktober 1992 in Weißenfels*, hrsg. von R. Jacobsen, Amsterdam 1994 (Chloe. Beihefte zum Daphnis. 18.), S. 121–131. – Beziehungen von Leipziger Musikern zu Mitgliedern der Weißenfelser Hofkapelle sind seit dem späten 17. Jahrhundert vielfach dokumentiert.

Ersatzumschlag diene. Die Blätter weisen durchweg das übliche Folioformat (ca. 34×20,5 cm) auf und lassen als Wasserzeichen einheitlich das Wappen von Schönburg (Weiß 72, Doppelpapier) erkennen. Die folgende Aufstellung vermittelt eine Übersicht der vorhandenen Stimmen:

Stimmenbezeichnung	notierte Tonart	Umfang	Schreiber
1. <i>CANTO</i>	F	1 Bg.	Kopist (Revision: JSB)
2. <i>ALTO</i>	F	1 Bg.	” ”
3. <i>TENORE</i>	F	1 Bg.	” ”
4. <i>BASSO</i>	F	1 Bg.	” ”
5. <i>Hautbois 1 ô Violino 1</i>	G	1 Bl.	JSB
6. <i>Hautbois 2 ô Violino 2</i>	G	1 Bl.	”
7. <i>Taille ô Viola</i>	G	1 Bl.	”
8. <i>Continuo</i> (unbeziffert)	G	1 Bl.	”
9. <i>Cornetto</i> (aus: <i>Trombona 1</i> )	F	1 Bl.	Kopist (Rev. JSB)
10. <i>Trombona 1</i> (aus: <i>Trombona 2</i> )	F	1 Bl.	” ”
11. <i>Trombona 2</i> (aus: <i>Trombona 3</i> )	F	1 Bl.	” ”
12. <i>Bass Trombona</i>	F	1 Bl.	” ”
13. <i>Organo</i> (beziffert)	F	1 Bg.	” (Rev. und Bezifferung JSB)

Anhand eines spezifischen Merkmals von Bachs Schrift – den abwärts kau- dierten Halbnoten mit dem Hals an der linken Seite des Notenkopfes – läßt sich der Stimmensatz sicher auf die Zeit um 1739 bis um 1742 datieren.<sup>5</sup> Hierzu paßt auch der Befund des Wasserzeichens, das – wohl in Varianten – in Bach-Handschriften zwar über einen langen Zeitraum hinweg vorkommt, dessen Nachweise sich aber gerade in den Jahren 1740 bis 1742 auffällig häu- fen.<sup>6</sup>

Der von Bach zum Ausschreiben der Stimmen hinzugezogene Kopist ist bis- lang nicht nachgewiesen. Dank der erst seit kurzem der Bach-Forschung wie- der zugänglichen jüngeren Matrikel der Thomasschule besteht die Möglich- keit, gezielt nach einem geeigneten Kandidaten zu suchen, da die Matrikel von den Alumnen eigenhändig geschriebene kurze biographische Eintragungen enthält, die auf Latein abgefaßt und den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend auch in lateinischer Kurrentschrift fixiert sind.<sup>7</sup> Es war also ein Leichtes, die- sen neuen Fundus an Schriftproben mit dem unterlegten Messentext zu ver- gleichen. Trotz stark formalisierter Buchstabenformen fand sich unter den Ein-

<sup>5</sup> Kobayashi Chr, S. 20. Siehe auch die Beispiele und Erläuterungen in NBA IX/2 (Y. Kobayashi, 1989), S. 170–172.

<sup>6</sup> Siehe die Belege bei Kobayashi Chr, S. 42–47.

<sup>7</sup> Stadtarchiv Leipzig, *Thomasschule*, Nr. 483. Siehe den Beitrag von Michael Maul im vorliegenden Band, S. 15–19.

tragungen in die Matrikel aus dem Zeitraum zwischen etwa 1735 und 1742 nur eine einzige, deren Schriftzüge mit denen in der Weißenfelser Quelle völlig übereinstimmen. Bei dem Schreiber handelt es sich um den am 6. Juli 1740 im Alter von 13 Jahren ins Alumnat aufgenommenen Johann Gottlieb August Fritzsche(e) aus Düben (geb. am 27. Januar 1727).<sup>8</sup> Auffällige Merkmale seiner Schrift sind beispielsweise die an ein „z“ oder eine „2“ erinnernde Form des runden „r“ (r rotunda), das ohne erkennbare Systematik neben der Normalform dieses Buchstabens verwendet wird, oder die eigenwillig verschlungene Linienführung bei der Majuskel „F“ (siehe Abbildung 3 und 4).

Fritzsche gelobte bei seiner Einschreibung, für sieben Jahre auf der Thomasschule zu bleiben, wurde jedoch – laut eines Vermerks des Rektors Johann August Ernesti – wegen seines angeblich anstößigen Lebenswandels und mangelnden Fleißes („*ob impuritatem vitae et negligentiam literarum*“) bereits Anfang 1745 entlassen.<sup>9</sup> Da er in seiner etwa fünf Jahre währenden Schulzeit eine beachtliche musikalische Laufbahn absolvierte (er war spätestens 1744 Mitglied des ersten Chores),<sup>10</sup> wäre allerdings zu fragen, ob Ernestis harsche Beurteilung und Bestrafung wirklich gerechtfertigt war oder ob Fritzsche in der angespannten Situation nach dem Präfektenstreit allein seines überdurchschnittlichen musikalischen Engagements wegen (letztlich also um die Position des Kantors zu schwächen) vom Rektor der Schule verwiesen wurde.<sup>11</sup> Nach dem Verlust seines Alumnatsplatzes nahm Fritzsche ein Studium an der Leipziger Universität auf<sup>12</sup> und konnte schon bald als Musiker und Komponist im Umfeld der Leipziger Kaffeehausbühnen Fuß fassen. Aus seiner Feder sind mehrere Oden und Polonaisen erhalten;<sup>13</sup> Kataloge, Textdrucke und Zeitungs-

<sup>8</sup> Fritzsche nennt sein Geburtsdatum in seinem Eintrag in die Matrikel der Thomasschule (siehe Abbildung 3). Sein Vater Johann Wilhelm Fritzsche stammte aus Chemnitz und schrieb sich im Sommersemester 1714 in die Matrikel der Universität Leipzig ein (siehe Erler III, S. 99). Nach Ermittlungen von Manuel Bärwald (Leipzig) ist er zwischen 1728 und 1741 als „Accise Inspector“ und Stadtschreiber in Düben nachweisbar.

<sup>9</sup> Im Jahr 1745 erfolgte auch die beim Abgang von der Schule fällige Zahlung eines Anteils aus seinem Kautionsgeld zugunsten der Schulbibliothek (siehe hierzu den Beitrag von Michael Maul im vorliegenden Band).

<sup>10</sup> Siehe B. F. Richter, *Stadtppfeifer und Alumnus der Thomasschule zu Bachs Zeit*, BJ 1907, S. 32–78, speziell S. 73 (Nr. 216) und S. 77; sowie A. Glöckner, *Alumni und Externe in den Kantoreien der Thomasschule zur Zeit Bachs*, BJ 2006, S. 9–36, speziell S. 19.

<sup>11</sup> Vgl. M. Maul, „*Dero berühmter Chor*“ – *Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212–1804)*, Leipzig 2012, S. 242–249 und 253–258.

<sup>12</sup> Erler III, S. 99. Die Immatrikulation erfolgte am 5. Mai 1745.

<sup>13</sup> D-LEm, III. 8. 28, S. 136–144 (Partita in B-Dur), und D-LEm, III. 8. 30 (6 Polonaisen). Zu Fritzsches Mitwirkung an der „Neuen Sammlung verschiedener und

ankündigungen belegen darüber hinaus auch größer dimensionierte Singspiele.<sup>14</sup> Eine Bewerbung um die Nachfolge des erkrankten und dauerhaft dienstuntauglichen Zittauer Johannis-Organisten Carl Hartwig im Dezember 1747 blieb erfolglos.<sup>15</sup> Fritzsches weiterer Lebensweg nach etwa 1750 ist nicht bekannt.

Die Identifizierung von Johann Gottlieb August Fritzsche als Hauptschreiber der in Weißenfels erhaltenen Messe aus Bachs Notenbibliothek erlaubt uns, die Entstehungszeit der Handschrift noch weiter einzugrenzen: Im Blick auf sein jugendliches Alter dürfte Fritzsche von Bach kaum vor Anfang oder Mitte 1741 mit Schreiberdiensten beauftragt worden sein; ab 1742 hingegen begann Bachs Schrift, sich wieder so stark zu verändern, daß sie sich mit dem im Weißenfelser Stimmenmaterial vertretenen Befund kaum noch vereinbaren ließe;<sup>16</sup> das Autograph der für die Erbhuldigung in Kleinzschocher am 30. August 1742 komponierten Bauernkantate BWV 212 (D-B, P 167) etwa weist, speziell in seinen reinschriftlichen Abschnitten, bereits deutlich die charakteristischen Züge von Bachs Spätschrift auf.

Nach diesen quellenkritischen Erwägungen gilt es, nach dem Komponisten der anonym überlieferten Messe zu suchen. Hier erweist sich zunächst ein Blick auf die satztechnische Faktur des Werks als hilfreich. Sämtliche Abschnitte sind aus – teils ausgesprochen komplexen – Kanons konstruiert. Solche kanonischen Messen im *stile antico* galten im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert als die Hohe Schule der Kompositionskunst und waren entsprechend rar.<sup>17</sup> Eine Sichtung der überschaubaren Zahl in Frage kommender Werke lieferte rasch die gewünschte Identifizierung: Bachs Stimmensatz enthält die ersten beiden Teile der *Missa canonica* von Francesco Gasparini (1661–1727).

---

ausereisener Oden“ siehe J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 3 (1768), S. 73. Siehe auch M. Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, Stuttgart und Berlin 1902, Bd. 1/1, S. 104–106, und A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden*, Band 3: *Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800)*, Leipzig 1941, S. 238f. und S. 243–245.

<sup>14</sup> Zu den nachweisbaren Werken Fritzsches siehe Schering (wie Fußnote 13), S. 238f., 244f., 256–259; ergänzend Gerber NTL 2, Sp. 208; ZfMw 7 (1924/25), S. 216–219 (A. Schering); *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von B. S. Brook, New York 1966, Sp. 118, 150, 126 und 252; sowie VD18: 10764690.

<sup>15</sup> Siehe *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. und kommentiert von E. Suchalla, 2 Bde., Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. 80.), Bd. 1, S. 17f.

<sup>16</sup> Vgl. NBA IX/2, S. 173.

<sup>17</sup> Siehe K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg 1929, speziell S. 92–95.

Der aus Camaiore bei Lucca gebürtige Gasparini war zunächst vermutlich Schüler von Arcangelo Corelli und Bernardo Pasquini in Rom und ließ sich dann in Venedig nieder, wo er von 1701 bis 1713 das Kapellmeisteramt am Ospedale della Pietà bekleidete; vermutlich um 1715 kehrte er nach Rom zurück. Gasparinis Reputation gründete sich in seiner Heimat vornehmlich auf seine Opern, die seinerzeit in zahlreichen Theatern aufgeführt wurden. Im 18. Jahrhundert wurde sein Name auch in Deutschland bekannt; hier schätzte man ihn allerdings in erster Linie als Meister des kunstvollen Kontrapunkts und als kühnen Harmoniker.<sup>18</sup>

Gasparinis *Missa canonica* erlangte seinerzeit beachtliche Bekanntheit; entsprechend groß ist die Zahl der überlieferten Abschriften.<sup>19</sup> Unter diesen ist eine aus dem Bestand der Katholischen Hofkirche in Dresden stammende, von dem Dresdner Kopisten Johann Gottfried Grundig geschriebene und von Johann Georg Pisendel revidierte Partitur bemerkenswert (D-D1, *Mus.* 2163-D-7), die wohl um die gleiche Zeit entstanden ist wie Bachs Stimmensatz.<sup>20</sup> Bereits am 27. Januar 1735 berichtete auch Johann Gottfried Walther in einem Brief an Heinrich Bokemeyer, daß er „an jetziger Meße“ – gemeint ist vermutlich die Leipziger Neujahrsmesse – „von des berühmten Italiäners *Francesco Gasparini* Arbeit [...] eine aus allerhand Arten *Canonum* bestehende *Missam*“ erworben habe.<sup>21</sup> Daß Bach von diesen beiden Quellen gewußt haben und seine Abschrift möglicherweise direkt auf eine dieser Vorlagen zurückgehen könnte, erscheint zwar denkbar, bleibt angesichts der weiten Verbreitung des Werks aber Spekulation. Bereits 1724 hatte nämlich auch Johann Joachim Quantz die „vierstimmige, aus lauter Canons bestehende, und von den Contrapunctisten sehr hoch geschätzte Messe“ im Kompositionsunterricht bei Gasparini kennengelernt.<sup>22</sup> Da Quantz während seiner Ausbildungszeit in Wien und Dresden nachweislich zu Studienzwecken eine Sammlung mit

<sup>18</sup> MGG<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 7, S. 575–582 (L. Navach) und New Grove 2001, Bd. 9, S. 557–559 (D. Libby, A. Lepore).

<sup>19</sup> Vgl. M. Ruhnke, *Francesco Gasparinis Kanonmesse und der Palestrinastil*, in: *Musica Scientiae Collectanea*. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972, hrsg. von H. Hüsch, Köln 1973, S. 494–511, speziell S. 494. – Die bei Fellerer (wie Fußnote 17), S. 92, genannte Abschrift in Bologna stand für die vorliegende Studie nicht zur Verfügung.

<sup>20</sup> Siehe die Angaben bei RISM A/II (<http://opac.rism.info>), ID-Nr. 211011432.

<sup>21</sup> *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 180, 181 f. – Dort findet sich auch eine auf das Jahr 1686 zielende Mitteilung über den Entstehungsanlaß der Messe, die Gasparini „als ein *Specimen* seiner Geschicklichkeit verfertigt“ haben soll, „um in die *Academie der Filarmonicorum* aufgenommen zu werden“. Diese Angabe kollidiert allerdings mit der Datierung „1705“ in der Berliner Abschrift D-B, *Mus. ms.* 7101.

<sup>22</sup> Siehe die autobiographischen Mitteilungen von J. J. Quantz in: F. W. Marpur, *Hi-*

kontrapunktischen Meisterwerken anlegte,<sup>23</sup> könnte auch er eine frühe Abschrift mit nach Deutschland gebracht haben. Es wäre zu prüfen, ob auf diesem Wege die Dresdner und insbesondere die reiche Berliner Überlieferung von Gasparinis *Missa canonica* begründet wurde.<sup>24</sup>

Für die filiatorische Einordnung des Weißenfelder Stimmensatzes gibt es nur wenige Anhaltspunkte. Dies ist durch den Umstand bedingt, daß er auf eine – heute nicht mehr greifbare – Partitur zurückgeht, deren Notentext im Blick auf aufführungspraktische Belange verändert wurde. Hierzu zählen die Unterteilung der „doppelten“ Allabreve-Takte, die dadurch bedingte Aufspaltung langer Notenwerte und die Ergänzung von Akzidenzien.

Immerhin aber bietet der Stimmensatz neue Erkenntnisse zu Bachs aufführungspraktischer Realisierung von Werken im *stile antico*. Offenbar hatte er den Plan, den Vokalsatz durch eine vierstimmige Bläsergruppe (Zink und drei Posaunen) verstärken zu lassen. Die jeweils vier Stimmen für die Sänger und die Bläser sowie die – von Bach nachträglich bezifferte – Orgelstimme wurden von Fritzsche nach der verschollenen Partitur aus Bachs Besitz ausgeschrieben. Singstimmen und Bläser musizierten ebenso wie die Orgel im Chorton, so daß sämtliche Stimmen in der Tonart F-Lydisch notiert wurden. Diese Besetzung findet sich auch in der von Bach nur wenig später zur Aufführung gebrachten *Missa sine nomine* von Giovanni Pierluigi da Palestrina (D-B, *Mus. ms. 16714*).<sup>25</sup> Zusätzlich zu den von Fritzsche ausgeschriebenem Partien fertigte Bach einen weiteren Satz Instrumentalstimmen an: zwei Oboen, Taille und eine nicht näher spezifizierte Continuo-Stimme. Diese Instrumente spielten im Kammerton, benötigten also Partien, die um einen Ganzton höher (in G) notiert waren. Anscheinend traute Bach seinem jugendlichen Kopisten die

---

*storisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I. Band, Berlin 1754/55, S. 179–250, speziell S. 224 f.

<sup>23</sup> Vgl. P. Wollny, *Anmerkungen zu einigen Berliner Kopisten im Umkreis der Amalienbibliothek*, in: Jahrbuch SIM 1998, S. 143–162, speziell S. 152 und 160.

<sup>24</sup> In der Staatsbibliothek zu Berlin befinden sich folgende Abschriften des Werks:  
 – *Mus. ms. 7101*: „Missa canonica | di | Francesco Gasparini | 1705“; Schreiber: Anon. 404, mit Einzeichnungen von Johann Friedrich Agricola, aus der Sammlung Poelchau;  
 – *Mus. ms. 7103*: „Missa. Francesco Gasparini. Luchese“; Abschrift, um 1845;  
 – *Mus. ms. 7105/1*: „Canone | in Diapente e Diapason | a 4 Voci | dell Sig. Franc: Gasparini“; Abschrift der Messe im Anschluß an „Li Principii | della Composizione | da Francesco Gasparini“ (fol. 45–68); Abschrift um 1800, aus der Sammlung Voß;  
 – *Am.B. 414*: „Messa Canone in Diapente | e Diapason | dal S<sup>r</sup> Franc: Gasparini“; Abschrift von Anon. 403;  
 – *Am.B. 436*: „CANONE | IN DIAPENTE | E DIAPASON | DAL FRANC. | GASPARINI“; Abschrift von Anon. 403.

<sup>25</sup> Siehe Wolff *Stile antico*, S. 166–172; Beißwenger, S. 131; und NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger, 2000), S. 23–25.

anspruchsvolle Aufgabe des Transponierens nicht zu und griff – wie in anderen, vergleichbaren Fälle auch – daher lieber selbst zur Feder. Die Kopftitel der Bläserstimmen erweiterte er zu einem nicht näher bestimmbareren späteren Zeitpunkt. Aus „Hautbois I“ wurde „Hautbois I ô Violino I“; die Oboe-II- und die Taille-Stimme erhielten entsprechend den Zusatz „ô Violino 2“ beziehungsweise „ô Viola“.<sup>26</sup>

Die italienische Konjunktion „ô“ deutet auf eine Besetzungsalternative, nicht auf das additive Zusammenwirken von Streichern und Bläsern. Ähnliche Bezeichnungen finden sich auch im Originalstimmensatz zu Bachs Einrichtung der Motette „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“ von Sebastian Knüpfer (D-B, *Mus. ms. 11788*).<sup>27</sup> Hier wurden die Partien der drei tieferen Holzbläser nachträglich durch den Zusatz „ô Trombona“ alternativ einer Posaunengruppe zugewiesen. In einem zweiten Schritt notierte Bach dann die nunmehr chortönig transponierten Partien für die Posaunen noch einmal auf den Rückseiten der Blätter und tilgte die Zusätze auf den Vorderseiten wieder.

Die Besetzungsalternativen der Gasparini-Messe (Verstärkung der Singstimmen durch Holzbläser oder Streicher) lassen vermuten, daß auch die Posaunengruppe nur eine von insgesamt drei intendierten Realisierungsmöglichkeiten darstellte, Bach bei diesem Werk also eine andere Klangregie verfolgte als in den motettischen Chorsätzen vieler Kantaten, in denen die Singstimmen von mehreren Instrumentalgruppen verdoppelt werden. Allerdings stammen die Belege für die Kantatenchöre meist aus seinen frühen Leipziger Jahren. Verschiedentlich finden sich in deren Originalstimmensätzen Indizien für ein Wegfallen der Posaunen bei Wiederaufführungen in späteren Jahren – etwa bei der Choralkantate „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ BWV 101/BC A 118, deren Cornetto-Stimmblatt Bach um die Mitte der 1740er Jahre für eine Niederschrift des revidierten Traverso-Parts der Sätze 6 und 7 nutzte.<sup>28</sup> Auch das Vorhandensein von zwei Fassungen der Choralbearbeitung BWV 118/BC B 23 a/b deutet auf das gleichberechtigte Nebeneinander verschiedener Besetzungsvarianten. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die in einer Abschrift aus dem Kopiaturbetrieb des Leipziger Musikalienhändlers Breitkopf erhaltene Fassung der Kantate „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget“ BWV 64/BC A 15 (D-B, *Am. B. 44*, fol. 147–165) ohne Zink und Posaunen im Eingangschor, aber mit der Angabe „2 Oboi ô Violini“ eben-

<sup>26</sup> Daß die Stimmenbezeichnungen in zwei Schritten eingetragen wurden, läßt sich anhand des Schriftbefunds sowie an der gestörten Symmetrie erkennen.

<sup>27</sup> Siehe D. R. Melamed, *Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek*, BJ 1989, S. 191–196, speziell S. 195.

<sup>28</sup> Vgl. NBA I/19 Krit. Bericht (R. Marshall, 1989), S. 160 f., 183–185.

falls auf eine von Bach in späteren Jahren vorgenommene Änderung der Besetzungsdisposition zurückgehen könnte.

Das in den Stimmen der Gasparini-Messen und anderwärts anzutreffende Nebeneinander von alternativen Besetzungsvarianten darf vielleicht als Indiz dafür gedeutet werden, daß Bach in den 1740er Jahren eine geänderte Aufführungsästhetik favorisierte, die auf die säuberliche Trennung unterschiedlicher Klangfarben abzielte und von der in den früheren Leipziger Jahren verfolgten Addition möglichst vieler Instrumentalgruppen zunehmend abrückte. Folgen wir dieser Deutung, so dürfen wir mit mindestens drei Aufführungen von Gasparinis *Missa canonica* rechnen, die vermutlich ab 1741 in den beiden Leipziger Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai stattfanden.

Seine aufführungspraktische Beschäftigung mit der *Missa canonica* markierte für Bach anscheinend den Beginn einer Phase der intensiven Auseinandersetzung mit dem strengen Kontrapunktstil. Um 1742 folgte die Aufführung von Palestrinas *Missa sine nomine*,<sup>29</sup> und um 1745 plante er eine Darbietung von dessen *Missa Ecce Sacerdos magnus*.<sup>30</sup> Daneben beschäftigte er sich mit dem einschlägigen theoretischen Schrifttum (speziell mit der Kanonlehre von Zarlino), formulierte Regeln zur Dissonanzbehandlung im strengen Satz und sammelte satztechnische Preziosen.<sup>31</sup>

Diese Interessen gehen einher mit einer spürbaren Neuorientierung seiner eigenen Kompositionsweise Anfang der 1740er Jahre, die sich durch die verstärkte Verwendung polyphoner Satztechniken, eine Vorliebe für die intricate Setzkunst des Kanons und schließlich einen ausgesprochenen Stilpluralismus auszeichnet. Für die hoch entwickelte Kanonkunst und strenge Polyphonie in Bachs Spätwerk, wie sie uns im Musikalischen Opfer, in der Kunst der Fuge und in der H-Moll-Messe begegnen, diente die *Missa canonica* von Francesco Gasparini offenbar als ein wichtiges Vorbild.

<sup>29</sup> Zur Datierung siehe Kobayashi Chr, S. 51, und P. Wollny, *Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–60, speziell S. 29–33.

<sup>30</sup> Siehe B. Wiermann, *Bach und Palestrina: Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28. Zu Bachs Verwendung dieses Materials siehe D. R. Melamed, *Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme I*, BJ 2003, S. 221–224, und B. Wiermann, *Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme II*, BJ 2003, S. 225–227.

<sup>31</sup> Vgl. NBA Supplement (P. Wollny, 2011), S. 39–64, und Dok II, Nr. 484.

## II.

Fragen wir nach dem Kontext, in dem Bachs Abschrift von Gasparinis *Missa canonica* in der Weißenfelder Sammlung überliefert ist, so stoßen wir auf eine größere Gruppe von Quellen Leipziger Provenienz. Wie sich bei der Durchsicht des Bestands herausstellt, ist der vor einiger Zeit identifizierte Stimmensatz von der Hand Carl Gotthelf Gerlachs keine versprengte Einzelquelle, sondern Teil eines offenbar signifikanten Repertoirequerschnitts aus der Musikpflege an der Leipziger Neukirche. Im einzelnen handelt es sich um folgende neun Handschriften:<sup>32</sup>

## (1) 176

[J. L. Krebs? / C. Förster?], „Frohlocket, ihr Christen“

Partitur (Kopftitel: „Festo Johannis“; WZ: –); Schreiber I

Stimmen (S, T, B, Ob 1, 2, Cr 1, 2, Vl conc, Vl 1, 2, Va, Vc, Org; WZ: Kursächsisches Wappen, gehalten von zwei Löwen); Schreiber: Gerlach

## (2) 184

„Ich will nunmehr zum Vater gehen“

Partitur (Kopftitel: „Cantate“; WZ: 1. Buchstabe S, 2. Gekrönter Schild, undeutlich); Schreiber II

## (3) 205

[J. F. Fasch], „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“

Partitur (Kopftitel: „Dom: 1. Adv.“; WZ: Gekreuzte Schwerter in Schild); Schreiber: Gerlach

## (4) 211

[C. Förster], „Wer Gottes Wort ehret“

Partitur (Kopftitel: „Dom: 17. p. Trinit.“; WZ: –); Schreiber I

Stimmen (Ob 1, 2, Cr 1, 2, Vl 1, 2, Va, Vc, Org; WZ: Kursächsisches Wappen, gehalten von zwei Löwen); Schreiber: Gerlach; nachträglich hinzugefügte Fagotto-Stimme von J. G. Wiedner

<sup>32</sup> Möglicherweise gehört zu dieser Gruppe auch die anonym überlieferte, lediglich mit der Initiale „H“ gekennzeichnete Kantate „Herold eines großen Königs“ (D-WFe, 178), doch ist es bislang noch nicht gelungen, den unbekanntem Kopisten mit Gerlach in Verbindung zu bringen. Der Stil des Werks deutet auf eine frühe Entstehung (wohl vor 1720); denkbar wäre somit eine Beziehung zu Gerlachs Amtsvorgänger Melchior Hoffmann (um 1679–1715). Desgleichen könnte die Abschrift der Ouvertüre zu Carl Heinrich Grauns Oper „Catone in Utica“ (D-WFe, 208, hier anonym überliefert) aus dem Umfeld von Gerlachs Arbeit mit seinem Collegium musicum beziehungsweise dem „Großen Concert“ stammen. Das Wasserzeichen „Wilder Mann + EGER“ deutet auf eine Leipziger Provenienz.

(5) *F 34*

[C. Förster], „Alles was Odem hat“

Stimmen (S, S, A, T, B, Tr 1, 2, Timp, Ob/Fl 1, 2, Vl 1, 2, Va, Vc, Org; WZ: Kursächsisches Wappen, gehalten von zwei Löwen); Schreiber: Gerlach

(6) *G 41*

J. G. Graun, „Wenn ich dich anrufe“

Partitur (Kopftitel: „Fer: 2 Nativitatis Christi | Concerto 2 Oboe 2 Violin Viola 4 Voc: con Continuo | p. J. G. Graun“; WZ: Gekreuzte Schwerter + CHB); Schreiber III  
Stimmen (WZ: Adler mit Herzschild + G); Schreiber: Gerlach(7) *W 141*

J. G. Wiedner?, „Jauchzet, ihr Himmel“

Partitur 1 (Kopftitel, Handschrift Wiedner: „Auf das Jubiläum 1755. Wiedner“); Schreiber: Gerlach

Partitur 2 (Kopftitel: „Auf das Jubelfest 1755 | im September“); Schreiber: Wiedner.<sup>33</sup>  
Enthält nur Satz 1 und eine parodierte Fassung des ersten Rezitativs (Kopftitel: „Aufs Himmelfahrts Fest“)

Stimmen (A, Ob 2, Vl 1, 2, Va, Vne, Org; WZ: ES im Falz); Schreiber: Gerlach

(8) *W 144a* und 206

J. G. Wiedner, „Siehe, es hat überwunden der Löwe“

Partitur (Kopftitel: „In Festo Pasch: 2“; Satz 1 in *W 144a*, Satz 2–6 in 206); Schreiber: Wiedner

Stimmen (WZ: Bischof mit Stab + CM); Schreiber IV, mit Zusätzen von Gerlach

## (9) ohne Signatur (Sammelmappe Einzelstimmen und Fragmente)

Stimmen Corno 1 und 2 zu einer nicht identifizierten Kantate (Tutti, c, Andante, Es-Dur – Recit. con Accomp. Soprano – Aria, c, Andante, Es-Dur – Choral, c, Es-Dur; WZ: Adler + GCK); Schreiber: Gerlach

Carl Gotthelf Gerlach bekleidete das Amt des Organisten und Musikdirektors an der Leipziger Neukirche von 1729 bis zu seinem Tod im Jahre 1761.<sup>34</sup> Wegen seiner kränklichen Konstitution mußte er sich bereits in den 1730er Jahren immer wieder von Studenten vertreten lassen. Diese Praxis scheint in seinem letzten Lebensjahrzehnt fast zu einem Dauerzustand geworden zu sein. Sein Nachfolger Johann Gottlieb Wiedner, der zunächst als Geiger im Großen Concert begonnen hatte, wirkte offenbar über einen längeren Zeitraum hinweg als Gerlachs Substitut und wurde vom Leipziger Rat bereits am Tag von dessen

<sup>33</sup> Wiedners Handschrift ist durch seine Unterzeichnung der Visitationsartikel dokumentiert; siehe Staatsarchiv Leipzig, *Kreishauptmannschaft Leipzig Nr. 360 (Subscriptio derer Visitations-Articul von denen Schulmeistern und Kirchnern in der Inspection Leipzig de anno 1627)*, fol. 144r (Eintragung vom 13. Juli 1761).

<sup>34</sup> Siehe A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (BzBF 8), S. 88–138.

Beerdigung (13. Juli 1761) zu seinem Nachfolger bestimmt.<sup>35</sup> Vor oder vielleicht auch parallel zu Wiedner nahm der Theologiestudent Christian Gottlob Tüchtler eine ähnliche Funktion wahr. Tüchtler weist in seiner Bewerbung vom 19. November 1758 um die Kantorenstelle in Zeitz darauf hin, daß er „oftt bey Unpäßlichkeit des Herrn *Directoris* in der Neuen Kirche, die *Music* selbst aufgeführt“ habe.<sup>36</sup>

Gerlachs Amtszeit war maßgeblich von dem Umstand geprägt, daß er vor dem Komponieren eigener Werke zurückscheute und immer wieder auf fremdes Repertoire angewiesen war. Dies trug ihm – wie Michael Maul nachweisen konnte – 1737 den Spott des Critischen Musikus Johann Adolph Scheibe ein, der gleichwohl nicht zögerte, Gerlach in der Folge selbst ausgiebig mit eigenen Kompositionen zu versorgen.<sup>37</sup> Laut Scheibe war Gerlach

in der Music so unwissend, daß er auch nicht in den kleinsten Stücken seinen Vorfahren zu vergleichen ist. Er sollte selbst ein Componist seyn; sein Amt erfordert es. Da er aber zu ungeschickt dazu ist, so muß allemahl ein anderer die Arbeit für ihn thun; und er weis sich mit den Federn der besten Männer so wohl zu spicken, daß er der Krähe des Esopus sehr ähnlich wird. Er hat aber auch schon mehr als einmahl den betrübten Ausgang erlebt, daß man ihm dieselben zu seiner grösten Beschimpffung wieder ausgerupfet hat.<sup>38</sup>

Diese Aussage mag hämisch zugespitzt klingen, scheint jedoch nicht aus der Luft gegriffen. In der Tat befinden sich unter den bisher ermittelten Musikalien aus Gerlachs Nachlaß auffällig viele anonyme Werke.<sup>39</sup> Die Weißenfelser Quellen ergänzen unser Wissen über die kollegialen Verbindungen Gerlachs um einige neue Facetten. Besonders ergiebig sind die nachstehend näher kommentierten Handschriften:

– Für seine Stimmensätze zu den Kantaten (1) „Frohlocket, ihr Christen“ (D-WFe, 176) und (4) „Wer Gottes Wort ehret“ (D-WFe, 211) benutzte Gerlach die beiden diesen jeweils beiliegenden anonym belassenen Partituren von der

<sup>35</sup> Ebenda, S. 92.

<sup>36</sup> A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922 (Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte. 2.), S. 8f. Das Schriftstück befindet sich in den *Acta Die Bestellung des StadtCantoris zu Zeitz betr. 1661–1800* des Staatsarchivs Magdeburg (Signatur: *Rep. A 29 d VI, Nr. 2*), fol. 107.

<sup>37</sup> Siehe M. Maul, *Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse*, BJ 2010, S. 153–198, speziell S. 162f. und S. 180–184.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 189f.

<sup>39</sup> Vgl. die von Andreas Glöckner (*Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche*, wie Fußnote 34, S. 97–131) detailliert verzeichneten Bestände; sie gelangten über die Sammlungen Breitkopf und Voß in die Staatsbibliothek zu Berlin.

Hand eines unbekanntes Schreibers. Das zweite Werk läßt sich unter Zuhilfenahme von Konkordanzen mit hinreichender Sicherheit dem Merseburger Konzertmeister Christoph Förster zuweisen.<sup>40</sup> Das erste ist in einer Abschrift im Kantoreiarchiv der Stadtkirche zu Lichtenstein zwar als Komposition von „Krebs“ ausgewiesen,<sup>41</sup> gehört textlich aber zu demselben, noch 1767 in Schleiz aufgeführten Jahrgang wie das parallel überlieferte Werk von Förster, dem es auch musikalisch nahesteht.<sup>42</sup> Auch der Text der Neujahrskantate (5) „Alles was Odem hat“ (D-WFe, F 34) findet sich in dem Schleizer Jahrgang; das Werk stammt daher keinesfalls – wie auf einer beiliegenden Partitur aus dem Jahre 1779 vermerkt – von einem Kantor Förster in Altengönna bei Jena, sondern darf bedenkenlos Christoph Förster zugewiesen werden. Für seinen Stimmensatz verwendete Gerlach das gleiche Papier wie für (1) und (4); wir dürfen somit wohl annehmen, daß auch dieses Werk auf eine – verschollene – Partiturvorlage von demselben unbekanntes Schreiber zurückgeht. Somit wäre zu überlegen, ob die für (4) und (5) gesicherte Zuschreibung an Förster nicht auf (1) „Frohloket, ihr Christen“ auszudehnen wäre, zumal Johann Tobias Krebs (1690–1762) und sein Sohn Johann Ludwig (1713–1780) – nur sie kämen zeitlich in Frage – anscheinend nur wenige Kirchenkantaten komponiert haben.

Eine Datierung der beiden Partituren ist angesichts der ungünstigen Quellenlage nur auf Umwegen und in grober Annäherung möglich. Für die weiteren Überlegungen nehmen wir an, daß beide Werke tatsächlich von Förster stammen und Teil jenes Kantatenjahrgangs sind, der sich uns aus dem in Fußnote 42 genannten Schleizer Textdruck erschließt. Bei etwa einem Drittel der Dichtungen sind die zugehörigen Kompositionen erhalten.<sup>43</sup> Ein Vergleich dieser

<sup>40</sup> Siehe die Konkordanz in dem Konvolut D-B, *Mus. ms. 6440*, Nr. 17.

<sup>41</sup> D-LST, *Mus. ant. 132:1*.

<sup>42</sup> *Evangelische | Seelen-Ermunterung | Oder | Musikalische Texte | auf die Sonn- und Festtage | des ganzen Jahres, | nicht minder auch | auf die Fasten- und Paßionszeit, | in der Stadtkirche zu Schleiz, | aufgeführt, Schleiz 1767* (Exemplar: D-B, *Mus. Tf 384*). Nach Ausweis der Vorrede wurden die Texte von dem Schleizer Figural Kantor Christian Friedrich Gabler – ebenfalls ein ehemaliger Thomaner und Bach-Schüler – zum Druck befördert. Gablers Behauptung, die Dichtungen hätten „fast durchgängig den eben so sehr berühmten als bekannten Theologen, Herrn D. Johann Jacob Rambachen, zum Urheber“, trifft nicht zu. – Zu Gablers Biographie siehe Dok III, Nr. 682; BJ 1953, S. 26 (H. Löffler); NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 185; und H.-R. Jung, *Musik und Musiker im Reußenland. Höfisches und städtisches Musikleben in den Residenzen der Staaten Reuß ä. L. und j. L. vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Weimar 2007, S. 238 und 241.

<sup>43</sup> Die wichtigsten Quellen sind: D-B, *Mus. ms. 6440* (Konvolut von 20 Kantaten aus dem Nachlaß von Johann Gottfried Strohbach, überwiegend geschrieben von dem Chemnitzer Kantor Gottfried Ernst Sonntag); D-B, *Mus. ms. 30282*, Fasz. 1 und 2

Werke mit drei in Sondershausen überlieferten Gelegenheitskantaten, die Förster 1739 und 1741 für das fürstliche Haus zu Schwarzburg-Sondershausen schrieb, führt zu der Erkenntnis, daß der Komponist in seinem Kantatenjahrgang mindestens acht Arien aus diesen Vorlagen – meist in textlich veränderter Form – wiederverwendet hat.<sup>44</sup> Försters Parodiepraxis ähnelt damit auffällig der von Johann Sebastian Bach. Für die Datierung des Kantatenjahrgangs ergibt sich aus den Sondershäuser Konkordanzen die Erkenntnis, daß er nach 1741 entstanden sein muß, zu der Zeit also, als Förster sich um eine feste Anstellung am Rudolstädter Hof bemühte.<sup>45</sup> Berücksichtigen wir zudem den frühen Tod des Komponisten († 6. Dezember 1745), so kann der Datierungsspielraum für die Kantaten auf wenige Jahre eingegrenzt werden. Entsprechend später sind die beiden Partituren aus dem Besitz Gerlachs anzusetzen. Noch wichtiger als die Beantwortung dieser Fragen erscheint allerdings die Beobachtung, daß die beiden Partituren D-WFe, 176 und 211 von der Hand eines Kopisten herrühren, der sich als Nebenschreiber auch im originalen Aufführungsmaterial (D-B, *St 33 a*) von Bachs *Drama per Musica* „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ („Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde“) BWV 201/BC G 46 aus dem Jahr 1729 nachweisen läßt.<sup>46</sup> Es handelt sich also um einen Musiker, der sich Ende der 1720er Jahre in Leipzig befand, dort vermutlich Mitglied von Bachs Collegium musicum war und noch um die Mitte der 1740er Jahre (und vielleicht auch später) Verbindungen zu Gerlach unterhielt. Dieser Schreiber läßt sich anhand von eigenhändigen Schriftzeugnissen als der langjährige Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber

---

(aus der Sammlung Poelchau); B-Bc, 770–775 *MSM* (vermutlich aus der Sammlung J. J. H. Westphal).

<sup>44</sup> Folgende Parodiebeziehungen wurden bislang ermittelt (die genannten Arien stehen in den Kirchenkantaten jeweils an dritter Stelle):

- (1) Geburtstagskantate für Fürstin Elisabeth Albertine, 11. April 1739 („Brauset und tobet ihr rasenden Winde“), D-SHs, *Mus. A 6:1*. Satz 3 („Ich bin vergnügt“) = 3. Advent; Satz 7 („Mit lachenden Augen“) = 1. Advent; Satz 11 („In dem Schatten süßer Ruh“) = 15. Sonntag nach Trinitatis.
- (2) „Tafel Music“ für Fürst Günther XLIII., 24. August 1739 („Entblößt euch, verborgene Kräfte der Seelen“), D-SHs, *Mus. A 6:2*. Satz 12 („Beglücktes Volk“) = 2. Pfingsttag; Satz 14 („Bei Fürsten von so hohem Wesen“) = 3. Weihnachtstag.
- (3) Trauerkantate auf den Tod von Günther XLIII., 8. Januar 1741 („So auch jemand kämpfet, wird er doch nicht gekrönt“), D-SHs, *Mus. A 6:5*. Satz 3 („Stärket euch, ihr Glaubenskräfte“) = 2. Weihnachtstag; Satz 6 („Kampf, Glaub und Glaubenstreu“) = Sonntag nach Neujahr; Satz 8 („Der Kampf ersiegt die Stille“) = 24. Sonntag nach Trinitatis.

<sup>45</sup> Zur Biographie Försters siehe MGG<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 6, S. 1495–1499 (U. Wagner).

<sup>46</sup> NBA I/40 Krit. Bericht (W. Neumann, 1970), S. 126; NBA IX/3 Textband (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), S. 132 (Anonymus L 59).

(1704–1759) identifizieren, der erst kürzlich als mutmaßlicher Gründer eines eigenen, kurzlebigen Collegium musicum wieder ins Blickfeld der Forschung getreten ist (siehe Abbildung 5–6).<sup>47</sup> Fröber studierte ab dem Wintersemester 1726 in Leipzig und bewarb sich im März 1729 auf die Organistenstelle an der Leipziger Neukirche, unterlag allerdings – trotz der Darbietung repräsentativer Kompositionen – seinem Konkurrenten Gerlach.<sup>48</sup> Zwei Jahre später, im Juni 1731, erfolgte Fröbers Berufung auf das Kantorat in Delitzsch, das er bis zu seinem Tod versah. Die Vorgänge anlässlich der Bewerbung im Frühjahr 1729 scheinen seine persönlichen Verbindungen zu dem gleichaltrigen Gerlach nicht dauerhaft getrübt zu haben. Die nunmehr dokumentierte kollegiale Beziehung zwischen Gerlach und Fröber liefert nicht nur wertvolle Aufschlüsse hinsichtlich der Repertoirebeschaffung an der Leipziger Neukirche, sondern wirft umgekehrt auch neues Licht auf die mögliche Herkunft der von Fröber in Delitzsch aufgeführten Kirchenstücke.<sup>49</sup>

– Die anonyme Kantate (2) „Ich will nunmehr zum Vater gehen“ (D-WFe, 184) ist in einer Kompositionspartitur erhalten, die Einblicke in manche Details ihres Entstehungsprozesses bietet. Wir dürfen annehmen, daß es sich um ein von Gerlach bestelltes Auftragswerk handelt. Der Komponist scheint mit dem Ergebnis seiner Arbeit nicht ganz zufrieden gewesen zu sein, denn am Ende fügte er den offenbar an Gerlach gerichteten Vermerk „In Eil verfertigt“ ein. Der Schreiber kann anhand der bereits erwähnten Zeitzer Bewerbung (siehe Fußnote 36) als der Leipziger Theologiestudent Christian Gottlob Tüchtler bestimmt werden (siehe Abbildung 7–8).

Tüchtler wurde am 17. November 1736 in Zeitz geboren, bezog am 26. Mai 1755 die Universität Leipzig und wurde – nach einer gescheiterten Bewerbung um die städtische Kantorenstelle in seiner Heimatstadt (19. November 1758) – im Jahre 1762 Kantor in Waldenburg; hier starb er nach 50jährigem Wirken am 30. August 1812.<sup>50</sup> Von Tüchtler war bislang nur eine vermutlich aus seiner

<sup>47</sup> Siehe T. Schabalina, *Die „Leges“ des „Neu aufgerichteten Collegium musicum“ (1729) – Ein unbekanntes Dokument zur Leipziger Musikgeschichte*, BJ 2012, S. 107–119, speziell S. 112f. und 116f.; siehe auch A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 535–564, speziell S. 542–545, und W. Hoffmann, *Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber*, BzBF 1 (1982), S. 54–73.

<sup>48</sup> Siehe Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 34), S. 88f.; sowie Hoffmann (wie Fußnote 47), speziell S. 56–57.

<sup>49</sup> Siehe Hoffmann (wie Fußnote 47) und ders., *Telemann-Aufführungen des Delitzscher Kantors und potentiellen Bachschülers Christoph Gottlieb Fröber*, in: Kleine Beiträge zur Telemann-Forschung, Magdeburg 1983 (Magdeburger Telemann-Studien. 7.), S. 10–20.

<sup>50</sup> Die biographischen Daten sind folgenden Quellen entnommen: C. F. Möller, *Ver-*

Waldenburger Zeit stammende Vertonung des 72. Psalms bekannt, die abschriftlich in den Sammlungen Grimma und Olbernhau erhalten ist.<sup>51</sup> Nunmehr ist auch sein frühes Leipziger Schaffen dokumentiert.

Die markanten Schriftzüge Tüchtlers tauchen noch in weiteren mit der Neukirche in Verbindung stehenden Quellen auf: Von seiner Hand stammt das Auführungsmaterial zu einem großbesetzten Sanctus (D-B, *Mus. ms. anon. 1568*), bei dem ebenfalls vermutet werden kann, daß es sich um eine eigene Komposition handelt. Außerdem ist er der Kopist der beiden Johann Georg Röllig zugeschriebenen Kantaten „Sei du mein Anfang und mein Ende“ (A-Wn, *Mus. Hs. 15577*) und „Gott fährt auf mit Jauchzen“ (A-Wn, *Mus. Hs. 15578*), die ebenfalls zum Nachlaß Carl Gotthelf Gerlachs gehörten.<sup>52</sup> Von Tüchtlers Hand scheint zudem die Vervollständigung des Schlußchorals in Gerlachs Abschrift der Kantate BWV 16 (D-B, *Am. B. 102*) herzurühren.

– Bei der Adventskantate (3) „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“ (D-WFe, 205) nach einer Dichtung von Johann Friedrich Armand von Uffenbach wird seit geraumer Zeit eine Zuschreibung an den Zerbster Kapellmeister Johann Friedrich Fasch in Erwägung gezogen.<sup>53</sup> Eine ehemals von Werner Menke vorgeschlagene alternative Zuweisung an Georg Philipp Telemann konnte Ralph-Jürgen Reipsch vor einigen Jahren mit überzeugenden Argumenten entkräften.<sup>54</sup> Die Überlieferung der Kantate in zwei voneinander ab-

---

*zeichniß der in den beiden Städten Zeitz und Naumburg gebohrnen Künstler, Gelehrten und Schriftsteller, die außerhalb des Stifts Naumburg-Zeitz ihren Wirkungskreis fanden, von der Reformation bis auf gegenwärtige Zeiten. Ein Beitrag zur vaterländischen Gelehrten-geschichte, Zeitz 1805, S. 19; R. Vollhardt, Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen, Berlin 1899 (Reprint Leipzig 1978), S. 324; Erler III, S. 428; Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz (wie Fußnote 36), S. 8f. Auf der in Olbernhau überlieferten Abschrift von Tüchtlers Vertonung des 72. Psalms (siehe die folgende Fußnote) heißt es: „Am 30 August 1812. früh um 8 Uhr ist | verschieden H Christian Gottlob Tüchtler, | Cantor und Musikdirector in Waldenburg | im 76ten Lebensjahr und 51ten Dienstjahr. Seinen | Staub überschatten nun ewiger Friede Gottes! | Ihm werde nach manchen Stürmen des menschlichen | Lebens die kühle Erde leicht.“*

<sup>51</sup> D-Dl, *Mus. 3310-E-500/500a* sowie D-OLH, *Mus. arch. T. 6:1/1a* und *Mus. arch. T. 6:2/2a*.

<sup>52</sup> Die Zuschreibung an Röllig stammt bei 15577 von Tüchtler, bei 15578 von Gerlach. Die Kenntnis dieser beiden Quellen verdanke ich meinen Kollegen Christine Blanken und Nigel Springthorpe.

<sup>53</sup> Siehe G. Gille, *Johann Friedrich Fasch (1688–1758), Kirchenkantaten in Jahrgängen*, Michaelstein 1989 (Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein. Dokumentationen. Reprints. 19/20.), Teil 2, S. 35.

<sup>54</sup> R.-J. Reipsch, *Die anonym überlieferte Kantate „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“ – eine Komposition von Telemann oder Fasch?*, in: *Das Wirken des Anhalt-*

weichenden Fassungen entspricht genau den von Fasch selbst in einem Brief an Uffenbach vom 1. März 1752 geschilderten Entstehungsumständen.<sup>55</sup> Demnach hatte Fasch seine Vertonung von „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“ am ersten Adventssonntag 1751 in der Zerbster Schloßkapelle aufgeführt und daraufhin die Auflage erhalten, künftig seine Kantaten zweiteilig einzurichten und diese vor und nach der Predigt zu musizieren. Da Fasch – nach Forschungen von Barbara Reul – den Uffenbach-Jahrgang im Kirchenjahr 1755/56 erneut aufführte,<sup>56</sup> muß er die kritisierte Adventskantate spätestens zu diesem Zeitpunkt entsprechend umgearbeitet haben. Die Weißenfelder Abschrift repräsentiert die ursprüngliche einteilige Fassung, eine in Darmstadt erhaltene Quelle hingegen die spätere zweiteilige (D-DS, *Mus. ms. 543*). Daß die Zuweisung an Fasch trotz dieser gewichtigen Befunde bisher noch immer mit einem Fragezeichen versehen war, dürfte in erster Linie mit Unsicherheiten bei der Bewertung der beiden Quellen zusammenhängen. Die Handschrift in Darmstadt stammt, wie sich aus einer auf der Titelseite vermerkten Losnummer („479“) zweifelsfrei ergibt, aus dem Nachlaß des 1804 verstorbenen Thomaskantors Johann Adam Hiller; sie wurde später von Franz Hauser erworben und gelangte über den Nachlaß von Karl Anton an die Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Ihr Schreiber und erster Besitzer, der sich auf der Titelseite mit der Notiz „Possessor. | Nicolai.“ verewigt hat, kann anhand beglaubigter Autographe als der Görlitzer Organist David Traugott Nicolai (1733–1799) identifiziert werden.<sup>57</sup> Wie Hiller in den Besitz der Handschrift gekommen sein mag, läßt sich mit einem Hinweis auf die zeitweise parallel verlaufenden Lebenswege der beiden Musiker erklären: Die gemeinsam in

---

Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch für auswärtige Hofkapellen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 20. und 21. April 2001 im Rahmen der 7. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, Dessau 2001 (Fasch-Studien. 8.), S. 161–190.

<sup>55</sup> Siehe die Wiedergabe des Briefes bei B. Engelke, *Johann Friedrich Fasch. Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist*, Diss. Leipzig 1908, S. 38–42, speziell S. 40f.

<sup>56</sup> Siehe B. Reul, *Musical-liturgical activities at the Anhalt Zerbst Court Chapel from 1722 to 1758: the Konsistorium Zerbst Rep. 15A IXa primary source at the Landesarchiv Oranienbaum*, in: Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 18. und 19. April 1997 im Rahmen der 5. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, Dessau 1997 (Fasch-Studien. 6.), S. 59–70, speziell S. 64.

<sup>57</sup> Zum Vergleich herangezogen wurden die Handschriften D-LEM, *III.8.57* und B-Bc, *25448 MSM*, Fasz. 6, 16 und 19 (revisionsbedürftige Schreiberzuweisung in LBB 2, S. 465–467), sowie Nicolais ausgiebig annotiertes Handexemplar von Johann David Heinichens Traktat *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728 (aus dem Nachlaß von Hugo Riemann, früher in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig, jetzt in D-LEu, unkatalogisiert).

Görlitz verbrachten Jugendjahre lassen eine persönliche Bekanntschaft fast unvermeidlich erscheinen, und es ist gut vorstellbar, daß diese während der Leipziger Studienzeit – Hiller studierte hier von 1751 bis 1754, Nicolai von 1753 bis 1755 – erneuert oder vertieft wurde.<sup>58</sup> Leider liegen keine konkreten Anhaltspunkte für eine Datierung von Nicolais Kantatenabschrift und den Zeitpunkt des Besitzwechsels vor. Die freundschaftlichen Beziehungen, die Hiller zeitlebens nach Görlitz unterhielt, bieten jedoch Raum für allerlei Szenarien.

Mit der Identifizierung der Schreiber der beiden Quellen von „Willkomm, du Licht aus Licht geboren“ und dank der Erhellung des Überlieferungskontexts gewinnt die Zuschreibung des Werks an Fasch zusätzlich an Glaubwürdigkeit.

– Die Quellen der Kantate (7) „Jauchzet, ihr Himmel“ (D-WFe, *W 141*) bergen zahlreiche Probleme. Die älteste Schicht der unter der Signatur *W 141* vereinigten Handschriften besteht aus der Partitur und dem nicht vollständig erhaltenen Stimmensatz von der Hand Gerlachs. Wie üblich unterdrückte Gerlach den Namen des Komponisten, in diesem Fall aber auch die Bestimmung des Werks. In der Partitur wurden diese Angaben von Gerlachs Substitut und Nachfolger Wiedner ergänzt („Auf das Jubiläum 1755. Wiedner“). Die Formulierung „Jubiläum 1755“ bezieht sich auf den zweihundertsten Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens, der in den Städten Sachsens mit großem Zeremoniell begangen wurde.<sup>59</sup> Die Kantate stellt mithin den Beitrag der Neukirche zu diesem Festtag dar. Den Eingangsschor und das erste Rezitativ (letzteres in parodierter und stark überarbeiteter Form) hat Wiedner später (wohl nach 1761) für eine Festmusik zum Himmelfahrtstag wiederverwendet; auch hier wies er explizit auf seine Autorschaft hin.

Wenn Wiedner allerdings der Komponist der Festmusik von 1755 ist, so wäre zu fragen, warum das Werk in seiner ursprünglichen Form in einer Reinschrift Gerlachs und nicht als Autograph Wiedners vorliegt. Der Verdacht, daß es sich hier um eine von Wiedner vorgenommene nachträgliche Manipulation handeln könnte, verdichtet sich angesichts der Erkenntnis, daß Teile der Dichtung auf eine von Gerlach bereits zum Jubiläum der Augsburgerischen Konfession im Juni 1730 aufgeführte – nur textlich erhaltene – Kantate zurückgehen.<sup>60</sup> Schen-

<sup>58</sup> Hiller erwähnte Nicolai noch 1791 in seinem Vorwort zum dritten Teil der Choralvorspiele von Johann Christoph Oley; siehe Dok III, Nr. 959.

<sup>59</sup> Vgl. M. Maul, *Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, BJ 2000, S. 101 bis 118.

<sup>60</sup> Siehe Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (wie Fußnote 34), S. 11; Der Text ist abgedruckt bei C. F. Sicul, *ANNALIVM LIPSIENSIVM MAXIME ACADEMICORVM SECTIO XXXVIII Oder des Leipziger Jahr-Buchs Zu dessen Vierten Bande Dreyzehente Fortsetzung*, Leipzig 1731, S. 1132–1134.

ken wir einer Aussage des Leipziger Chronisten Christoph Ernst Sicul Glauben, so handelte es sich bei diesem Werk um eine der wenigen eigenen Kompositionen Gerlachs.<sup>61</sup>

1730	1755
1. Tutti. Jauchzet, ihr Himmel	1. Tutti. Jauchzet, ihr Himmel (Text identisch)
2. Recit. Beglückter Tag	2. Recit. Beglücktes Zion, sei erfreut (Text weitgehend neu)
3. Aria. Teurer Heiland, deine Lehren	3. Aria. Gedankt sei dir (Text neu)
4. Recit. So groß ist deine Macht	4. Recit. Gewiß, Gott hat an uns (Text neu)
5. Aria. Rast, ihr Feinde, tobt und wütet	5. Aria. Zielt, ihr Feinde, schießt die Pfeile (Parodie)
	6. Recit. So gib denn, großer Friedefürst (Text neu)
6. Choral. Ihr, die ihr Christi Namen nennt	7. Choral. Ihr, die ihr Christi Namen nennt (Text identisch)

Die Rahmensätze der beiden Werke sind textlich identisch, und die Dichtung der großen Baß-Arie „Zielt, ihr Feinde“ (Satz 5) parodiert den Text der zweiten Arie der Kantate von 1730. Es wäre zwar denkbar, daß diese Entsprechungen nicht auch die Musik tangierten – mit anderen Worten: daß die Musik 1755 völlig neu komponiert wurde und damit Wiedners Anspruch auf die Autorschaft des Werks zu Recht bestände; plausibler erscheint indes die Annahme, daß Gerlach zumindest die Sätze 1, 5 und 7 ohne substantielle Veränderungen aus der Kantate von 1730 übernahm und lediglich die drei Rezitative von Wiedner neu komponieren ließ. Ob das 1730 aufgeführte Werk tatsächlich als Gerlachs eigene Komposition gelten darf oder ob der Musikdirektor der Neukirche sich auch damals schon mit fremden Federn schmückte, muß offenbleiben.

In der Tat macht die Kantate auch aus musikalischer Sicht einen heterogenen Eindruck. Die drei Accompagnato-Rezitative mit wuchtigen Unisono-Einwürfen der Streicher (Satz 2 und 4) und ariosen Zäsuren (Satz 6) gehören eher der Stilwelt der 1750er Jahre an, während die etwas kantige Melodik der konzertanten Sätze 1, 3 und 5 auf die Zeit um 1730 weist.<sup>62</sup> Dies würde dafür

<sup>61</sup> Sicul (wie Fußnote 60), S. 1132, fügt dem Abdruck des Texts die Anmerkung hinzu: „In die *Music* gesetzt von Hr. Carl Gotthelf Gerlachen, *Directore Chori Musici* und *Organisten* in der Neuen Kirche“.

<sup>62</sup> Auszüge aus Satz 1 finden sich bei Schering (wie Fußnote 13), S. 504–506.

sprechen, daß auch die Musik der ersten Arie (Satz 3) auf einer älteren, nicht mehr greifbaren Vorlage beruht.<sup>63</sup>

Folgt man dieser Vermutung, so wäre die in Weißenfels überlieferte Kantate „Jauchzet, ihr Himmel“ ein Pasticcio, das wesentliche Teile von Gerlachs Beitrag zum Jubiläum der Augsbургischen Konfession von 1730 bewahrt. Damit lägen uns Bruchstücke eines Werks vor, das einst parallel zu Bachs – ebenfalls nur in parodierter Form überlieferter<sup>64</sup> – Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190 a/BC B 27 erklang.

Wiedner übernahm das handschriftliche Material zu „Jauchzet, ihr Himmel“ nach 1761 von seinem Amtsvorgänger und benutzte es weiterhin als Fundus für eigene Festmusiken. Seine – offenbar unvollständig erhaltene – Partitur nennt, wie erwähnt, eine Verwendung zum Himmelfahrtsfest; eine von seiner Hand stammende Ergänzung in den beiden Oboenstimmen<sup>65</sup> (siehe Abbildung 9) zeigt allerdings, daß dies nicht die einzige Wiederaufführung war.

### III.

Mit der Untersuchung der Musikalien aus dem Besitz Carl Gotthelf Gerlachs ist auch dessen Amtsnachfolger Johann Gottlieb Wiedner ins Blickfeld der Forschung geraten. Wiedner zählt – neben den nahezu gleichaltrigen Bach-Schülern Johann Friedrich Doles (1715–1797) und Johann Trier (1716–1790) – zu jenen Figuren des Leipziger Musiklebens, die mit ihrem Engagement im Großen Concert den Grundstein zu ihrer beruflichen Laufbahn legten und hier mit ersten eigenen Kompositionen an die Öffentlichkeit traten. Wiedner wurde um 1714 im oberlausitzischen Schwerta (heute Świecie) geboren und besuchte 1737/38 das Gymnasium in Zittau, bevor er sich im Sommersemester 1739 in die Matrikel der Universität Leipzig einschrieb.<sup>66</sup> In der zweiten Hälfte der 1740er Jahre erscheint sein Name in der „*Tabvla Musicorum* der Löbl: großen Concert-Gesellschaft“, in der er über mehrere Jahre hinweg als Sänger, Geiger und Cembalist wirkte.<sup>67</sup> Die zahlreichen Instrumentalwerke aus seiner Feder, die sich in den thematischen Katalogen der Musikhandlung Breitkopf finden,<sup>68</sup> mögen in dieser Zeit entstanden sein; außerdem scheint er sich mit

<sup>63</sup> Siehe die auffallende Ähnlichkeit der Anfangsmotive dieser Arie und der ersten Arie von Gerlachs Osterkantate „Friede sei mit euch“ (D-DI, *Mus.* 2983-E-500).

<sup>64</sup> BWV 190/BC A 21.

<sup>65</sup> Eintragung einer solistischen Partie der Trompeten mit dem Zusatz „NB. Wenn keine Trompeten u. Pauken sind“.

<sup>66</sup> Zu Wiedners Biographie siehe MGG<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 17, Sp. 886f. (M. Maul/H.-J. Schulze) und die dort verzeichnete Literatur.

<sup>67</sup> Siehe Schering (wie Fußnote 13), S. 264.

<sup>68</sup> Brook (wie Fußnote 14), Sp. 28, 78, 100, 109, 129, 137, 150, 162, 255, 268 und 286.

dem Komponieren weltlicher Festmusiken hervorgetan zu haben.<sup>69</sup> Um 1755 sah Wiedner seine Reputation in Leipzig offenbar soweit gefestigt, daß er sich um die Nachfolge Gottlob Harrers als Thomaskantor bewarb.<sup>70</sup> Da er „als bloßer Musicus“ aber keinen Schuldienst leisten konnte, wurde er bei der Auswahl nicht weiter berücksichtigt. Bei der Wiederbesetzung der Organistenstelle an der Neukirche sechs Jahre später brauchte er sich dann allerdings keiner Konkurrenz zu stellen. Durch die häufige Vertretung des kränklichen Gerlach wuchs Wiedner allmählich in das Amt hinein und konnte Erfahrungen in der Komposition von geistlicher Figuralmusik erwerben. Ernst Ludwig Gerber, der mit Wiedners Werken während seiner Leipziger Studienzeit bekannt geworden sein muß, erwähnt dessen „viele Kirchencantaten“ und lobt an seinem Kompositionsstil den „fließenden, gefälligen und leichten Gesang“.<sup>71</sup> Eine Durchsicht der zahlreichen in Weißenfels erhaltenen Autographe Wiedners vermag diese Aussage zu bestätigen. Zugleich verraten die Partituren und Stimmensätze jedoch eine etwas hemdsärmelig anmutende Parodiepraxis und einen sehr pragmatischen Umgang mit eigenen und fremden Werken, der zuweilen eine nicht unproblematische Einstellung zu Fragen des geistigen Eigentums erkennen läßt. Eine eingehende Untersuchung und Würdigung von Wiedners Kantatenschaffen wäre in jedem Falle ein lohnendes Forschungsprojekt.<sup>72</sup> Im vorliegenden Kontext sollen lediglich einige Beobachtungen mitgeteilt werden, die die Musikpflege an der Leipziger Neukirche nach dem Tod Gerlachs beleuchten; allerdings wäre noch zu prüfen, ob sie für das künstlerische Niveau der deutschen evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt als paradigmatisch gelten können.

<sup>69</sup> Siehe H. von Hase, *Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten*, BJ 1913, S. 69–127, speziell S. 108 (Fußnote 1).

<sup>70</sup> U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12.), S. 339 f.

<sup>71</sup> Gerber ATL 2, Sp. 805 f.

<sup>72</sup> In der Kantoreibibliothek der Nikolaikirche zu Luckau befinden sich zahlreiche Kantaten Wiedners auf Texte des Eisenacher Hofdichters Johann Friedrich Helbig (Eisenach 1720); vgl. hierzu auch die folgenden Ausführungen. Hingewiesen sei zudem auf die in einer autographen Partitur (nur 1. Teil) und einem fragmentarischen Stimmensatz vorliegende Passionskantate „Kommt, Menschen, seht den Gottmensch sterben“ (D-WFe, W 146); der zugehörige Textdruck ist in der Sammlung des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig erhalten (Bestand: *MK 181, Textbücher 42: Andächtige | Betrachtung | des Todes Jesu | am Charfreitage | aufgeführt | in der Neuen Kirche. | Leipzig, | gedruckt mit Breitkopfschen Schriften*). Laut einer Mitteilung von Schering (wie Fußnote 13, S. 506) ließ Wiedner ab 1762 jährlich ein Passionstextheft drucken.

– Die in Partitur und Stimmen überlieferte Kantate „Ihr Völker, bringet her“ (D-WFe, *W 142*) präsentiert einen verwirrenden Quellenbefund. Die von Wiedner geschriebene und signierte Partitur besteht aus drei Faszikeln: (1) einem nachträglich um einen Bogen erweiterten Ternio mit den Sätzen 1 (Chor „Ihr Völker, bringet her“) und 2 (Rezitativ „In dir, du Gott geweihtes Heiligtum“), (2) einem Bogen mit Satz 3 (Aria „Nun, so jauchze, mein Gemüte“) und (3) einem Bogen mit einem Rezitativ („Doch niemand maße sich des Schutzes an“) und einer Arie („Vater, hilf doch, daß auf Erden“<sup>73</sup>), die wohl als die Sätze 4 und 5 zu verstehen sind. Die Niederschrift des ersten Satzes zeigt ein merkwürdiges Erscheinungsbild: Die zunächst fehlerfrei geschriebene Partitur wurde nachträglich einer intensiven Bearbeitung unterzogen. Zahlreiche Stellen sind auf der zweiten Seite des Umschlagbogens beziehungsweise auf einem Zusatzbogen neu gefaßt; neben Kürzungen von Passagen finden sich umfangreiche Erweiterungen. In geringerem Maße gibt es derartige Revisionen auch in Satz 3. Die Eingriffe erklären sich dadurch, daß die Fassung ante correcturam der Sätze 1–3 einem fremden Werk entnommen wurde, das in einer Konkordanzquelle Gottfried August Homilius zugeschrieben, in einer weiteren hingegen anonym überliefert ist.<sup>74</sup>

Wiedner ignorierte die übrigen Sätze der fremden Kantate, fügte aber – die Zugehörigkeit des dritten Faszikels vorausgesetzt – ein weiteres Paar von Solosätzen an, das er einem anderen (eigenen oder fremden) Werk entnahm. Die Niederschrift von Einzelsätzen beziehungsweise Satzpaaren in separaten Faszikeln (1+2, 3, 4+5) ist bemerkenswert, weil bei dieser Vorgehensweise das Papier wenig ökonomisch genutzt wurde und immer wieder ganze Seiten unbeschrieben blieben. Offenbar lag dem Komponisten sehr viel an der auf diese Weise gewährten Flexibilität, denn so konnte er seine Partituren je nach Anlaß und Bedarf immer wieder aufs Neue aus einzelnen Faszikeln zusammenstellen. Wir dürfen daher annehmen, daß Wiedner die einzelnen Sätze mehrmals in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendete.

Dieses flexible Pasticcio-Prinzip ist auch an den Stimmen deutlich abzulesen. Die vier Singstimmen (jeweils aus einem beidseitig beschriebenen Blatt bestehend) enthalten nur den Eingangschor und entbehren jeglicher Hinweise auf nachfolgende Sätze. Die Instrumentalstimmen (2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Streicher, Orgel) hingegen umfassen stets drei Sätze, allerdings entsprechen das Rezitativ und die Arie nicht den in den Faszikeln 2 und 3 der

<sup>73</sup> Siehe die ersten zwölf Takte bei Schering (wie Fußnote 13), S. 503.

<sup>74</sup> D-AG, *Mus. H. 6:59a* (Zuschreibung: Homilius) und *Mus. H. 6:126* (anonym). Siehe U. Wolf, *Gottfried August Homilius (1714–1785). Studien zu Leben und Werk (mit Werkverzeichnis HoWV, kleine Ausgabe)*, Stuttgart 2009, S. 82 (HoWV II. Anh. 31). – Uwe Wolf stellte mir freundlicherweise eine Kopie der Quelle D-AG, *Mus. H. 6:126*, zur Verfügung.

Partitur enthaltenen Sätzen. Außerdem sind die in der Partitur geforderten Hörner durch Trompeten und Pauken ersetzt.

Die Herkunft des nachträglich in die Kantate „Ihr Völker, bringet her“ integrierten zweiten Rezitativ-Arie-Paars (Satz 4+5) läßt sich mit einem Blick auf die Texte bestimmen: Das Rezitativ „Doch niemand maße sich des Schutzes an“ und die Arie „Vater, hilf doch, daß auf Erden“ sind der 1720 veröffentlichten und zuerst von Georg Philipp Telemann in Musik gesetzten Michaeliskantate „Der Engel des Herrn lagert sich“ (TVWV 1:235) des Eisenacher Hofdichters Johann Friedrich Helbig entnommen; dort bilden sie die Sätze 3 und 4.<sup>75</sup> Die Sätze 1 und 2 aus Helbigs Dichtung benutzte Wiedner in einer in Luckau erhaltenen Kantate, die mit einem anderweitig nicht nachweisbaren Rezitativ und einem Choralsatz schließt. Es erscheint daher plausibel, daß Wiedner zunächst Helbigs Dichtung zum Michaelisfest vollständig vertonte, dann aber die Sätze 1 bis 4 auf zwei verschiedene Werke verteilte, dort mit anderen (zum Teil fremden) Kompositionen auffüllte und auf diese Weise zu den für ihn charakteristischen Pasticcii gelangte.

– Unter der Signatur D-WFe, 182 findet sich, wiederum von Wiedners Hand (wenngleich nicht mit seinem Namen versehen), ein Stimmensatz zu dem Chor „Ich freue mich im Herrn“, bei dem es sich offenbar um den Kopfsatz einer nicht vollständig erhaltenen Kantate handelt. Eine beiliegende Partitur (1 Bogen) enthält als Kompositionsniederschrift ein von Streichern begleitetes Tenor-Rezitativ, das nach Aussage der Stimmen an zweiter Stelle der Kantate stand und anscheinend den Anschluß zu weiteren, allerdings nicht mehr vorhandenen Sätzen bildete. Das Rezitativ findet sich indes nur in einigen Stimmen (Tenore, Violino 2, Viola, Violone, Organo). Die übrigen (Soprano, Alto, Basso, Oboe 1–2, Cornu 1–2, Violino 1) enthalten weder tacet-Vermerke noch sonstige Hinweise auf nachfolgende Sätze und gehören somit womöglich einer anderen Werkschicht an. Das hier wieder angewendete ‚Baukastenprinzip‘ läßt sich auch auf musikalischer Ebene nachvollziehen: Der Chor geht zurück auf eine seinerzeit weit verbreitete vierstimmige Motette von Homilius,<sup>76</sup> die Wiedner lediglich mit einem jeweils viertaktigen instrumentalen Vor- und Nachspiel versah und deren Satzgewebe er außerdem durch colla

<sup>75</sup> J. F. Helbig, *Poetische Auffmunterung zur Sonn- und Fest-Täglichen Andacht durchs ganze Jahr* (abweichender Titel: *Auffmunterung zur Andacht, Oder: Musicalische Texte, über Die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs ganze Jahr*), Eisenach 1720. Zu Telemanns Helbig-Jahrgang siehe C. Oefner, *Johann Friedrich Helbig und Johann Ulrich von Lingen – zwei Eisenacher Textdichter Telemanns*, in: Telemann und Eisenach. Drei Studien, Magdeburg 1976 (Magdeburger Telemann-Studien. 5.), S. 17–59, speziell S. 19–35.

<sup>76</sup> HoWV V.46. Siehe G. A. Homilius, *Motetten für gemischten Chor a cappella. Gesamtausgabe*, hrsg. von U. Wolf, Stuttgart 2000, S. 263–265.

parte gehende Instrumente verstärkte.<sup>77</sup> Das Rezitativ („Der schnelle Lauf der regen Zeiten“) geht textlich auf einen von Telemann zwischen 1729 und 1736 komponierten Zyklus musikalischer Dichtungen des Eichenbarlebener Amtmanns Gottfried Behrndt zurück; der Satz ist dort Teil des „Oratoriums“ für den Neujahrstag (vgl. *Oratorium in Festo Novi Anni* „Herr Gott, dich loben wir“, TVWV 1:745).<sup>78</sup> In Wiedners sprachlich nur leicht veränderter Neukomposition des Rezitativs wird an zwei Stellen das Ende des Kirchenjahres (statt, wie bei Behrndt, des Kalenderjahres) thematisiert. Dadurch wird ein de-tempore-Bezug hergestellt, der die textlich neutralen Bestandteile (den Eingangsschor und vermutlich eine Arie oder einen weiteren Chorsatz) schlüssig an den betreffenden Sonntag band.

Die hier skizzierten mannigfaltigen Beziehungen zum Schaffen von Homilius und Telemann und zur Musikaliensammlung Gerlachs werfen ein Licht auf Wiedners musikalischen Horizont, der gleichermaßen von der Wahrung bestehender Traditionen wie von innovativen Bestrebungen geprägt war. Im Gegensatz zu seinem an den benachbarten Leipziger Hauptkirchen wirkenden Kollegen Johann Friedrich Doles scheint Wiedner seine schöpferische Begabung nicht vornehmlich in den Dienst einer grundlegenden Erneuerung des Repertoires gestellt zu haben. Nach Auskunft der Weißenfelder Autographe etablierte er vielmehr eine – in manchen Zügen an Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Verfahrensweise erinnernde – Pasticcio-Praxis, durch die die liturgische Bindung der Kirchenkantaten merklich gelockert wurde.

– Die Mappen mit den Signaturen D-WFe, *W 143a* und *W 143b* enthalten autographe Partituren und Stimmen zu zwei kurzen Sanctus-Kompositionen Wiedners. Aufmerksamkeit verdient der Stimmensatz zum Sanctus in B-Dur (*W 143b*), dessen elf Stimmlätter jeweils ein weiteres, rückseitig von anderer Hand geschriebenes anonymes Sanctus in A-Dur überliefern. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß dieses A-Dur-Sanctus als erstes auf den Blättern stand, Wiedners Komposition hingegen nachträglich auf den leergebliebenen Verso-Seiten eingefügt wurde. Der Hauptschreiber des älteren Stücks läßt sich ohne Mühe identifizieren: Es handelt sich um Bachs Amtsnachfolger Gottlob Harrer. Hierzu paßt auch das Wasserzeichen „Wappen von Zedwitz + IWI“, das sich in zahlreichen Handschriften aus Harrers Notenbibliothek fin-

<sup>77</sup> Lediglich in den beiden letzten Takten der Vorlage veränderte Wiedner die unisonoführung der Singstimmen.

<sup>78</sup> Siehe U. Poetzsch, „Ein gelehrter Amtmann zu Eichenbarleben“ – Gottfried Behrndt als Dichter für Georg Philipp Telemann, in: Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben. Festschrift für Wolf Hohohm zum 60. Geburtstag, Hildesheim 2001 (Magdeburger Telemann-Studien. 17.), S. 99–136; Telemanns Komposition ist in zwei Abschriften erhalten (D-Bsa, SA 637, und D-B, Mus. ms. 21740/255).

det.<sup>79</sup> Ob es sich bei dem in Weißenfels offenbar singular überlieferten Sanctus in A-Dur um eine eigene Komposition Harrers handelt oder um die Abschrift eines fremden Werkes, läßt sich nicht klären. Immerhin aber wird durch diesen Fund deutlich, daß Harrers Nachlaß nicht, wie häufig behauptet, nach seinem Tod (9. Juli 1755) vollständig von der Musikalienhandlung Breitkopf erworben wurde.<sup>80</sup> Wiedner und vermutlich auch andere hatten offenbar Zugang zur Notenbibliothek des Thomaskantors, noch bevor Johann Gottlob Immanuel Breitkopf mit gezielten Ankäufen den Grundstock zu seinem ab 1761 in gedruckten Katalogen angebotenen Handschriftensortiment erwarb. Da das erste, zur Leipziger Michaelismesse 1761 erschienene Verkaufsangebot zahlreiche Musikalien aus den Nachlässen Harrers und Gerlachs enthält, wäre auch denkbar, daß Harrers Notenbibliothek zunächst von Gerlach erworben wurde und daß Breitkopf erst sechs Jahre später große Teile von dessen breit gefächertem Nachlaß einschließlich der Harreriana übernahm.

Sollte dies tatsächlich der Fall gewesen sein, so wäre vermutlich auch Bachs Abschrift der *Missa canonica* von Francesco Gasparini durch Gerlachs Hände gegangen und dann über Wiedner nach Weißenfels gelangt.

#### IV.

Betrachten wir Johann Gottlieb Wiedner als Bindeglied in der Provenienzkette der älteren Musikalien in der Sammlung Weißenfels, so läßt sich – zumindest hypothetisch – auch die Herkunft eines anderen älteren Bestands erklären. Es handelt sich um Kompositionsautographe des Bach-Schülers Carl Hartwig, darunter acht Kantatenpartituren sowie Partituren beziehungsweise Stimmensätze zu drei Magnificat-Kompositionen. Hartwig wurde am 18. August 1709 in Olbernhau im Erzgebirge geboren. Im Dezember 1729 bewarb er sich um die durch Johann Gottlieb Görners Versetzung an die Thomaskirche freige-wordene Organistenstelle an der Leipziger Nikolaikirche.<sup>81</sup> Seiner Bewerbung war zwar kein Erfolg beschieden, immerhin aber erhielt er den Auftrag, das Orgelspiel in dieser Kirche bis zum Dienstantritt von Johann Schneider am 1. August 1730 zu versehen.<sup>82</sup> In diese Zeit dürften auch seine noch ein Jahr-

<sup>79</sup> Lediglich die beiden Violinstimmen wurden von einem Kopisten geschrieben. Zum Wasserzeichen siehe Kollmar (wie Fußnote 70), S. 372 und passim.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 150–155. – Ein weiteres nicht über Breitkopf überliefertes Harrer-Autograph ist die in D-LEm unter der Signatur *III.15.16a-c* erhaltene dreibändige Abschrift von Hasses Oper „Cleofide“; der früheste bekannte Vorbesitzer war in diesem Fall Johann Gottfried Schicht.

<sup>81</sup> Schering (wie Fußnote 13), S. 65.

<sup>82</sup> Dok II, Nr. 330K.

zehnt später dokumentierte Bekanntschaft mit Johann Ludwig Krebs<sup>83</sup> und sein Unterricht bei Bach fallen, den er in seiner Bewerbung um die Organistenstelle an der Dresdner Sophienkirche im Sommer 1733 erwähnte.<sup>84</sup> Inzwischen hatte er sich offenbar in Dresden niedergelassen und Verbindungen mit dem Kreuzkantor Theodor Christlieb Reinholdt aufgenommen.<sup>85</sup> Eine dauerhafte Anstellung fand er schließlich im Jahre 1735 als Nachfolger von Johann Krieger († 18.7.1735) an der Johanniskirche in Zittau. Nach gut zehn Jahren in diesem Amt stellten sich Anzeichen einer psychischen Erkrankung ein, die Ende 1746 zur Dienstunfähigkeit führte. Bereits Ende 1747 gingen beim Rat der Stadt Zittau Bewerbungen um Hartwigs Nachfolge ein, darunter auch Briefe der Bach-Schüler J. G. A. Fritzsche (siehe oben) und J. L. Krebs; die Stelle wurde schließlich im Februar 1748 Gottlieb Krause zugesprochen, einem Kammermusikus der Brühlschen Kapelle in Dresden. Hartwig starb im Sommer 1750 (begraben am 5.8.1750).<sup>86</sup>

Die in Weißenfels aufbewahrten Autographe Hartwigs stammen offenbar durchweg aus seinen ersten Jahren in Zittau (die in fünf Handschriften vermerkten Daten umspannen den Zeitraum vom 1. März 1736 bis zum 20. Juni 1739). Sie zeigen ihn als einen versierten Komponisten technisch anspruchsvoller, galant gefärbter Werke, die allenthalben seine in Leipzig und Dresden gesammelten musikalischen Erfahrungen spiegeln.<sup>87</sup> Neben den acht Kantaten findet sich aus Hartwigs Feder auch ein prächtiges Magnificat mit einleitender Sinfonia. Einblicke in sein Zittauer Aufführungsrepertoire vermitteln zudem seine Abschriften des Magnificat in C-Dur von Jan Dismas Zelenka und eines anonym überlieferten Magnificat in F-Dur. Im einzelnen lassen sich folgende Handschriften der Weißenfelsener Sammlung Hartwig zuordnen:

<sup>83</sup> Dok II, Nr. 492.

<sup>84</sup> Dok II, Nr. 330. Das Dresdner Bewerbungsschreiben Hartwigs (Stadtarchiv Dresden, Hauptaktenarchiv, *D. XXXIV. 17*, fol. 9r+v) bestätigt den autographen Charakter der Weißenfelsener Handschriften.

<sup>85</sup> Siehe die Angaben in seinem Bewerbungsschreiben.

<sup>86</sup> Zur Lebensgeschichte Hartwigs siehe W. Müller, *Musiker und Organisten um den Orgelbauer Gottfried Silbermann*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 19 (1977), S. 83–98, speziell S. 91 (Anmerkung 39); und *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente* (wie Fußnote 15), S. 15–19.

<sup>87</sup> In Zittau galt Hartwig als „berühmter *Componiste*“. Siehe „*Geprießener Silbermann!*“ *Gereimtes und Ungereimtes zur Einweihung der Orgeln Gottfried Silbermanns*, hrsg. von C. Ahrens und K. Langrock, Altenburg 2003 (Köstritzer Schriften, 1.), S. 239 (Schulprogramm des Zittauer Konrektors J. F. Buchner anlässlich der Einweihung der Orgel in der Johanniskirche); siehe auch S. 219–224, 260–267.

(1) *H 50*

C. Hartwig, „Liebe ist stark wie der Tod“

Partitur (Kopftitel: „Sub Communione di CHartwig“; Kolophon: „S. D. G. d. 20 Junij 1739“; WZ: Z im Doppelkreis mit Schriftzug ZITTAV)

(2) *H 51*

C. Hartwig, „Es ist eine Stimme eines Predigers“

Partitur (Kopftitel: „Festo Joh: Baptistæ di CHartwig“; Kolophon: „S. D. L. et G. d. 19 Junij 1736“; WZ: wie [1])

(3) *H 52*

C. Hartwig, „Ich recke meine Hand aus“

Partitur (Kopftitel: „Dom: 2 p. Trinit: di CHartwig“; Kolophon: „S. D. L. et G. d. 6 Junij 1736“; WZ: wie [1])

(4) *H 53*

C. Hartwig, „Ich geh und suche mit Verlangen“

Partitur (Kopftitel: „Dom: II. p. Trinit: Jesus u. die Seele. I di CHartwig“; Kolophon: „S. D. G. d. 12 Junij 1738“; WZ: wie [1])

(5) *H 55*

C. Hartwig, „Nun aber gehe ich hin“

Partitur (Kopftitel: „Dom. Cantate di CHartwig“; WZ: wie [1])

(6) *H 56*

C. Hartwig, „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“

Partitur (Kopftitel: „Festo Annunciationis Mariæ di CHartwig“; Kolophon: „S. D. G. I d. 1 Mart: 1736“; WZ: wie [1])

(7) *H 57*

C. Hartwig, „Was soll ich dir geben“

Partitur (Kopftitel: „Cantata di CHartwig“; WZ: wie [1])

(8) *H 58*

C. Hartwig, „Zittert, ihr Berge“

Partitur (Kopftitel: „Aria In actu Nativ: Xsti di CHartwig“; WZ: wie [1])

(9) *H 54*

C. Hartwig, Magnificat in D-Dur

Umschlag: „Magnificat I a quattro I con Sinfonia I del Sigl. Cantù“

Partitur (Fragment, nur 1 Bl.; Kopftitel: „CHartwig; WZ: –)

Stimmen (S, A, T, B, Tr 1, 2, Timp, Vl 1, Va; WZ: wie [1])

(10) *I 88*

Anonym, Magnificat in F-Dur

Stimmen (S, A, T, B, S Rip., A Rip., T. Rip., B Rip., Vl 1, Vl 1, Vl 2, Vl 2, Vc, Vne, Org; WZ: wie [1])

(11) 189

[J. D. Zelenka], Magnificat in C-Dur, ZWV 107

Titelbl. (bei 188): „Magnificat | â | 2 Violini | Oboe | Viola | 4 Voc: | con | Organo | Z.“  
 Stimmen (S, A, T, B, S Rip., A Rip., T. Rip., B Rip., Ob, Vl 1, Vl 1, Vl 2, Vl 2, Va, Va,  
 Vne, Vne, Org; WZ: wie [1])

Die in diesen elf Handschriften reichlich dokumentierten Schriftzüge Hartwigs erlauben uns, noch eine zwölfte, auf anderem Weg überlieferte Quelle von seiner Hand zu bestimmen. Es handelt sich um eine Abschrift von Zelenkas Magnificat in D-Dur ZWV 108, die in einem Konvolut aus der Sammlung Georg Poelchaus erhalten ist (D-B, *Mus. ms.* 30308, Faszikel 3).<sup>88</sup>

Unter Hartwigs Kantaten fallen zwei Kompositionen auf Texte von Erdmann Neumeister auf. Die Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis aus dem Jahr 1736 (3) entstammt dem vierten Jahrgang Neumeisters, den Telemann im Kirchenjahr 1714/15 für den Eisenacher Hof in Musik setzte und der später als der „Französische Jahrgang“ bekannt wurde. Das Werk für den Sonntag Cantate (5) gehört zu Neumeisters drittem Jahrgang „Geistliches Singen und Spielen“ von 1711, den ebenfalls Telemann für Eisenach vertont hat. Da die Dichtungen spätestens ab 1716 in Neumeisters *Fünfffachen Kirchen-Andachten* leicht greifbar waren, wäre zu fragen, ob Hartwig sie über die Kompositionen Telemanns kennengelernt hat oder aber auf den Textdruck zurückgriff.

Eine ähnliche Frage stellt sich bei der Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis aus dem Jahr 1738 (4), einem Dialog mit dem Titel „Jesus und die Seele“. Das Werk ist textlich identisch mit Bachs Kantate „Ich geh und suche mit Verlangen“ BWV 49/BC A 150. Die Dichtung stammt von einem unbekanntem Autor; eine gedruckte Fassung ist bislang nicht ermittelt worden. Somit erscheint es nach gegenwärtigem Kenntnisstand plausibel anzunehmen, daß Hartwig den Dialogtext über Bachs Komposition kennengelernt hat. Möglicherweise war er gar als Zuhörer oder Mitwirkender bei der Erstaufführung am 3. November 1726 (20. Sonntag nach Trinitatis) zugegen.

Die unterschiedlichen de-tempore-Zuweisungen von Bachs und Hartwigs Kantaten unterstreichen die Mehrdeutigkeit der Dichtung: Bei Hartwig zielt der Dialog auf das Evangelium zum 2. Sonntag nach Trinitatis, das Gleichnis vom großen Abendmahl nach Lukas 14, das in Satz 2 („Mein Mahl ist zubereitet“) und Satz 5 („Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte,/ daß das gefallene Geschlechte/ im Himmelssaal bei dem Erlösungsmahl/ zu Gaste möge sein“) anklingt. Bei Bach hingegen soll die dem Hohenlied entnommene Brautmystik im Vordergrund stehen und auf das für den 20. Sonntag nach Trinitatis bestimmte Gleichnis von der königlichen Hochzeit (Matthäus 22)

<sup>88</sup> Der Titel dieser Abschrift lautet: „Magnificat | â | 4 Voci | 2 Violini | 2 Oboi | Viola | con | Organo | di | J. D. Zilenska“; das Wasserzeichen entspricht dem der zuvor beschriebenen Quellen.

deuten. Welche der beiden Zuweisungen der Textdichter im Sinn hatte, bleibt offen.

Sollte Hartwig tatsächlich über Bachs Komposition auf den Text gestoßen sein, so wäre zu überlegen, ob seine Wahl der entlegenen Tonart E-Dur als eine Reverenz an das ebenfalls in E-Dur stehende Vorbild zu werten ist.

Für die Anfertigung der Dubletten seines Aufführungsmaterials zum Magnificat in C-Dur von Jan Dismas Zelenka (11) griff Hartwig auf die Hilfe zusätzlicher Kopisten zurück – vermutlich Alumnus des Zittauer Gymnasiums. In der Sopran-Ripieno-Stimme taucht ein Schreiber auf (siehe Abbildung 10), dessen Tätigkeit hier etwas näher beleuchtet werden soll. Dieselbe Hand begegnet uns mit identischen Schriftformen auch in D-WFe, 234. Unter dieser Signatur findet sich eine Partitur mit zwei Arien für Sopran und Streicher („Tremo fra dubbi miei“ und „Ah perdona al primo affetto“) aus Johann Adolph Hasses Oper „Tito Vespasiano“ (1735), in deren Kopftiteln die Sängerinnen der Dresdner Aufführung von 1738 vermerkt sind.<sup>89</sup> Die Textunterlegung stammt in beiden Fällen von der Hand Hartwigs, so daß anzunehmen ist, daß die Abschrift auf seine Veranlassung hin oder zumindest unter seiner Aufsicht in Zittau entstand.<sup>90</sup>

In der Bach-Forschung ist dieser Kopist kein Unbekannter. Er läßt sich – mit reiferen Schriftformen – auch in sechs Abschriften von Tastenwerken J. S. Bachs aus der Sammlung Becker nachweisen (D-LEM, III.8.7–III.8.11, III.8.17).<sup>91</sup> Diese Handschriften sind einheitlich auf Papier mit dem großen Wappen von Schönburg (Weiß 72) geschrieben, könnten also wie die von Bach

<sup>89</sup> R. D. Schmidt-Hensel, „*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone ...*“. *Johann Adolf Hasses „Opere serie“ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*, Göttingen 2009 (Abhandlungen zur Musikgeschichte. 19.), Teil II: *Werk-, Quellen- und Ausführungsverzeichnis*, S. 391–432.

<sup>90</sup> Das Papier stammt aus der Zittauer Papiermühle (Wasserzeichen wie bei den Kantatenautographen Hartwigs). – Hier sei noch darauf hingewiesen, daß die Handschrift D-WFe, 235 ein ganz ähnliches Erscheinungsbild aufweist. Sie enthält die Arie „In quegli ultimi momenti“ aus Hasses Oper „Alfonso“ (Dresden 1738) von der Hand eines Kopisten, der später mehrfach in Stammhandschriften Breitkopfs nachweisbar ist (zum Beispiel in D-B, P 367, Fasz. 1, und D-LEM, III.12.2). Auch hier deutet das Papier auf Zittau, und der Gesangstext wurde anscheinend ebenfalls von Hartwig eingetragen.

<sup>91</sup> Siehe die Quellenbeschreibungen bei P. Krause, *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5.), S. 16, 19 und 20. In den Krit. Berichten der NBA finden sich meist nur knappe Hinweise; vgl. NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 204; NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 42 und 61; NBA IV/3 Krit. Bericht (H. Klotz, 1962), S. 31; NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 131; NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 97.

kopierte Gasparini-Messe um 1740–1742 in Leipzig entstanden sein. Von besonderer Bedeutung ist die Quellengruppe nicht zuletzt deshalb, weil an einer Stelle in D-LEm, III.8.7 Johann Sebastian Bach eine von dem Kopisten offenbar nicht zu entziffernde Stelle eigenhändig nachgetragen hat.<sup>92</sup>

Einige Jahre später ist unser Schreiber dann wieder in einer in Weißenfels erhaltenen Quelle nachweisbar (D-WFe, B 10). Diesmal kopiert er – vermutlich anhand eines Exemplars des Erstdrucks von 1744 – den Kopfsatz von C. P. E. Bachs zweiter Württembergischer Sonate in As-Dur Wq 49/2. Das in dieser Handschrift erkennbare Wasserzeichen „Lilie + Monogramm CV“ ist augenscheinlich identisch mit demjenigen in verschiedenen Originalhandschriften Bachs aus der Zeit um 1747 bis 1749 (Weiß 73).

Die an den Quellen abzulesenden biographischen Indizien führen zwar noch nicht zur Identifizierung des Schreibers, sie geben aber zumindest einige Hinweise für künftige gezieltere Ermittlungen: Zu suchen ist nach einem Musiker, der in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre Alumne des Zittauer Gymnasiums und hier vermutlich Schüler des Organisten und Director musices Carl Hartwig war. Um oder kurz nach 1740 müßte er Zittau in Richtung Leipzig verlassen haben, um hier mit Bach Kontakt aufzunehmen und unter dessen Aufsicht eine Notensammlung anzulegen, von der die sieben erhaltenen Handschriften vermutlich nur noch einen kleinen, wenngleich nicht unbedeutenden Rest darstellen.

Sämtliche genannten Quellen aus dem Umkreis Hartwigs sind vermutlich über Wiedner nach Weißenfels gelangt. Ob letzterer auch als Vermittler der Hartwig-Autographe von Zittau und Leipzig in Frage kommt, ist schwer abzuschätzen. Immerhin war er selbst 1737/38 Schüler des Zittauer Gymnasiums und dürfte in dieser Zeit mit Hartwig zusammengetroffen sein, bevor er 1739 nach Leipzig ging. Vielleicht spielt hier aber auch der vorstehend charakterisierte anonyme Kopist eine zentrale, wenngleich noch nicht völlig zu durchschauende Rolle. Bedeutsam erscheinen die Quellen allemal, weil sie von Personen herrühren, die zeitweilig zum Schülerkreis Bachs gehörten.

## V.

Die Durchsicht der Weißenfelser Quellen sei mit einigen Kommentaren zu zwei Handschriften beschlossen, die zwei weitere Kopisten aus dem Umfeld Bachs betreffen.

1. Die nur aus einem Bogen bestehende Handschrift D-WFe, 240 enthält auf den Seiten 2 und 3 ein anonym überliefertes virtuosos Klavierstück in B-Dur. Das Werk ist identisch mit dem dritten Satz einer Sonate von Georg Christoph

<sup>92</sup> Abbildung bei Krause (wie Fußnote 91), S. 18.

Wagenseil.<sup>93</sup> Die Rückseite des Bogens wurde zu einem späteren Zeitpunkt von dem Weißenfelder Kantor Johann August Gärtner für die skizzenhafte Niederschrift eines Rezitativs benutzt. Der Schreiber des Klavierstücks von Wagenseil beansprucht unsere Aufmerksamkeit, weil er als Kopist zahlreicher, vornehmlich früher Orgelwerke Bachs bekannt ist und offenbar Zugang zu heute verschollenen Quellenbeständen aus Bachs Thüringer Zeit hatte.<sup>94</sup> Das Repertoire der von diesem Anonymus kopierten Werke reicht von älteren Meistern wie Johann Pachelbel und Christian Ritter bis zu Christoph Graupner, Johann Ludwig Krebs und – wie die Weißenfelder Handschrift nunmehr belegt – Wagenseil. Ähnlich breit gefächert ist die Provenienz der bislang ermittelten Quellen, wobei Zentren der Überlieferung Erfurt und Dessau sind. Es bleibt zu hoffen, daß künftige Recherchen mehr über diese derzeit nur umrißhaft erkennbare, offenbar aber bedeutende Musikaliensammlung und ihren Schreiber zutage fördern.

2. Die Handschrift D-WFe, 237 enthält eine Partiturabschrift der Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“; der Komponist ist im Kopftitel verkürzt als „da F“ angegeben. Möglicherweise handelt es sich um ein Werk von Christoph Förster. Das zur Niederschrift verwendete Papier stammt nach Ausweis des Wasserzeichens (Adler mit Brustschild, darauf Buchstabe R + CGK) aus der Papiermühle Kröllwitz bei Halle; es ist typisch zum Beispiel für frühe Hallenser Autographe von Wilhelm Friedemann Bach und Johann Christian Berger. Die Schriftformen von D-WFe, 237 weisen allerdings nicht auf die Musikpflege an der Marktkirche, sondern auf den an der Ulrichskirche wirkenden Organisten Johann Gotthilf Ziegler (1688–1747). Ziegler wurde in Leubnitz geboren und war Schüler der renommierten Organisten Christian Petzoldt in Dresden und Friedrich Wilhelm Zachow in Halle, bevor er sich zur weiteren Perfektion seiner musikalischen Fähigkeiten zu Bach nach Weimar begab<sup>95</sup> und von diesem, wie er später (1746) in sein Bewerbungsschreiben um den Organistendienst an der Marktkirche zu Halle einfließen ließ, die Anregung erhielt, „die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem *Affect* der Worte“

<sup>93</sup> H. Scholz-Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog*, Wien 1966 (Tabulae Musicae Austriae. 3.), Nr. 75.

<sup>94</sup> Zu dem von diesem Kopisten geschriebenen Quellen siehe: *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), S. 35 (Nr. 104); NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 112 und 171; H. Joelsen-Strohbach, *Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik*, AfMw 44 (1987), S. 91–140, speziell S. 119 (basierend auf Ermittlungen von H.-J. Schulze); NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 124; NBA IV/11 Krit. Bericht (U. Bartels/P. Wollny, 2004), S. 62, 105 f. und besonders S. 215 f.

<sup>95</sup> Siehe Walther L., S. 656 (Dok II, Nr. 324).

zu spielen.<sup>96</sup> Die Abschrift der Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ wäre mithin der einzige bisher nachweisbare Rest seines „starken Vorraths“ an Kirchenstücken „von berühmten *Autoribus*“.<sup>97</sup>

Wie die vorstehenden Ausführungen zeigen, vermag die Auswertung von Sammlungen musikalischer Quellen im günstigen Falle – über rein philologische Erkenntnisse hinaus – in der Summe der Einzelbeobachtungen ein dichtes Gewebe von persönlichen Beziehungen zu rekonstruieren und somit ein Stück Lebensrealität einer vergangenen Epoche einzufangen, das auf anderen Wegen und mit anderen Untersuchungsmethoden kaum zu gewinnen wäre.

---

<sup>96</sup> Dok II, Nr. 542.

<sup>97</sup> Zitate aus Zieglers Brief anlässlich seiner Bewerbung um die Organistenstelle an der Marktkirche zu Halle vom 1. Februar 1746 (Halle, Archiv der Marktkirche, *Acta die Organisten-Wahl betr., Vol. I, O Nr.7*, Bl. 6v); dieses Dokument wurde auch zur Identifizierung der Weißenfelder Handschrift herangezogen.

*Ryrie* Hautbois & Violin

*Ande*

*Ryrie*

*Et in terra pax*

*Gratias*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, the title 'Hautbois & Violin' is written in cursive. The score consists of ten systems, each with two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'Ryrie' at the beginning and in the middle, 'Ande' (likely 'Andante'), 'Et in terra pax', and 'Gratias'. The handwriting is fluid and characteristic of 18th-century manuscripts.

Abbildung 1

ALTO

Kyrie ele-  
 - - - - - ison ele - - - - - ison Kyrie e-  
 le - - - - - ison. Christe e-  
 le - - - - - ison ele - - - - - ison  
 Christe ele ison Christe e - - - - - le - - - - -  
 - - - - - ison Kyrie  
 ele - - - - - ison ele ison e - - - - -  
 - - - - - le ison ele -  
 - - - - - ison *Gloria* *f* *tacet*  
 Et in terra  
 pax pax in terra pax hominibus bonae volun- - - - - tis bonae volun-  
 ta- - - - - tis laudamus te benedicimus te adora-  
 - - - - - mus glorifica - - - - - mus te.  
 Gra - - - - - tias a - - - - - gimus

Abbildung 2

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of ten staves of music. The notation is in a historical style, featuring various clefs, notes, rests, and ornaments. The music is written in a single system, with the word "Fine" written in a decorative script at the end of the piece. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear.

Abbildung 3

Abbildung 1–3: F. Gasparini, *Missa canonica*

- (1) *Hautbois 1* ó *Violino 1*, S. 1; geschrieben von J. S. Bach;  
 (2) *Alto*, S. 1, und *Organo*, S. 4; geschrieben von J. F. A. Fritzsche. – D-WFe, 191.

Ego Ioannes Gottlieb<sup>us</sup> Augu-  
 stus Fritzschi<sup>us</sup> Dubenensis  
 natus die 27. Ian: 1727. pa-  
 tre Ioanne Wilhelmo Fritzschio  
 Mto. Receptus in hanc Scho-  
 lam Thomanam D. VI. July  
 1740. Patrocinio amplissimi  
 Senatus. Pollicitus tum  
 reliqua in formula obligatio-  
 nis expressa tum me mansu-  
 rum in hoc contubernio per  
 annos septem, locus mihi erat  
 assignatus, in tertia classe.  
 Scribebam Lipsia D. VI. July  
 1740. *dimissus ante tempus ob impuri-  
 tatem vitae et negligentiam  
 literarum*

Abbildung 4: Eintrag von J. F. A. Fritzsche (6. Juli 1740) mit Abgangsvermerk  
 von J. A. Ernesti, in: *Album Alumnorum Thomanorum*  
 (Stadtarchiv Leipzig, Thomasschule, Nr. 483), fol. 73 v.

Handwritten musical score for a cantata by C. Förster, fol. 3v. The page features multiple staves of music with lyrics in German. The lyrics are:

Ihrer Ehrent: auch gleich ist unser Heil und unser Leben. Ihr ist unser Leben. In dem Heiligen Geiste und in der Taufe empfangen wir das Wort Gottes. In dem Heiligen Geiste und in der Taufe empfangen wir das Wort Gottes. In dem Heiligen Geiste und in der Taufe empfangen wir das Wort Gottes.

Abbildung 5: C. Förster, Kantate „Wer Gottes Wort ehret“; Partitur, fol. 3v, geschrieben von C. G. Fröber. – D-WFe, 211.





Act. von Zeitz: 1758. 107.

Hochwürdig, Hochwohl: auch Hochedelgeborne  
Gnädige und Hochgeachtete Herren

Hochdieselben werden in Gnaden ersuchen, daß vor Ew. hohen  
Augen mit Ew. unerschütterlichen Güten verbleibe.

Die hohe Gnade und Wohlthat, welche Ew. Hochwürden, Hochwohl:  
und Hochedelgebornen Excellenz und Herrlichkeiten Durch das  
höchste Gnädigste verleihe Stipendium, mir in vorerw. verleiht,  
hat mich so anlaßet, daß demselben auch mit unerschütterlichem Dank  
zu sagen, sondern auch bey Ew. Durch Ew. Hochwürdigem Herrn  
Cantor Trausner verleihten Cantor. Dienst zu Ew. Hochwürdigem  
Hochwohl: und Hochedelgebornen Excellenz und Herrlichkeiten  
Durch Ew. unerschütterliche Güte, mich zu versuchen.  
Ich habe mich von Jugend auf der Musik geliebt, und weiß mir in  
meinem 25ten Jahr 6 Jahr lang in der Stadt Zeitz Concert  
gezüget, sondern mich auch in Leipzig bey meinem Studio Theologico

88.

vid. Num. 87. nuy: meaf:

Abbildung 8: C. G. Tüchtler, Bewerbungsschreiben vom 19. November 1758. –  
Staatsarchiv Magdeburg, Rep. A 29 d VI, Nr. 2 (Acta Die Bestellung  
des StadtCantoris zu Zeitz betr. 1661–1800), fol. 107 r.

Tutti Allegro. Oboe 2.

Salve regno final regno

Recht con Accomp: Soprano  
tacet

Aria. feroce

NB. Wenn fünf Trompeten u. Pauken sind.

Abbildung 9: Kantate „Jauchzet, der Himmel“; Stimme Oboe 2, geschrieben von C. G. Gerlach, mit einem Zusatz von J. G. Wiedner. – D-WFe, W 141.

