

Vom „apparat der auserleßten kirchen Stücke“  
zum „Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern  
berühmten Musicis“ – Quellenkundliche Ermittlungen  
zur frühen Thüringer Bach-Überlieferung  
und zu einigen Weimarer Schülern und Kollegen Bachs<sup>1</sup>

Von Peter Wollny (Leipzig)

*Christoph Wolff zum 75. Geburtstag*

Johann Sebastian Bachs Jahre als Organist der Neuen Kirche in Arnstadt (1703–1707), der Divi-Blasii-Kirche in Mühlhausen (1707–1708) und der Schloßkapelle in Weimar (1708–1717) gelten als seine formative Periode, in der der junge Musiker sich über die Grenzen seines unmittelbaren Wirkungskreises hinaus als geachteter Virtuose und Komponist etablierte und das Fundament zu einer beispiellosen Karriere legte, die ihm in der Folge das Kapellmeisteramt am Köthener Hof und schließlich das Leipziger Thomaskantorat bescherte.<sup>2</sup> Da Bach das Kompositionshandwerk – nach Aussage des Nekrologs – „größtentheils nur durch das Betrachten der Wercke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte“,<sup>3</sup> richtet die Forschung in ihrem Bemühen, Bachs künstlerische Entwicklung nachzuzeichnen, ihre Aufmerksamkeit seit längerem nicht nur auf die von ihm selbst komponierten Werke, sondern ebenso auf die von ihm zusammengetragenen Kompositionen anderer Meister. Unser gesichertes Wissen über die Zeit vor Bachs dreißigstem Lebensjahr ist allerdings außerordentlich lückenhaft. Denn aus der Zeit vor seiner Ernennung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle am 2. März 1714 und der mit diesem Datum einsetzenden turnusmäßigen Verpflichtung, im Gottesdienst der Himmelsburg „Monatlich neue Stücke“ aufzuführen,<sup>4</sup> sind nur wenige seiner Kompositionen in Primär- oder sicher datierbaren Sekundärquellen überliefert, und auch die Tradierung von Stücken aus Bachs Notenbibliothek setzt

---

<sup>1</sup> Das Bach-Archiv Leipzig erkundet im Rahmen eines seit September 2015 von der Fritz Thyssen Stiftung Köln geförderten Forschungsprojekts die Lebenswege von Bachs Schülern und deren Rolle in der Überlieferung seiner Werke.

<sup>2</sup> Siehe die umfassende Darstellung bei C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, aktualisierte Neuausgabe 2005, speziell die Kapitel 4–6.

<sup>3</sup> Dok III, Nr. 666 (S. 82).

<sup>4</sup> Dok II, Nr. 66.

– von bemerkenswerten Ausnahmen<sup>5</sup> abgesehen – erst in den mittleren Weimarer Jahren ein.<sup>6</sup>

Da zudem die Anzahl der die ersten drei Lebensjahrzehnte des Komponisten betreffenden biographischen Zeugnisse entmutigend gering ist, erweist sich der Versuch, ein aussagekräftiges und differenziertes Bild dieser frühen Jahre zu entwerfen, als außerordentlich schwieriges Unterfangen. Die Erweiterung des Fundus an historischen und musikalischen Quellen speziell für diese Zeit bleibt daher ein zentrales Anliegen. Auch die von Hans-Joachim Schulze bereits vor dreißig Jahren geforderte „permanente Durchforstung“ des bekannten musikalischen Quellenmaterials<sup>7</sup> gehört nach wie vor zu den zentralen Aufgaben der Bach-Forschung, wenn wir die Lückenhaftigkeit von Werküberlieferung und Biographie nicht als unabänderlich hinnehmen wollen. Es gilt also, nach Möglichkeit Licht in die noch dunklen Provenienzen zu bringen, bisher anonyme Schreiber chronologisch und regional einzuordnen (im Idealfall auch namentlich zu identifizieren) und ihre Beziehung zu Bach so genau wie möglich nachzuverfolgen, um mit Hilfe von diplomatischen Methoden die Bestimmung von Chronologie- und Echtheitsfragen voranzutreiben. In diesem Sinne erkundet der vorliegende Beitrag auf bisher wenig beschrittenen Pfaden einige Aspekte der frühen Bach-Überlieferung in Thüringen.

## I.

Das Berliner Konvolut *Mus. ms. 30244* hat bislang kaum Beachtung gefunden. Der Band enthält insgesamt sechs in separaten Faszikeln niedergeschriebene anonyme geistliche Figuralstücke, deren Bedeutung für die Bach-Forschung sich aus dem im folgenden zu erörternden Schreiberbefund ergibt. Das Etikett auf dem vorderen Einbanddeckel trägt die – nachträglich kanzellierte –

<sup>5</sup> Siehe *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. Faksimile, Übertragung und Kommentar*, hrsg. von M. Maul und P. Wollny, Kassel 2007 (Faksimilereihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge, Bd. III; zugleich Documenta Musicologica, Bd. II/39). – Die seinerzeit von Martin Staehelin (siehe *Mf* 61, 2008, S. 319–329; *Mf* 62, 2009, S. 37 und 150 f.) vorgebrachten Zweifel an der Identifizierung der Tabulturen haben sich als gegenstandslos erwiesen; siehe M. Maul und P. Wollny, *Bach und Buxtehude – neue Perspektiven anhand eines Quellenfundes*, in: Dieterich Buxtehude. Text – Kontext – Rezeption. Bericht über das Symposium an der Musikhochschule Lübeck 10.–12. Mai 2007, hrsg. von W. Sandberger und V. Scherliess, Kassel 2011, S. 144–187, speziell S. 181–187.

<sup>6</sup> Siehe Beißwenger, S. 44.

<sup>7</sup> Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 10.

Aufschrift „Sechs | Festtags-Kantaten | Partitur“; als Schreiber dieses Titels kann der Braunschweiger Musikgelehrte Friedrich Conrad Griepenkerl (1782–1849) bestimmt werden. Die Zuweisung wird von der auf dem vorderen Spiegel notierten Akzessionsnummer „2172“ bestätigt. Diese führt zu einem Bestand von 22 mit konsekutiven Akzessionsnummern versehenen Handschriften und Drucken, die am 9. Juni 1849 von der Königlichen Bibliothek Berlin über das Berliner Antiquariat Asher aus dem Nachlaß Griepenkerls angekauft wurden.<sup>8</sup> Griepenkerl wiederum hatte die Handschrift anscheinend aus dem Nachlaß seines Lehrers Johann Nikolaus Forkel übernommen; im Anhang von dessen Nachlaßkatalog findet sich jedenfalls unter der Losnummer 136 die an Griepenkerls Titel erinnernde Eintragung „7 alte Festtags-Cantaten P[artitur] G[eschrieben]“. Die Diskrepanz in der Zahl der vorhandenen Stücke mag darauf zurückzuführen sein, daß Forkel die Handschriften noch als lose Hefte verwahrte und ein siebtes Stück vor der von Griepenkerl veranlaßten buchbinderischen Vereinigung entfernt wurde. Über Forkel hinaus lassen sich zunächst keine verwertbaren Anhaltspunkte für weitere Vorbesitzer ausmachen; dieses Problem wird uns noch beschäftigen.

Schon ein erster Blick zeigt, daß die sechs Stücke zwei deutlich voneinander unterscheidbaren chronologischen Schichten angehören. Während die Faszikel 4–6 der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zuzuordnen sind und drei – einst weit verbreitete und entsprechend durch mehrere Konkordanzen abgesicherte – Kantaten von Gottfried August Homilius enthalten,<sup>9</sup> sind die ersten drei Faszikel des Bandes deutlich älter; sie stammen aus dem frühen 18. Jahrhundert und weisen die Schriftzüge eines für die Bach-Überlieferung wichtigen Kopisten auf: „Anonymus Weimar 1“ (nach Dürr St) beziehungsweise „Anonymus M 1“ (nach NBA IX/3), der seit einiger Zeit mit überzeugenden Argumenten mit Bachs frühem Schüler und direktem Nachfolger im Weimarer Organistenamt Johann Martin Schubart (1690–1721) gleichgesetzt wird.<sup>10</sup> Nach dem Zeugnis von Johann Gottfried Walther „erlernte [Schubart] bey Hr[n]. Johann Sebastian Bachen das Clavier-Spielen, und hielte sich bey demselben von 1707 bis 1717 beständig auf.“<sup>11</sup> Seine Kopistendienste für Bach

<sup>8</sup> Siehe hierzu K. Heller, *Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bach-Sammlers und -Editors*, BJ 1978, S. 211–228, speziell S. 223 f. Die Signatur *Mus. ms. 30244* ist in Hellers Aufstellung der Handschriften aus Griepenkerls Nachlaß zu ergänzen.

<sup>9</sup> HoWV II.166 („Lobet den Herrn, ihr seine Engel“, Michaelis), HoWV II.120 („Der Herr zeucht Gerechtigkeit an“, 10. Sonntag nach Trinitatis) und HoWV II.66 („Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten“, 1. Ostertag).

<sup>10</sup> Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Bach-Kolloquium Rostock*, S. 290–310, speziell S. 291; *Weimarer Orgeltabulatur* (wie Fußnote 5), Vorwort, S. IX–X.

<sup>11</sup> Siehe WaltherL, S. 557; Dok II, Nr. 324 (S. 233).

lassen sich von Februar 1708 bis etwa Oktober 1716 verfolgen.<sup>12</sup> Schubarts erste größere Arbeit ist seine Beteiligung am Originalstimmensatz der Mühlhäuser Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ BWV 71 (*St 377*); in Weimar wirkte er um 1710–1712 neben seinem Lehrer als Hauptschreiber der Stimmen zu Reinhard Keisers Markus-Passion und fertigte – von Bach anschließend revidierte – Reinschriften der beiden Toccaten BWV 913 und 914 an.<sup>13</sup> Ab März 1714 beteiligte er sich regelmäßig am Ausschreiben von Auführungsmaterialien zu Bachs Kantaten. In Mühlhausen begann Schubart auch, seine eigene Notenbibliothek aufzubauen; dies belegt die Tabulaturabschrift eines Orgelchorals von Johann Pachelbel.<sup>14</sup>

Wenden wir uns nun den drei neu aufgefundenen Abschriften von der Hand Schubarts zu. In der folgenden knappen Aufstellung sind die Faszikel bereits nach schriftkundlichen Merkmalen chronologisch angeordnet.

– Faszikel 2 (S. 23–32): Kantate „Ach, daß die Hilfe aus Zion über Israel käme“ in F-Dur

Binio und ein Einzelblatt, Blattformat ca. 33×19,5 cm; Wasserzeichen: Geckröner Doppeladler mit Herzschild und Mühlhaue, CB-Marke (Weiß 58). Kopftitel: „*In die Natal Xi ab 8 Voci cum Continuo | Tel[...?] D... M [?]*“; die ersten vier Wörter wurden nachträglich kanzelliert und durch „*Fest Nativit: Christi*“ ersetzt (siehe Abb. 1). Die Besetzungsangabe und insbesondere der Autorennamen sind fast bis zur Unkenntlichkeit verblaßt. Statt des vielleicht auf Georg Philipp Telemann zielenden Namensfragments „*Tel[...]*“ wäre möglicherweise auch „*Theil[...]*“ zu lesen (und die Angabe entsprechend auf Johann Theile zu beziehen) oder aber „*J G[...]*“. Die am Fuß der ersten Seite angebrachten Initialen „*J. M. S.*“ – offenbar ein Schreiber- oder Possessorenvermerk – sind durch das Beschneiden des unteren Blattrands leicht versehrt. Immerhin erhärten sie die bislang tentative Identifizierung des Anonymus Weimar 1 als Johann Martin Schubart. Die Schriftformen ähneln denen in den Originalstimmen zu BWV 71, wirken insgesamt aber noch unbeholfener. Gelegentlich sind die Baßschlüssel an der rechten Seite mit zwei senkrechten Strichen versehen – anscheinend ein zeitlich noch vor *St 377* liegendes Schriftstadium.

Angaben zur Besetzung fehlen in der Partitur, doch deuten die Schlüssel auf zwei Violinen, zwei Bratschen (Viola I im Sopranschlüssel) und eine vierstimmige Vokalgruppe (SATB). Der Continuo ist durchgehend beziffert. Die

<sup>12</sup> Siehe NBA IX/3 (Y. Kobayashi/K. Beißwenger, 2007), Textband, S. 1 f. (mit einer Aufstellung der von Schubart kopierten Handschriften).

<sup>13</sup> Siehe C. Blanken, *Ein wieder zugänglich gemachter Bestand alter Musikalien der Bach-Familie im Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel*, BJ 2013, S. 79–128, speziell S. 87–95 und 110–115.

<sup>14</sup> Siehe *Weimarer Orgeltabulatur* (wie Fußnote 5), Vorwort, S. VII und Faszikel III.

Partitur stellt vermutlich die Spartierung eines – heute verschollenen – Stimmensatzes dar.

Das Werk hat folgenden Aufbau:

- „Ach, daß die Hilfe aus Zion über Israel käme“ (Ps. 14,7): Tutti
- „Ach, wo bleibt doch der versprochne Held“: Aria, Alt, Streicher, Bc.
- „Brecht, ihr blauen Himmelsbogen“: Aria „a 3“, Sopran, Alt, Baß, Bc.
- „Fürchtet euch nicht“ (Lk 2,10–11 + einige Zeilen freier Dichtung): Aria, Sopran, Streicher, Bc.
- „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Lk 2,14 + einige Zeilen freier Dichtung): Aria, Sopran, Alt, Baß, Bc.
- „Erwünschte Post, o Wort des Lebens“: Aria, Tutti
- „Bist willkommen, du edler Gast“ (M. Luther, „Vom Himmel hoch“, Strophe 8): Choralbearbeitung, Tutti

Die den Binnensätzen zugrundeliegende, durchweg recht hausbackene freie Dichtung stellt gewiß kein in sich geschlossenes, gedanklich ausgefeiltes Kantatenlibretto dar; die Chance, den oder die Verfasser zu ermitteln, erscheint daher gering. Die metrisch und formal sehr unterschiedlichen Strophen sind wohl aus verschiedenen Quellen zusammengesucht. Etwas befremdlich wirkt die in den Sätzen 4 und 5 zu beobachtende Kombination von Textpassagen aus der Weihnachtsgeschichte nach Lukas 2 mit frei gedichteten Zeilen. Die Arienstrophe in Satz 3 („Brecht, ihr blauen Himmelsbogen“) hingegen war offenbar im frühen 18. Jahrhundert in Thüringen recht verbreitet: Der Text läßt sich in zwei Motetten nachweisen, die im November 1720 von einem unbekanntem Schreiber in die Sammelhandschrift D-DI, *Mus. I-D-8* eingetragen wurden.<sup>15</sup> Leider fehlen Angaben zu den Komponisten, und auch zur Herkunft des Repertoires liegen keine Erkenntnisse vor, so daß es für eine nähere regionale Einordnung der Motetten – und damit tentativ auch unserer Weihnachtskantate – keinerlei Handhabe gibt.

Trotz gebotener Vorsicht lassen sich auf der Grundlage des musikalischen Befunds immerhin einige Beobachtungen formulieren. Das musikalisch eher schlichte Werk dürfte weder von Georg Philipp Telemann noch von Johann Theile stammen. Gewisse Ähnlichkeiten, speziell in der Heterogenität der Texte, bestehen hingegen zu zwei in der Sammlung Großfahner überlieferten Vokalwerken von Bachs Mühlhäuser Amtsvorgänger Johann Georg Ahle (1651–1706); die fast verlöschte Autorenangabe im Kopftitel wäre in diesem

<sup>15</sup> W. Steude, *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 6.), S. 29–33, speziell S. 31 (Nr. 99 und 107). Die Handschrift *Mus. I-D-8* wurde über die im 1835 nachgewiesene Buchhandlung F. Suppus in Erfurt angekauft (zu Suppus siehe F. Metz, *Geschichte des Buchhandels und der Buchdruckerkunst*, Darmstadt 1835, S. 125).

Fall als „J G [Ahle] D[irector] M[usices]“ zu lesen. Ahles Kantate „Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich“ mischt vier Strophen des titelgebenden Liedes über Psalm 147 mit Arienstrophen in unterschiedlichen Metren, während seine Kantate „Hüter, ist die Nacht schier hin“ verschiedene biblische Dicta (Jes. 21,11–12; Micha 7,2; Jes. 1,16–17) mit Strophen aus nicht weniger als vier Chorälen kombiniert.<sup>16</sup> Die stilistischen und satztechnischen Parallelen, die sich in allen drei Werken finden, wären noch eingehender zu untersuchen. Sollten sie sich weiter konkretisieren lassen, könnte es sich bei der Kantate „Ach, daß die Hilfe aus Zion über Israel käme“ um eine späte Komposition Ahles handeln.

Versuchen wir, alle diese Indizien in einen stimmigen Zusammenhang zu bringen, so wäre zu erwägen, ob Schubart zunächst als Orgelschüler (und Gehilfe?) von Johann Georg Ahle nach Mühlhausen kam; im Blick auf sein Geburtsjahr könnte dies um 1705 – also im Alter von etwa 15 Jahren – geschehen sein. Nach dem frühen Tod seines ersten Lehrmeisters wäre er dann von dessen Nachfolger, dem gerade einmal fünf Jahre älteren Johann Sebastian Bach übernommen worden. Diese Zusammenhänge werfen möglicherweise auch neues Licht auf eine weitere frühe Abschrift von Schubarts Hand: Die innerhalb der Gruppe der sogenannten Weimarer Tabulaturen überlieferte Kopie von Pachelbels Choralbearbeitung „An Wasserflüssen Babylon“ ist ebenfalls auf Mühlhäuser Papier geschrieben. Da Schubarts Tabulaturnotation (Teilung der Oktave zwischen h und c, Verwendung von lateinischen Buchstaben für die große Oktave) hier wie auch anderswo einer abweichenden Tradition folgt als diejenige Bachs (Teilung der Oktave zwischen b und h, Verwendung von deutschen Buchstaben für die große Oktave), könnte es sich bei dieser frühen Handschrift vielleicht eher um ein Zeugnis von Schubarts Unterricht bei Ahle und noch nicht um eine Frucht seiner Studien bei Bach handeln.

Folgen wir diesen Überlegungen, dann wären Schubarts Abschriften der anonymen Kantate „Ach, daß die Hilfe aus Zion über Israel käme“ und von Pachelbels Choralvorspiel „An Wasserflüssen Babylon“ bereits um 1705/06 entstanden. Dessenungeachtet ist jedoch auch zu erwägen, ob Schubarts Partitur der Weihnachtskantate mit Bachs Mühlhäuser Aufführungsrepertoire zu tun hat und ob Bach dieses Werk zu Weihnachten 1707 in der Blasiuskirche musiziert haben könnte. Abgesehen von den vier für Mühlhausen bezugten eigenen geistlichen Figuralstücken (BWV 71, 106, 131, 150) dürfte er in den knapp elf Monaten seines dortigen Dienstes meist fremde Werke dargeboten

<sup>16</sup> D-WRha, *GF 104/AJG 01* und *GF 105/AJG 02*. Vgl. H. R. Jung, *Thematischer Katalog der Musiksammlung Großfahner/Eschenbergen in Thüringen*, Kassel 2001 (Catalogus Musicus. XVII.), S. 123–125 (mit korrekturbedürftigen Angaben zu den Texten und zur Struktur der Werke) sowie RISM A/II, ID-Nr. 250007174 und 250007175.

haben. Die bittere Wendung in seinem Mühlhäuser Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708, der zufolge viele Dorfschaften eine „oft beßer, als allhier *fasonierte harmonie*“ vorzuweisen hatten,<sup>17</sup> könnte entsprechend auch dahingehend zu deuten sein, daß die äußeren Bedingungen Bach selbst an hohen Festtagen zwangen, technisch anspruchslosere ältere und in seinen Augen weniger attraktive Stücke aufzuführen.

– Faszikel 1 (S. 1–20): Missa (Kyrie und Gloria) in C-Dur

Fünf gefaltete und ineinander gelegte Bögen, Blattformat ca. 32,5×20 cm; Wasserzeichen: Gekrönter Doppeladler mit Herzschild und Mühlhaue, CB-Marke (Weiß 58). Ohne Titel; die Systeme auf S. 1 tragen folgende Besetzungsangaben: *Tromba 1, Tromba 2, Tympano, Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, Fagotto, Cantus 1, Canto 2, Alto, Tenore, Basso, Canto 2di Chori, Alto 2di Chori, Tenore 2di Chori, Basso 2di Chori, Organo* (bezziffert). Die planvolle Disposition der Niederschrift zeigt sich an dem korrekturarmen Reinschriftcharakter, den meist mit dem Lineal gezogenen Taktstrichen und der optimalen Nutzung des Papiers. Die genaue Bezeichnung der Singstimmen und der durchweg bezifferte Continuo legen auch hier die Annahme nahe, daß es sich um die Spartierung eines Stimmensatzes handelt. Bei der zu vermutenden späteren Separierung von Partitur und Stimmen wurde wohl der Titelumschlag den heute verschollenen Stimmen zugeschlagen.

Da der Suche nach dem Komponisten der Messe bislang kein Erfolg beschieden war, sei hier eine knappe Übersicht der formalen Disposition angefügt, die auch die wenigen originalen Angaben zu Tempo, Dynamik und Besetzung berücksichtigt:

- Kyrie I: Streicher, Chorus 1 und 2, Bc; c, 28 Takte
- Christe: „*Christe à l 6 [recte: 5] Voc: l senza Stro l menti*“; CCATB (Chorus 1), Bc; 3/2, 44 Takte
- Kyrie II: „*NB. in diesen Kyrie gehen die Instrum. u. der andre Chor. mit den ersten Chor all' unisono*“; „*alla breue*“; notiert sind Viol. I+II, CCATB, Bc; c [!], 59 Takte
- Et in terra: Tutti; c, 43 Takte
- Gratias agimus tibi: Streicher, Chorus 1 und 2, Bc; 3/2, 40 Takte
- Domine Deus Rex caelestis: „*grave e piano*“; zuerst Streicher und Chorus 1, später Tutti; c, 55 Takte
- Quoniam tu solus sanctus: Tutti; 3/2, 32 Takte
- Cum sancto Spiritu: „*Allegro*“; Tutti; c, 49 Takte

Die vorstehende Gliederung gibt den Aufbau des Gloria nur unzureichend wieder. Denn insbesondere die geradtaktigen Abschnitte zeichnen sich durch einen bunten Wechsel unterschiedlicher Satzmuster aus. Das Werk ist ein

<sup>17</sup> Dok I, Nr. 1.



eindrucksvoller Vertreter der um 1660 von den am Dresdner Hof wirkenden Kapellmeistern Vincenzo Albrici und Gioseppe Peranda in Mitteldeutschland eingeführten *Missa concertata* und des für diese Gattung typischen *stylus luxurians*. Im Vergleich mit den Werken Albricis und Perandas zeigt die in Schubarts Abschrift überlieferte Messe allerdings bereits einige modernere Züge, die eine Datierung auf die Zeit zwischen etwa 1675 und 1700 nahelegen. In diesem Zusammenhang sei speziell auf die Faktur des „Domine Deus Rex cælestis“ mit seiner Tempo- und Spielanweisung „Grave e piano“, seinen staccato auszuführenden Streicherakkorden im Viertelpuls und seiner ostinaten Harmoniefolge hingewiesen. Ähnliche hochaffektive Abschnitte begegnen uns auch in Werken von David Pohle und Philipp Heinrich Erlebach.<sup>18</sup> Ungewöhnlich erscheint allenfalls die neunstimmige Vokalbesetzung mit der asymmetrischen Gegenüberstellung eines fünfstimmigen Favorit-Ensembles und einer vierstimmigen meist untergeordneten Gruppe, die in den konzertanten Tutti-Abschnitten parallel mit den Streichern geführt ist und in den fugierten Abschnitten als Ripieno eingesetzt wird. Die aus der Vokaldisposition resultierende seltene Gesamtstimmenzahl „à 17“ läßt zu Erkundungen im mitteldeutschen Umfeld ein. Tatsächlich hat David Pohle am 13. August 1673 im Rahmen eines Festgottesdiensts anlässlich des Geburtstags von Herzog August von Sachsen-Weißenfels im Dom zu Halle eine „Missa, à 17“ musiziert.<sup>19</sup> Da jedoch weitere Angaben zu dem verschollenen Werk fehlen,<sup>20</sup> bleibt dieser Fingerzeig bis auf weiteres spekulativ.

Zum Schluß sei noch auf eine merkwürdige musikalische Parallele hingewiesen: Der fugierte letzte Abschnitt des Gloria („Cum sancto Spirito“) verwendet ein Thema, das fast völlig mit dem in Johann Ludwig Bachs *Missa „Allein Gott in der Höh sei Ehr“* (1716) an gleicher Stelle verwendeten Fugenthema übereinstimmt. Ob es sich hier um einen Zufall oder eine bewußte Entlehnung handelt, ist allerdings nicht zu entscheiden.

<sup>18</sup> Siehe etwa den Schlußabschnitt von Pohles Konzert „Paratum cor meum“ (S-Uu, *VMHS* 63:9) und die mit der Tempoangabe „Grave“ und in den Streicherstimmen mit der Spielanweisung „staccato“ versehene Aria „Jove clemens omnibus“ aus Erlebachs Konzert „Exultemus, gaudeamus, laetetur in Deo“, das Teil der Mühlhäuser Erbhuldigungsmusik von 1705 ist (Stadtarchiv Mühlhausen, „Musicalia bei dem Actu Homagiali“, *D 5 a/b, Nr. 33, Vol. II*).

<sup>19</sup> W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/1, Halle 1939, S. 281.

<sup>20</sup> Auf Konkordanzen durchgesehen wurden die Sammlung Bokemeyer und das Weißenfelder Inventar. Siehe H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 18.) sowie M. Seiffert, Einleitung zu *Johann Philipp Krieger (1649–1725). 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig 1916 (DDT 53/54) und K.-J. Gundlach, *Das Weißenfelder Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001.



Nach Maßgabe des Schreiber- und Papierbefunds könnte die repräsentative Missa ein Repertoirestück aus Bachs Mühlhäuser „Apparat“ darstellen; jedenfalls gehört sie in das engere Umfeld der großen Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ BWV 71.

– Faszikel 3 (S. 35–58): Psalm „Confitebor tibi Domine“ in g-Moll  
 Sechs gefaltete und ineinander gelegte Bögen, Blattformat ca. 33,5 × 19,5 cm; Wasserzeichen: Gekrönter sächsischer Rautenkranzschild, darüber Schriftband mit der Buchstabenfolge WEHZSICVB EW (Weiß 36). Kopftitel: „Confitebor“; Besetzungsangaben fehlen in der Partitur, doch legen die verwendeten Schlüssel Violine, Viola, Sopran, Alt, Baß und Continuo nahe. Die durchweg bezifferte Continuo-Stimme deutet abermals auf die Spartierung nach einem – verschollenen – Stimmensatz. Schubarts Handschrift zeigt in dieser Quelle die gewohnten, nach Ermittlungen von Yoshitake Kobayashi ab 1715 auftauchenden reifen Züge (siehe Abb. 2).<sup>21</sup> Hierzu paßt auch der Papierbefund: Das Wasserzeichen Weiß 36 läßt sich in Bachschen Originalquellen in den Jahren 1714 und 1715 nachweisen. Es wäre mithin zu erwägen, ob diese lateinische Psalmkomposition zu den von Bach in der Weimarer Schloßkapelle aufgeführten Figuralstücken zu zählen ist. Allerdings sind auch hier wiederum andere Kontexte denkbar. Zum einen muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß der inzwischen 25jährige Schubart zu dieser Zeit bereits systematisch den Aufbau einer eigenen Sammlung von attraktiven Figuralstücken betrieb; zum anderen ist für die Jahre zwischen 1713 und 1715 mehrfach belegt, daß Schubart für den jungen Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar als Kopist von Musikalien arbeitete.<sup>22</sup> In welches der drei nachweisbaren Gebiete von Schubarts Arbeit als Notenschreiber (für den eigenen Gebrauch, für Bach, für den Weimarer Hof) die Abschrift des anonymen Confitebor fällt, ist kaum zu entscheiden, zumal nicht einmal geklärt ist, ob eine solch strikte Trennung seiner Tätigkeiten überhaupt statthaft ist. Anders gefragt: Bedeutet eine mutmaßlich in Bachs Wohnung – und damit gleichsam unter seinen Augen – entstandene Abschrift Schubarts, daß auch Bach selbst das Werk zur Kenntnis nahm beziehungsweise daß es einen wie auch immer zu definierenden Bestandteil seines musikalischen Horizonts bildete? Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, daß das Confitebor unabhängig von den Besitzverhältnissen des Notenmaterials vermutlich von der Hofkapelle – und damit unter Bachs Mitwirkung – musiziert wurde. Die Grenzen zwischen den Privatsammlungen einzelner Kapellmitglieder und dem höfischen, etwa von Johann Ernst auf seinen Reisen angeschafften Musikalienbestand hätten wir uns mithin nicht als undurchlässig vorzustellen. Vielmehr gehörten

<sup>21</sup> Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen* (wie Fußnote 10), S. 291 f.

<sup>22</sup> Schulze Bach-Überlieferung, S. 159 und 163.

auch die Kollektionen anderer Weimarer Musiker zu Bachs musikalischem Umfeld.

Leider konnte auch bei dieser dritten Abschrift Schubarts der Autor des Werks bisher nicht ermittelt werden. Die Faktur deutet auf einen um 1700 wirkenden italienischen Komponisten. Die formale Disposition wie auch die Verwendung des damals modernen 3/8-Takts mit seinen typischen Hemiolen erinnert an die Kompositionen von Giovanni Battista Bassani (um 1657–1716), doch kann das Stück in dessen gedruckten Sammlungen nicht nachgewiesen werden.<sup>23</sup> Die Satzfolge des anonymen Confitebor lautet:

1. Confitebor tibi Domine: Tutti; 3/8, g-Moll
2. Magna opera Domini: Sopran, Bc; e, B-Dur
3. Confessio: Alt, Baß, Streicher, Bc; e, B-Dur
4. Memoria fecit: Tutti; 6/8, g-Moll
5. Memor erit: Basso, Violino, Bc; e, d-Moll
6. Ut det illis: Alt, Bc; 3/4, g-Moll
7. Fidelia omnia mandata ejus: SAB, Viola, Bc; e, c-Moll
8. Redemptionem misit populo suo: Sopran, Bc; 3/4, Es-Dur
9. Sanctum et terribile: Tutti; e, g-Moll
10. Intellectus bonus omnibus: Tutti; e, g-Moll
11. Gloria Patri et Filio: SAB, Bc; 3/4, d-Moll
12. Sicut erat in principio: Tutti; 3/8, g-Moll (= Satz 1)

Ungeachtet der vielen offenen Fragen verleihen die drei Handschriften unserem Bild von der Pflege der geistlichen Figuralmusik in Bachs Mühlhäuser und Weimarer Umfeld deutlichere Konturen.

## II.

Die Identifizierung von drei bislang unbekanntenen Handschriften des Bach-Schülers Johann Martin Schubart nährt den Wunsch, Näheres zur Überlieferung nicht nur dieser Quellen, sondern auch seiner Notensammlung insgesamt in Erfahrung zu bringen. Einen Fingerzeig liefern die dem Konvolut *Mus. ms. 30244* beigegebenen Abschriften der Kantaten von Homilius. Diese

<sup>23</sup> R. Haselbach, *Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik*, Kassel 1955. Formal und musikalisch sehr ähnlich ist allerdings Bassanis Confitebor in a-Moll aus den *Salmi concertati a 3.4. e 5. voci con Violini*, op. 21, Bologna 1699 (abschriftlich erhalten in D-B, *Mus.ms. 1170/2*). Siehe die Besprechung bei Haselbach, S. 205 f.

drei Kantaten wurden offenbar von zwei verschiedenen Kopisten geschrieben, sind aber anhand des einheitlichen Wasserzeichens als zusammengehörig zu erkennen: Das Zeichenpaar „B in gabelüberhöhtem Schild + ICR“ deutet auf die Papiermühle Blankenburg im Harz und den Papiermacher Johann Christoph Riedel (tätig in Blankenburg zwischen 1749 und 1777).<sup>24</sup> Nach Ermittlungen von Karlheinz Schönheit wurde Blankenburger Papier am Weimarer Hof bis ins 19. Jahrhundert hinein verwendet. Es lag also nahe, in Weimarer Akten nach den Kopisten Quellen zu fahnden. Für den ersten der beiden Schreiber führte die Suche rasch zu einem positiven Ergebnis: Die Partituren zu „Lobet den Herrn, ihr seine Engel“ HoWV II.166 und „Der Herr zeucht Gerechtigkeit an“ HoWV II.120 stammen von der Hand des langjährigen Weimarer Hofkantors Johann Christoph Rudolph.

Rudolph wird in den Weimarer Akten erstmals am 14. August 1755 greifbar, als er sich um das durch den Tod von Wolfgang Christoph Alt vakant gewordene Amt des Hofkantors bewirbt.<sup>25</sup> In seinem Bewerbungsschreiben teilt er mit, daß er „von Kindesbeinen an der Music obgelegen“ habe und daher „sowohl in der *vocal-* als *instrumental Music*“ versiert sei, zumal er „ohnedem beym allhiesigen Schüler-Chor als *Præfectus* stehe und diese Stelle gar füglich mit versehen“ könne. Bereits kurz nach seiner Anstellung stellte er allerdings fest, daß die Präfektur sich mit den Aufgaben eines Hofkantors nicht vereinbaren ließ, und ersuchte darum, von den alten Verpflichtungen entbunden zu werden; gleichzeitig aber bat er, daß die Kantorenstelle – wie zu Zeiten seines Vorgängers Johann Döbernitz (1658–1735) – wieder höher besoldet werden möge.<sup>26</sup> Dies wurde anscheinend abgelehnt, denn bereits am 28. Oktober 1755 bat Rudolph darum, „diejenigen 6 Rthlr., welche von dem verstorbenen Hoff-Cantor Alt, dem Hoff-Kirchner vor sein wöchentlich Singen in der Schloß-Kirchen vormahls abgetreten und von Hochfürstl: Cammer gezahlet worden, (weiln er nun mit dem Singen nichts mehr zu thun hat und ich solches verrichte) mir zu gönnen gnädigst geruhen wolten“.<sup>27</sup> Der Hintergrund dieser Eingaben ist, daß W. C. Alt neben seiner Tätigkeit als Hofkantor eine Lehrerstelle (Quintus) am Weimarer Gymnasium versah und wegen dieser Doppelbelastung gezwungen war, einige seiner Verpflichtungen abzutreten. Die Einkünfte des Hofkantors waren in der Folge offenbar stark gekürzt (und die Bedeutung dieser Stelle entsprechend reduziert) worden.

Nach dem Tod des Stadtkantors Johann Sebastian Brunner (1706–1777) bewarb Rudolph sich am 11. Oktober 1777 auf dessen Stelle mit dem Hinweis,

<sup>24</sup> Siehe K. Schönheit, *Die Blankenburger Papiermühle*, in: Greifenstein-Bote. Mitteilungsblatt der Greifenstein-Freunde, Nr. 5 (Dezember 2006), S. 6–7.

<sup>25</sup> Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (im folgenden: ThHStAW), *Konsistorialsachen B 3450*, fol. 1r+v.

<sup>26</sup> Ebenda, fol. 5r–6v.

<sup>27</sup> Ebenda, fol. 7r+v.

daß er „ganzer 22. Jahr [...] wegen meiner geringen Besoldung [als Hofkantor] mit der *information* so wol im Christenthum, Latein und *Music* habe hinbringen müssen“.<sup>28</sup> Rudolph wurde – jedoch mit spürbarer Zurückhaltung – von dem Weimarer Oberpfarrer und Ephorus Johann Gottfried Herder unterstützt, doch lehnte ihn das Oberkonsistorium als ungeeignet ab.<sup>29</sup> Wie Herder in seinem Gutachten erwähnt, hatte Rudolph „geraume Zeit für den Hrn. Capellmeister Wolf in Fürstl. Hofkirche die Stelle des Organisten vertreten“.<sup>30</sup> Zu einer förmlichen Ernennung zum Hoforganisten kam es jedoch erst 1795, einige Jahre nach Wolfs Tod.<sup>31</sup> Den Weimarer Hofkalendern ist darüber hinaus zu entnehmen, daß Rudolph zusätzlich zu seinen musikalischen Verpflichtungen ab 1757 oder 1758 für die Herzogliche Bibliothek als Schreiber gearbeitet hat. In dieser dreifachen Funktion als Kantor, Organist und Bibliotheksgehilfe wirkte er bis zu seinem Tod im Jahr 1804.<sup>32</sup>

Sollte Rudolph die beiden in *Mus. ms. 30244* überlieferten Kantaten von Gottfried August Homilius für den eigenen Gebrauch abgeschrieben haben, so käme hierfür vielleicht am ehesten seine Zeit als Präfekt des Schülerchors um die Mitte der 1750er Jahre in Betracht, als er noch künstlerisch ambitioniert war und wohl den größten musikalischen Gestaltungsspielraum hatte<sup>33</sup>;

<sup>28</sup> Stadtarchiv Weimar, *HA I Loc. 27 Nr. 61*, fol. 60 r.

<sup>29</sup> M. Keßler, *Johann Gottfried Herder – der Theologe unter den Klassikern. Das Amt des Generalsuperintendenten von Sachsen-Weimar*, Berlin 2007 (Arbeiten zur Kirchengeschichte. 102.), S. 133–134, sowie O. Francke, *Geschichte des Wilhelm-Ernst-Gymnasiums in Weimar*, Weimar 1916, S. 88.

<sup>30</sup> Gemeint ist Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792), der 1761 Konzertmeister und 1763 in der Nachfolge Johann Caspar Voglers Organist der Weimarer Hofkapelle sowie Musikmeister der Herzogin Anna Amalia wurde. Wegen zahlreicher anderweitiger Verpflichtungen (1768 erfolgte noch seine Ernennung zum Hofkomponisten und 1772 die zum Kapellmeister) war Wolf offenbar gezwungen, seine Aufgaben als Hoforganist regelmäßig von einem Vertreter wahrnehmen zu lassen. Siehe hierzu besonders die Akte ThHStAW, *Konsistorialsachen B 3459*.

<sup>31</sup> Keßler (wie Fußnote 29), S. 146.

<sup>32</sup> Die erste Erwähnung dieser Tätigkeit findet sich im *Hochfürstl. Sachsen-Weimar- und Eisenachischen Hof- und Adress-Calendar, auf das Jahr 1758*, Weimar [1757], S. 102. Durchgesehen wurde die digitalisierte Reihe der Hofkalender bis 1804; siehe <http://www.urmel-dl.de/Projekte/LegislativundExekutiv/OnlineAngebot/SachsenWeimarEisenach.html>.

<sup>33</sup> Hierzu würde auch der – freilich noch nicht hinreichend abgesicherte – Schreiberbefund der auf dem gleichen Papier geschriebenen dritten Homilius-Kantate des Konvoluts passen („Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten“ HoWV II.66). Die ersten neun Seiten dieses Faszikels sowie ein großer Teil der Textunterlegung stammen allem Anschein nach von der Hand des Allstedter Kantors und Schulmeisters Johann Friedrich Rötcher, der sich am 8. Februar 1778 erfolglos um das Weimarer Stadtkantorat bewarb. Rötcher war aus Winkel bei Allstedt gebürtig und

als Hofkantor dürfte seine Rolle sich auf die Leitung des liturgischen Gesanges beschränkt haben. Allerdings wäre auch denkbar, daß er sein klägliches Kantorengelicht mit Notenschreiben aufzubessern suchte.

Daß die gemeinsame Überlieferung der Abschriften von Schubart und Rudolph auf Zufall beruhen könnte, ist angesichts der vorstehend referierten biographischen Fakten als wenig wahrscheinlich zurückzuweisen. Trotz aller noch bestehenden Unsicherheiten und Lücken ist immerhin auffällig, daß Rudolph ab 1764 als offenbar regelmäßiger Vertreter von Ernst Wilhelm Wolf dieselbe Funktion ausübte wie der 1721 – ohne Erben – verstorbene Bach-Schüler Schubart. Dies deutet auf stabile Traditionen, die für die Überlieferung musikalischer Quellen günstig gewesen sein müssen und die vielleicht erst um 1800 mit dem Abtreten der Generation Rudolphs abgerissen sind.<sup>34</sup> Mit anderen Worten: Der Befund des Konvoluts *Mus. ms. 30244* legt die Annahme nahe, daß Rudolph zu einem noch näher zu bestimmenden Zeitpunkt Musikalien aus dem ehemaligen Besitz des Bach-Schülers Schubart übernahm.

Wir wissen nicht, ob Rudolph außer den in *Mus. ms. 30244* enthaltenen Quellen noch weitere Handschriften aus Schubarts Nachlaß besessen hat. Immerhin ist auffällig, daß die von Bach und Schubart geschriebenen Weimarer Tabulaturen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Weg in diejenige Bibliothek fanden, in der Rudolph fast fünf Jahrzehnte lang als Gehilfe und Schreiber gewirkt hatte. Im Blick auf die nunmehr schlüssig rekonstruierte Provenienz des Bandes *Mus. ms. 30244* (J. M. Schubart – ... – J. C. Rudolph – J. N. Forkel – F. K. Griepenkerl) wäre zudem mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Rudolph oder die Verwalter seines Nachlasses mit Johann Nikolaus Forkel und gegebenenfalls anderen Sammlern in direktem Kontakt

---

wurde im Juli 1741 als Depositum in die Matrikel der Universität Leipzig eingeschrieben (Erlr III, S. 340). 1765 wurde er als Tenorist an den Darmstädter Hof verpflichtet, trat dort jedoch nicht an; siehe MfM 32 (1900), S. 85 (W. Nagel). Da Rötcher seiner Herkunft nach ein Landeskind des Herzogtums Sachsen-Weimar war, dürfte er seine Schulausbildung am Weimarer Gymnasium erhalten haben, wo er vielleicht neben Rudolph im Schülerchor eine führende Rolle innehatte. Weitere Ermittlungen zu seiner Biographie stehen noch aus.

<sup>34</sup> Am Rande sei erwähnt, daß die in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar aufbewahrte Abschrift von Johann Gottfried Walthers *Praecepta der musicalischen Composition* (D-WRz, Q 341c) anscheinend von der Hand des Weimarer Stadtorganisten Johann Samuel Maul (1721–1802) herrührt (verglichen wurden die in der Akte HA I Loc. 2 Nr. 6 des Stadtarchivs Weimar enthaltenen Schriftstücke Mails). Das in derselben Akte (fol. 92–93) überlieferte Bewerbungsschreiben von Voglers Sohn Johann Christian (datiert 26. März 1748) liefert den Nachweis, daß dieser in dem Band D-B, *Mus. ms. 12011* mehrfach als Schreiber vertreten ist (genaue Nachweise im Anhang).

standen und ihnen in größerem Umfang Zugang zu älteren Musikalien aus der Blütezeit der Weimarer Hofmusik und insbesondere zu wichtigen frühen Bach-Quellen verschafften.

### III.

In der rekonstruierten Provenienzkette des Konvoluts *Mus. ms. 30244* sind lediglich die Jahre zwischen Schubarts Tod (1721) und dem Beginn von Rudolphs Tätigkeit als Vertreter des Hoforganisten Wolf (1764) noch offen. Als Zwischenbesitzer kommt insbesondere eine Person in Betracht, die in mancher Hinsicht gewissermaßen ein Bindeglied zwischen den Zeitaltern darstellt: der Bach-Schüler Johann Caspar Vogler, der 1721 die Nachfolge Schubarts als Hoforganist antrat und diese Stelle mehr als vierzig Jahre bis zu seinem Tod am 3. Juni 1763 innehatte.<sup>35</sup> Die bereits 2007 vorsichtig geäußerte Vermutung, die Weimarer Tabulaturen könnten mit dem 1766 veräußerten Nachlaß von Schubarts Amtsnachfolger Johann Caspar Vogler zu tun haben,<sup>36</sup> veranlaßte mich in der Folge zu weitreichenden Recherchen. Da kein Exemplar des in zwei Zeitungsannoncen erwähnten Verkaufskatalogs mehr greifbar ist, kann Voglers „Vorrath an Musicalien, von J. S. Bach und andern berühmten *Musicis*“<sup>37</sup> nur anhand der Bestimmung von gemeinsamen Merkmalen der seiner Sammlung mutmaßlich zuzuordnenden Handschriften rekonstruiert werden.

Tatsächlich förderte die sukzessive Durchsicht des gesamten greifbaren Quellenmaterials aus dem Weimarer Umfeld zahlreiche Handschriften mit gleichartigen, meist in der rechten unteren Ecke der ersten Seite angebrachten Bleistiftsignaturen zutage. Diese bilden eine offenbar zusammengehörige Nummernfolge, die – mit vielen Lücken – von „No. 3“ bis „833“ reicht.<sup>38</sup> Wie ein Vergleich mit gesicherten Schriftstücken eindeutig ergibt, stammen die Nummern von Voglers Hand (siehe Abb. 3 a–d).<sup>39</sup> Seine Musikaliensammlung

<sup>35</sup> Zu Voglers Biographie siehe besonders Schulze Bach-Überlieferung, S. 59–68.

<sup>36</sup> *Weimarer Orgeltabulatur* (wie Fußnote 5), Vorwort, S. XI.

<sup>37</sup> Siehe Dok III, Nr. 728, sowie Schulze Bach-Überlieferung, S. 67.

<sup>38</sup> Auf Fotokopien und Mikrofilmaufnahmen sind die Ziffern meist nicht zu erkennen. In der Literatur und den Quellenbeschreibungen der betreffenden Kritischen Berichte der NBA fehlen daher in der Regel die entsprechenden Hinweise. Die auf dem Stammbuchblatt mit Bachs Kanon BWV 1073 zu findende Bleistiftnummer („841“) gehört meines Erachtens nicht in diese Reihe; zumindest stammt sie von einer anderen (späteren) Hand.

<sup>39</sup> Herangezogen wurden verschiedene Dokumente im ThHStAW; siehe besonders das auch bei Schulze Bach-Überlieferung, S. 208, abgebildete Schriftstück aus der Akte *B 4367 a*, Bl. 3–4. Charakteristisch für Voglers Hand sind insbesondere die Ziffern 1, 2, 3, 5, 6 und 9.

gewinnt damit erstmals deutliche Konturen. Allerdings handelt es sich bei den Chiffren nicht um Losnummern einer Auktion, sondern um Inventarnummern, die mit einem von Vogler angelegten Verzeichnis seines Notenschatzes korrespondiert haben dürften. Dieses wiederum wird die Grundlage des später von Voglers Witwe in den erwähnten Verkaufsangeboten (vom 11. April und 15. Juli 1766) genannten Katalogs gebildet haben, der – handschriftlich oder gedruckt – auf Anfrage an potentielle Käufer verschickt wurde. Die diesem Aufsatz als Anhang beigefügte Zusammenstellung aller bisher identifizierten Handschriften aus Vogler Besitz vermittelt einen Eindruck von den musikalischen Vorlieben des Weimarer Hoforganisten und gewährt einen Blick auf das von ihm beherrschte und in den Gottesdiensten der Himmelsburg beziehungsweise im häuslich-privaten Rahmen gepflegte Repertoire. Zugleich dokumentiert sie Voglers – zum Teil auch anderweitig belegte – persönliche Beziehungen zu Organistenkollegen wie Johann Peter Kellner, Johann Tobias Krebs und Johann Nikolaus Mempel.<sup>40</sup> Auffällig ist das Fehlen von Werken und eigenhändigen Abschriften Johann Gottfried Walthers; anscheinend hatte der 1747 zwischen Vogler und Walther offen ausgebrochene Konflikt eine längere Vorgeschichte.<sup>41</sup>

Die Inventarnummern legen nahe, daß Vogler ausschließlich Werke für Tasteninstrumente sammelte; sollte er – wie sein Kollege Johann Gottfried Walther – auch Vokalmusik besessen haben (die Überlieferung der drei Schubart-Quellen in *Mus. ms. 30244* legt dies nahe), so hat er diese anscheinend nicht inventarisiert. Eine systematische Ordnung des numerierten Bestands ist nur ansatzweise zu erkennen: Voglers Abschrift der Französischen Suiten („No. 38“) steht direkt vor einer „Suite pour le Clavecin“ in Es-Dur von Johann Ludwig Krebs („No. 39“), während es sich bei den Positionen „No. 110“ bis „No. 139“ ausschließlich um Choralbearbeitungen für Orgel handelt. Von „No. 171“ bis „No. 214“ finden sich freie Tastenwerke von J. S. Bach (Präludien und Fugen), vergleichbare Kompositionen anderer Meister verteilen sich auf die Positionen „No. 504“ bis „No. 570“, und zwischen „No. 640“ und „No. 651“ häufen sich Orgel-Trios. Ab „No. 654“ sind wiederum ausschließlich Choralbearbeitungen verzeichnet; vielleicht handelt es sich hier um einen ausgedehnten Anhang, dem dann auch die vier Weimarer Tabulaturen („830“ bis „833“) zugeordnet waren. Nicht zu klären ist, wodurch die Umgruppierung von mindestens drei Positionen aus dem Bereich zwischen den Nummern 404 und 466 in den niedrigstelligen Bereich (zwischen „No. 3“ und „No. 39“) bedingt war.

<sup>40</sup> Siehe Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 68.

<sup>41</sup> Siehe *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 255–257.



Zu welchem Zeitpunkt Vogler die Inventarisierung seiner Musikaliensammlung vornahm, ist nicht bekannt. Bei seinen eigenen Abschriften scheint die Numerierung nicht in einem Zuge mit der Kopienahme erfolgt zu sein, es handelt sich also nicht um ein numerus-currens-System. Mithin ergibt sich aus der Abfolge der Signaturen keine chronologische Ordnung seiner Sammel- und Kopiertätigkeit.

Die Überlieferung der Handschriften aus Voglers Sammlung ist mit vielen Fragen behaftet. Im Vergleich mit der recht großen Zahl von Werken seiner Organistenkollegen Kellner und Krebs erstaunt, daß von Johann Sebastian Bachs Kompositionen kaum etwas zu finden ist. Da aber gerade dieser Repertoireschwerpunkt von Voglers Witwe in ihrer Zeitungsanzeige besonders hervorgehoben wurde, sind hier offenbar empfindliche Verluste zu beklagen. Die Kellner- und Krebs-Abschriften sind über die Sammlung Forkel überliefert. Ob – analog – der heute weitgehend verschollene große Bachiana-Bestand, der 1819 in Forkels Nachlaßverzeichnis noch genannt wird, zumindest in Teilen ebenfalls auf die Sammlung Vogler zurückging, läßt sich nicht mehr bestimmen.<sup>42</sup> Allerdings dürfte Forkel 1766 als gerade einmal 17jähriger Schüler kaum schon selbst als Käufer aufgetreten sein; er wurde also höchstens über einen Zwischenbesitzer auf die Quellen aufmerksam. Wer dieser mögliche Zwischenbesitzer gewesen sein könnte, entzieht sich unserer Kenntnis – und überhaupt wissen wir nicht, welcher Personenkreis seinerzeit auf das Verkaufsangebot von Christiana Augusta Vogler reagierte. In Betracht kämen in erster Linie Musiker aus dem Weimarer Kreis, darunter, wie es der Überlieferungsbefund von *Mus. ms. 30244* nahelegt, auch Johann Christoph Rudolph. Jedenfalls wurde die Sammlung Vogler anscheinend schon früh zerstreut; das erklärt auch, warum für die wenigen noch greifbaren Voglerschen Bach-Abschriften kein einheitliches Überlieferungsprofil zu erkennen ist. Schließlich ist auch denkbar, daß es sich bei den von Forkel erworbenen Handschriften aus dem Besitz Voglers lediglich um einige in Weimar zurückgebliebene Restbestände handelte.<sup>43</sup>

Mindestens eine Quelle – Voglers Abschrift der beiden *Livres d'Orgue* von Jacques Boyvin (D-B, *Mus. ms. 2329*) – gelangte in den Besitz von Johann Christoph Walther (1715–1771); dies geschah wohl erst 1770, in dem Jahr, in dem Walther seine Organistenstelle am Ulmer Münster aufgab und in seine Geburtsstadt Weimar zurückkehrte. Nach Auskunft einer handschriftlichen Notiz auf dem Vorsatzblatt erwarb den Band im November 1858 der damalige

<sup>42</sup> Eine Ausnahme bildet Voglers Abschrift der Fuge BWV 578, die aber anonym überliefert ist und erst in jüngerer Zeit als eine Komposition von J. S. Bach erkannt wurde. Siehe NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 95.

<sup>43</sup> Voglers Witwe starb Anfang März 1783 (siehe Dok III, S. 723); möglicherweise zogen sich die Verkäufe bis zu diesem Zeitpunkt hin.

Weimarer Opernregisseur Ernst Pasqué „zu Weimar von der Familie Martini“, den Nachkommen von J. C. Walthers Schwester Wilhelmina Maria; wohl aufgrund der Provenienz hielt Pasqué die Quelle für ein Autograph von Johann Gottfried Walther: „J. Ch. Walther, der seinen Vater beerbte, hinterließ seiner Schwester, verehelichte Martini zu Weimar seinen musikalischen Nachlaß, welcher theilweise in den Besitz Gerbers [...] überging, theilweise im Besitz der Familie blieb, von deren Nachkommen der Unterzeichnete den Band erhielt“.

Vier weitere Bach-Handschriften scheinen nach Leipzig gelangt zu sein; sie tauchen später im Nachlaß des Thomaskantors Johann Gottfried Schicht beziehungsweise im Handschriftensortiment des Verlagshauses Breitkopf & Härtel auf.<sup>44</sup> Ob die vier Quellen 1766 einen gemeinsamen Weg nahmen, ob sie gegebenenfalls Teil eines größeren Bestands waren und wer der oder die Käufer gewesen sein mögen – all dies bleibt ungeklärt. Da wir nicht einmal wissen, ob Vogler sämtliche Handschriften mit Tastenwerken in seinem Besitz inventarisierte, wäre zu fragen, ob nicht vielleicht auch die eine oder andere um 1800 in Leipzig auftauchende Weimarer Quelle aus seinem Nachlaß stammen könnte. Schicht zum Beispiel besaß eine vermutlich vor 1720 entstandene Abschrift des Präludiums in a-Moll BWV 569 (F-Sn, *MS 2964*), deren Wasserzeichen (A mit Dreipaß) auch in zahlreichen frühen Handschriften Bachs und Walthers vorkommt. Das gleiche gilt für die erst vor kurzem bekannt gewordene Abschrift der beiden *Manualiter-Toccaten* BWV 913 und 914, als deren frühester Besitzer Franz Hauser und das Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel bestimmt werden konnten.<sup>45</sup>

Eine andere, zugegeben vage Spur zu verschollenen Bachiana aus Voglers Sammlung ergibt sich aus dem Wasserzeichenbefund. Die meisten eigenhändigen Abschriften Voglers sowie auch die Mehrzahl der in seinem Besitz befindlichen Kopien von der Hand Johann Tobias Krebs' (siehe Anhang) sind auf Papier aus der Arnstädter Manufaktur von Johann Michael Stoß geschrieben (WZ: A mit Dreipaß + Monogramm JMS). Nach Aufzeichnungen von Wilhelm Rust und Ernst Naumann fand sich dieses Wasserzeichen auch in mehreren – heute verschollenen – Abschriften aus der Sammlung Gotthold in der Universitätsbibliothek Königsberg.<sup>46</sup> Die in den Königsberger Faszikeln enthaltenen Werke – Choralbearbeitungen aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung und drei frühe repräsentative Weimarer Choralfantasien (BWV 1128, 661a und 735a) – würden gut in das Bild von Voglers Sammelinteressen passen. Da die Königsberger Handschriften sämtlich aus dem Besitz des ehe-

<sup>44</sup> Zur Provenienz von Voglers Bach-Abschriften siehe speziell Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 60–65.

<sup>45</sup> Blanken (wie Fußnote 13), S. 79–128.

<sup>46</sup> Vgl. BJ 2008, S. 18–20 (H.-J. Schulze).

maligen Weimarer Opersängers und Chordirektors Johann Nicolaus Julius Kötschau (1788–1845) stammen, wäre zu erwägen, ob der umfangreiche Bestand an Bach-Handschriften in dessen 1845 gedrucktem Nachlaßkatalog zumindest in Teilen auf Voglers Sammlung zurückging.<sup>47</sup>

Angesichts der prominenten Stellung und weitreichenden beruflichen Kontakte Voglers ist anzunehmen, daß dieser in seiner Sammeltätigkeit von anderen Musikern aus seinem regionalen Umfeld unterstützt wurde und diese im Gegenzug von seinem Quellenbesitz profitierten. Instruktive Beispiele sind die Abschriften von Johann Tobias Krebs (größtenteils Werke seines ältesten Sohnes enthaltend) und die von Johann Nikolaus Mempell besorgte Kopie von Johann Peter Kellners Fuge in a-Moll (*Mus. ms. 11544*, Fasz. 10). Bei der Bewertung von Mempells Bach-Abschriften wäre künftig dessen direkter Kontakt zu Vogler stärker zu berücksichtigen.<sup>48</sup>

Weiterer Überlegungen bedarf auch die Herkunft der frühen Abschriften von der Hand Johann Gottlieb Prellers. Preller war – nach Ermittlungen von Thomas Synofzik – von 1744 bis 1750 (oder 1751) Schüler des Weimarer Gymnasiums.<sup>49</sup> Daß er hier auch musikalisch tätig war und insbesondere in seinen letzten Schuljahren in dem von dem Weimarer Hofmusiker Georg Christoph Eylenstein auf Weisung von Herzog Ernst August begründeten Collegium musicum eine aktive Rolle spielte, ergibt sich aus den in Weimar erhaltenen Textdrucken zu drei Huldigungsmusiken – (1) einer Geburtstagskantate für Johanna Charlotte, der unverheirateten Schwester des wenige Monate zuvor verstorbenen Herzogs Ernst August († 23. November 1748), (2) einer Kantate zum 13. Geburtstag von Herzog Ernst August Constantin (2. Juni 1749) und (3)

<sup>47</sup> Siehe die Übersicht im Krit. Bericht NBA IV/5–6 (D. Kilian, 1978), S. 227 f. – Andere Teile der Sammlung Kötschau stammten offenbar aus den Nachlaß des Erfurter Organisten Johann Christian Kittel; dies trifft etwa für die Faszikel 3, 8 und 22–24 des Konvoluts *Rfa 6* der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg zu (siehe die Übersicht in BJ 2008, S. 18–20). Außerdem gibt Kötschau an, 1814 weitere Handschriften aus dem Nachlaß von Johann Christian Bach, dem sogenannten Hallischen Clavier-Bach, übernommen zu haben. – Zu Kötschaus Biographie siehe W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. II/2, Halle 1940, S. 474.

<sup>48</sup> Zu den Biographien und Musiksammlungen von Johann Nikolaus Mempell und dem im folgenden diskutierten Johann Gottlieb Preller siehe die grundlegende Studie von H.-J. Schulze, *Wie entstand die Bach-Sammlung Mempell-Preller?*, BJ 1974, S. 104–122 (auch in Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 69–88).

<sup>49</sup> T. Synofzik, *Johann Gottlieb Preller und seine Abschriften Bachscher Clavierwerke – Kopistenpraxis als Schlüssel zur Aufführungspraxis*, in: *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen*, Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium, Erfurt und Arnstadt 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001, S. 45–64, speziell S. 50 f.

einem Oratorium zu dessen 14. Geburtstag (2. Juni 1750).<sup>50</sup> Über dieses Collegium musicum dürfte Preller persönliche Verbindungen zu Mitgliedern der Hofkapelle und vermutlich auch zu dem Hoforganisten Vogler geknüpft haben. Selbst ein förmliches Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Vogler und Preller erscheint angesichts dieser biographischen Konstellationen nicht ausgeschlossen.<sup>51</sup>

Von besonderem Interesse sind die älteren Handschriften in Voglers Sammlung. Es wäre zu fragen, ob Vogler analog zu der nun belegten Übernahme des musikalischen Nachlasses von Johann Martin Schubart weitere Handschriften

<sup>50</sup> (1) *Unterthänigste Freuden-Bezeugung treuer Musen über das Hohergehen einer grossen Prinzessin, Welche an dem 23sten des Winter-Monats des 1748sten Jahres, als an dem in allen erwünschten Hoch-Fürstl. Hohergehen beglückt erlebten Geburths-Feste Der [...] Fürstin und Frau, Frau Johanna Charlotte, Herzogin zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg [...] durch folgende Cantata in [...] Unterthänigkeit an den Tag legeten, des Hoch-Fürstl. Weimarischen Gymnasii Illustris nachgesetzte Mitglieder des Collegii Musici*, Weimar 1748 (Exemplar: D-WRz, Huld G 31); als Organisatoren werden genannt „J. G. Preller aus OberRoßla“, „W. C. Niecksch aus Schoppendorff“ und „J. E. Michael aus Weimar“.

(2) *Als der Durchlachtigste Fürst und Herr, Herr Ernst August Constantin, Herzog zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg [...] Dero [...] Geburths-Licht [...] das 13de mahl erlebten, statteten ihren [...] Glück-Wunsch [...] ab Die nachstehenden sämtlichen Cives der 1sten Ordnung und Glieder des Collegii Musici, auf dem Hoch-Fürstlichen Gymnasio illustri zu Weimar*, Weimar 1749 (Exemplar: D-WRz, Huld G 41); Organisatoren: „J. G. Preller aus Ober-Rosla“, „W. C. Niecksch aus Schoppendorff“ und „J. C. Kellner aus Weimar“.

(3) *Das von seinen Telemach verlassene, und über das vierzehende Geburtsfest, Des Duchlachtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Ernst August Constantin, Hertzogs zu Sachsen, Jülich, Cleve, und Berg, [...] den 2. Junii 1750 [...], höchsterfreuete Ithaca wurde um zu diesen [...] Tage ihren [...] Glück-Wunsch abzustatten in einem Oratorio vorgestellt von denen sämtlichen Civibus der ersten Ordnung des Hochfürstl. Weimarischen Gymnasii illustris*, Weimar 1750 (Exemplar: D-WRz, Huld H 23); Organisatoren: „J. G. Preller, aus Ober-Rosla“, „W. C. Niecksch, aus Schoppendorff“ und „J. C. Kellner, aus Weimar“.

Daß es sich bei dem in (2) und (3) genannten J. C. Kellner um den 1736 geborenen Sohn von Johann Peter Kellner aus Gräfenhain handeln könnte, ist wenig wahrscheinlich; möglicherweise bestanden aber zwischen der Weimarer und der Gräfenhainer Familie Kellner verwandtschaftliche Beziehungen. Zu den Mitwirkenden der drei Aufführungen dürfte auch der in Abschnitt II porträtierte J. C. Rudolph gehört haben. Zur Geschichte des Collegium musicum liegen bislang nur wenige gesicherte Erkenntnisse vor; siehe W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar 1683–1735*, Weimar 1954, S. 65–67.

<sup>51</sup> Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 86.

von Weimarer Kollegen erworben hat. Hierzu konnten folgende Indizien zusammengetragen werden:

1. Die in dem Konvolut *Mus. ms. 30194* (Faszikel 21) enthaltene Abschrift der singular überlieferten Toccata in A-Dur von Johann Kuhnau („No. 570“) weist das Wasserzeichen „Gekrönter Sächsischer Rautenkranzschild mit Schriftband WEHZSICVBEW“ auf, bedingt durch das ungewöhnlich dicke Papier (möglicherweise Doppelpapier), allerdings nur recht schwach zu erkennen ist, so daß eine nähere Bestimmung der konkreten Variante nur mit Vorbehalt erfolgen kann; dem Augenschein nach handelt es sich um das Zeichen Weiß 36, das in zahlreichen Bachschen Originalquellen aus den Jahren 1714 und 1715 nachgewiesen ist. Es erstaunt daher nicht, daß auch der Schreiber in Bachs Umfeld auftaucht: Es ist der Kopist Anonymus W 7,<sup>52</sup> der Hauptschreiber des Weimarer Originalstimmensatzes (*St 23*) zur Pfingstkantate „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172, die Bach am 20. Mai 1714 als drittes Werk nach seiner Ernennung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle aufführte. Da die betreffenden Stimmen der Pfingstkantate ebenfalls das Wasserzeichen Weiß 36 aufweisen, könnte die Kuhnau-Abschrift in zeitlicher Nähe entstanden sein. Diese Zusammenhänge erlauben die Schlußfolgerung, daß Anonymus W 7 ein – namentlich noch nicht identifizierter – Weimarer Schüler Bachs war (siehe Abb. 4 a–b). Somit ist denkbar, daß er für seine Abschrift der Kuhnau-Toccata auf eine Vorlage aus Bachs Notensammlung zurückgreifen konnte. Dies wiederum ließe bemerkenswerte Rückschlüsse auf Bachs eigenen musikalischen Horizont zu, und es wäre des weiteren zu erwägen, ob das vielgestaltige und musikalisch anspruchsvolle Werk zur Vorgeschichte der Toccaten BWV 910–916 gehört.

2. Die in dem Konvolut *Mus. ms. 30194* als Faszikel 24 enthaltene, bezüglich der Autorschaft mit Zweifeln behaftete Choralbearbeitung „Vater unser im Himmelreich“ BWV 762 („No. 139“) ist ebenfalls auf einem in Weimar häufig verwendeten Papier geschrieben. Bei dem Wasserzeichen handelt es sich um den Buchstaben P in gabelüberhöhtem Schild, beseitet von den Buchstaben M und K. Ähnliche Zeichen tauchen in Bachschen Originalquellen der gesamten Weimarer Zeit auf. Die Buchstaben M und K deuten auf Michael Keyßner, von 1689 bis 1726 Inhaber der Papiermühle Blankenburg/Thüringen.<sup>53</sup> Die Identifizierung des bisher unbekanntenen Schreibers gelingt anhand der im Kopftitel belegten charakteristischen Buchstabenschrift: Es handelt sich um den langjährigen Organisten der Weimarer Jacobskirche Philipp Samuel Alt, einen

<sup>52</sup> Vgl. NBA IX/3, Textband, S. 6.

<sup>53</sup> Vgl. NBA IX/1 (W. Weiß/Y. Kobayashi, 1985), Nr. 41–43. Auf den Papierbefund hatte bereits 1978 Yoshitake Kobayashi hingewiesen; siehe dessen Aufsatz *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, S. 43–60, speziell S. 59.

Bruder des vorstehend erwähnten W.C. Alt (siehe Abb. 5 a + b).<sup>54</sup> P.S. Alt wurde am 18. Januar 1689 als Sohn des Weimarer Hofkantors und Sängers Christoph Alt getauft. Am 17. August 1708 schrieb er sich in die Matrikel der Universität Erfurt ein; ein dreiviertel Jahr später wechselte er nach Jena (29. März 1709). Sein Studium an der Salana wurde ihm durch ein zweijähriges Stipendium des Weimarer Hofes ermöglicht.<sup>55</sup> Nach Beendigung seiner Ausbildung wurde er 1714 als Bassist in die Weimarer Hofkapelle aufgenommen. Am 4. Juli 1720 bewarb er sich um die durch den Tod von Johann Georg Hoffmann freigewordene Stelle eines Violinisten in der Hofkapelle und ließ bei dieser Gelegenheit einfließen, er habe „in die 5. und mehr Jahre bey der HochFürstl: HoffCapelle sowohl, als auch wenn sonst *Music* gewesen die Violin mitgemachet, und in Abwesenheit erwehnten Herrn Hoffmanns deßen *Vices* in die 5. und mehr Jahre vertreten“.<sup>56</sup> In seiner auf den 2. April 1721 datierten Bewerbung um das mit dem Tod Schubarts vakant gewordene Amt des Hoforganisten schrieb er über seine musikalische Qualifikation, er habe „nicht nur zu Jena die *Collegen-Orgel* einige Jahre *zutractiren* gehabt, sondern auch alhier bereits zu Zeiten Herrn Bachs, und obgedachten Herrn Schubarts deren Stelle, bey Abwesenheit und Unpäßlichkeit derselben, vertreten müßen, und überdieß noch die *Orgel* in der hiesigen *St. Jacobs*-Kirchen zuspieren gehabt“.<sup>57</sup> Die Bewerbung führte zwar nicht zu dem erhofften Amt, doch erhielt Alt in der Folge immerhin eine feste Anstellung an der Jakobskirche. 1727 wurde er außerdem zum Hofadvokaten berufen. Auch der für das Jahr 1748 belegten Bewerbung um die Nachfolge Johann Gottfried Walthers als Organist der Stadtkirche St. Peter und Paul war kein Erfolg beschieden, obwohl Alt darauf hinwies, „bereits in die 26. und mehr Jahre dem *Organisten*-Dienste zu *St: Jacob* alh. treüfleißigst vorgestanden, und hiernächst noch die *Composi-*

<sup>54</sup> Biographische Angaben nach Walther Briefe (wie Fußnote 41), S. 275, und den angegebenen Akten.

<sup>55</sup> ThHStAW, *Fürstliche Weimarische gesamte Cammer- und Steuer-Rechnung* [...] von Michaelis 1709. bis Michaelis 1710, fol. 95; dito, 1710 bis 1711, fol. 95.

<sup>56</sup> ThHStAW, *Weimarer Dienersachen B 26435*, Bl. 81r–v.

<sup>57</sup> Dok II, Nr. 104. – Das von Alt eigenhändig zu Papier gebrachte Bewerbungsschreiben findet sich im ThHStAW unter der Signatur *B 3457 (Gesuch Philipp Samuel Alts um die ledige Stelle eines Hoforganisten zu Weimar 1721)*. – Alts Angaben zu seiner Tätigkeit als Organist der Jenaer Kollegienkirche lassen erkennen, daß die Verhandlungen um die Besetzung der Stelle mit Johann Nikolaus Bach noch verworrener gewesen sein müssen, als es die stark ausgedünnten Jenaer Akten erkennen lassen; vgl. BJ 2004, S. 162–165 (M. Maul) und BJ 2014, S. 196f. (H.-J. Schulze), wo Alts Name zu ergänzen ist. Anknüpfend an die bisherige Diskussion wäre zu spekulieren, ob Alt von dem offenbar seit 1708 in Jena lebenden emeritierten Weimarer Hoforganisten Johann Effler († 1711) protegiert wurde und möglicherweise als dessen Schüler anzusehen ist.

tion, so bey dergleichem Dienste ebener gestalt nicht wohl zu entbehren ist, mit begriffen und erlernt“ zu haben.<sup>58</sup> Alt verstarb Ende Juni 1765 (begraben am 27. Juni 1765) im Alter von 76 Jahren.

Die Identifizierung von Philipp Samuel Alt als Schreiber von *Mus. ms. 30194*, Fasz. 24 vermag die Autorschaft des Choralvorspiels BWV 762 zwar nicht abschließend zu klären, immerhin aber wird anhand der stemmatisch sehr eng voneinander abhängigen Abschriften Alts und Walthers deutlich, daß die Komposition in Weimar anonym kursierte. Da Alt 1748 seine Beherrschung des Kompositionshandwerks eigens erwähnt, wäre künftig auch er als Autor des anmutigen kleinen Werks in Betracht zu ziehen. Die einzige explizite Zuschreibung „di J. S. Bach“ findet sich auf einer von unbekannter Hand angefertigten leicht abweichenden Fassung (heute Teil des Konvoluts D-LEb, Ms. 7) und wurde offenbar erst nachträglich von Mempell ergänzt.<sup>59</sup> Es ist durchaus denkbar, daß dieser Schreiber – in der Literatur wird er häufig als „Kopist Mempells“ bezeichnet – auf eigene Initiative arbeitete; sollte seine Abschrift erst durch Kauf an Mempell gelangt sein, wäre die Zuschreibung an Bach mit noch größerer Vorsicht zu betrachten.

#### IV.

Wenn wir die erhaltenen Reste der Tastenmusiksammlungen des Weimarer Hoforganisten Bach und seiner Kollegen systematisch zusammentragen, so lassen sich zahlreiche Anhaltspunkte für ein enges Zusammenwirken erkennen. Eine Gesamtschau aller Verbindungslinien wäre wünschenswert, würde den Rahmen dieser Studie jedoch sprengen. Hier sei daher nur ein einzelner Aspekt herausgegriffen und näher beleuchtet.

Die heute in dem kleinformatigen Konvolut *P 801* vereinigten Einzelhandschriften von der Hand Johann Gottfried Walthers belegen für die Zeit um 1712 einen starken Zuwachs an Werken französischer Meister. Unvermittelt finden sich hier Cembalo-Suiten von Jean-Henri d'Anglebert, Charles François Dieupart, Gaspard Le Roux, Louis Marchand und Nicolas Antoine Le Bègue sowie Orgelkompositionen von Guillaume Gabriel Nivers.<sup>60</sup> Etwa um die-

<sup>58</sup> Stadtarchiv Weimar, *HA I Loc. 27 Nr. 61*, fol. 95 bis.

<sup>59</sup> Zur Quellenlage siehe NBA IV/10 Krit. Bericht (R. Emans, 2008), S. 246 f.

<sup>60</sup> Siehe H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1.), S. 48–60 und 209–211; K. Beißwenger, *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-



selbe Zeit fertigte Johann Caspar Vogler seine bereits erwähnte vollständige Abschrift der beiden *Livres d'Orgue* von Jacques Boyvin an, die nach Überlegungen von Victoria Horn auf eine Vorlage aus Bachs Besitz zurückgehen dürfte.<sup>61</sup> Die genannten Quellen bilden den historischen Kontext für den von Bach in mehreren Arbeitsphasen (um 1709–1712, um 1713 und um 1714–1716) zusammengestellten Sammelband D-F, *Mus. Hs. 1538* mit vollständigen Abschriften des *Premier livre d'orgue* (1700) von Nicolas de Grigny und der *Six Suites De Clavecin* (ca. 1701) von Charles François Dieupart sowie der Verzierungstabelle aus den *Pièces de clavecin* (1689) von Jean-Henri d'Anglebert.<sup>62</sup>

Der Bestand an Weimarer Quellen mit französischer Tastenmusik läßt sich noch erweitern, wenn wir die Arbeiten eines anonymen, offenbar im Weimarer Umfeld beheimateten Kopisten einbeziehen, der in dem Berliner Konvolut *P 281* mit einer frühen Abschrift der Toccata in d-Moll BWV 913 vertreten ist. Von der Hand dieses Schreibers stammt auch die Kopie einer möglicherweise auf Walther zurückgehenden Orgelbearbeitung von Telemanns Violinkonzert in B-Dur (TWV 51: B 2) und eines Satzes aus dessen Ouvertüre in E-Dur (TWV 55: E 2, Satz 4), die in dem aus Johann Peter Kellners Besitz stammenden Konvolut *P 804* überliefert ist,<sup>63</sup> sowie eine von mir jüngst in Dresden aufgefundene vollständige Abschrift von Jean-Henri d'Angleberts *Pièces de clavessin* von 1689 (D-DI, *Mus. 2004-T-1*). Als Wasserzeichen läßt sich in *P 804* und *Mus. 2004-T-1* die schlanke Form des Arnstädter A erkennen (ähnlich Weiß 113, 115 und 116), die eine Datierung auf die Zeit um 1710–1715 nahelegt.<sup>64</sup>

---

Instituts Göttingen, Wiesbaden 1992, S. 11–39, speziell S. 21 f., datiert die von ihr einem „Schriftstadium III“ zugeordneten Abschriften auf die Zeit um 1714–1717.

<sup>61</sup> V. Horn, *French Influence in Bach's Organ Works*, in: J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music, and Performance Practices, hrsg. von G. Stauffer und E. May, Bloomington/IN 1986, S. 256–273, speziell S. 259.

<sup>62</sup> Erste Untersuchungen dieser Handschrift finden sich bei R. S. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University 1987, S. 142 bis 145, und Beißwenger, S. 190–202.

<sup>63</sup> Vgl. NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 72–74. Edition des Violinkonzerts in: *Keyboard Transcriptions from the Bach Circle*, hrsg. von R. Stinson, Madison/WI 1992 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. 69.), Nr. 7.

<sup>64</sup> Die Abschrift in *P 281* weist kein Wasserzeichen auf. – Sollte sich diese Datierung erhärten, so wäre damit nicht nur ein Anhaltspunkt für die Entstehung von Telemanns Ouvertüre TWV 55: E 2 gefunden (Eisenacher Zeit?), sondern auch der früheste Nachweis für die in diesem Werk wohl erstmals eingesetzte Oboe d'amore. Siehe BJ 2014, S. 45–60 (C. Ahrens).

Der von Bach geschriebene Sammelband D-F, *Mus. Hs. 1538* diene nach Ermittlungen von Hans-Joachim Schulze als direkte Vorlage für eine Abschrift von Grignys *Premier Livre d'Orgue* (D-B, *Mus. ms. 8550*) von der Hand Walthers.<sup>65</sup> Auffällig ist dessen selektives Interesse an den hier versammelten Werken: Während er die Sammlung von Grigny erst ab dem vierten Stück kopierte, wählte er aus den nachfolgenden Suiten Dieupart's lediglich die erste aus, die er in ein separates Heft (heute *P 801*, Fasz. 17) eintrug. Ähnlich selektiv verfuhr er mit den *Pièces des Clavessin* von Nicolas-Antoine Le Bègue (Paris 1677; zweite Ausgabe unter dem Titel *Livre de Clavessin*, Amsterdam 1697).

Um Walthers Vorgehen richtig bewerten zu können, werfen wir einen Blick auf eine offenbar verwandte Quelle: Die Möllersche Handschrift (D-B, *Mus. ms. 40644*) enthält auf fol. 82v–96v, geschrieben von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph, die vollständige Sammlung der fünf Suiten Le Bègues einschließlich der „Demonstration des Marques“, allerdings in der Folge 2, 1, 3–5 und ohne die freien Préludes (die nach einem Hinweis von Hans-Joachim Schulze aber bereits in der Amsterdamer Ausgabe fehlen<sup>66</sup>). Walther kopierte in Faszikel 30 von *P 801* lediglich die zweite Suite ohne das Prélude. Angesichts der geringen Verbreitung der Werke Le Bègues darf es als sehr wahrscheinlich gelten, daß J. C. Bach und Walther dieselbe Vorlage benutzten<sup>67</sup> – vielleicht eine Abschrift im Besitz J. S. Bachs, die der eine vollständig, der andere nur in Auszügen kopierte.

An entlegener Stelle findet sich ein weiterer kennenswerter Beleg für Bachs Vertrautheit mit der französischen Tastenmusik. Ein 1808 gedrucktes Verkaufsangebot des Nürnberger Historikers Christoph Gottlieb von Murr enthält auf Bl. 2r folgenden Eintrag:

<sup>65</sup> Vermerk auf einem der Handschrift beiliegenden Zettel vom 4.5.1970. Beißwenger, S. 198–200, bezweifelt eine direkte Abhängigkeit, doch bedürfen ihre Argumente einer erneuten Prüfung. Siehe auch die Faksimile-Ausgabe *Nicolas de Grigny. Premier Livre d'Orgue – Edition originale 1699, Copie manuscrite de J. S. Bach, Copie manuscrite de J. G. Walther*, hrsg. von P. Hardouin, P. Lescat, J. Saint-Arroman und J. C. Tosi, Courlay 2001, sowie die Ausgabe von N. Gorenstein (Editions du Triton), Fleurier 1994.

<sup>66</sup> Siehe Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 43.

<sup>67</sup> Die beiden Abschriften unterscheiden sich zwar hinsichtlich der Verzierungen; es ist jedoch auffällig, daß beide Quellen an einigen Stellen gemeinsame Sonderlesarten aufweisen. Siehe hierzu die eingehende Diskussion bei Hill (wie Fußnote 62), S. 147–149. Hill weist darauf hin, daß Johann Christoph Bachs Abschrift ungeachtet der fehlenden Préludes eher von der Pariser Originalausgabe (1677) als von dem Amsterdamer Nachdruck (1697) abhängig ist.

*Autographum*. Livre d'Orgue. Composé par André Raison. Copie de la main de J. S. Bach. *Sum ex Aerario Musico Joannis Sebastiani Bachii. Vinariae*. 1709. Folior. 81. in trav. à 30 fl.<sup>68</sup>

Anscheinend gab es also eine vollständige Bachsche Abschrift von Raisons 1688 in Paris erschienenem *Livre d'Orgue*. Der lateinische Vermerk samt Jahreszahl gibt offenbar eine Notiz auf der Titelseite wieder. Es handelte sich somit um eine Schwesterquelle der in zeitlicher Nähe entstandenen Grigny-Abschrift, über deren Verbleib leider nichts in Erfahrung zu bringen ist. Da Bach das *Ostinato*-Thema seiner *Passacaglia* in c-Moll BWV 582 anscheinend nach dem Christe („Trio en passacaille“) von Raisons „Messe du Deuzième Ton“ entwarf,<sup>69</sup> ergeben sich aus diesem Nachweis wertvolle Anhaltspunkte für eine mögliche Datierung des Werks.

Ergänzen wir diese Belege noch um die Erwähnung einer so herausragenden, in Deutschland aber kaum bekannten Persönlichkeit wie den Pariser Organisten Pierre du Mage in Johann Abraham Birnbaums Verteidigungsschrift,<sup>70</sup> so lassen sich die Umriss des in Weimar verfügbaren Repertoires französischer Tastenmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts recht detailliert nachzeichnen.

Die folgende Aufstellung versucht, einen knappen Überblick über das ab etwa 1710 in Weimar verfügbare französische Tastenmusikrepertoire zu geben. Sie berücksichtigt auch die beiden in Ohrdruf entstandenen Sammelbände aus dem Besitz von Johann Christoph Bach (Möllersche Handschrift und Andreas-Bach-Buch), da – nach einhelliger Auffassung der einschlägigen Forschungsliteratur – die hier vertretenen französischen Werke vermutlich auf die Vermittlung J. S. Bachs zurückgehen:

<sup>68</sup> Staatsbibliothek Bamberg, *J. H. Msc. hist. 140*, fol. 266r–267v. – Einen weiteren datierten Besitzvermerk trug Bachs Abschrift von Girolamo Frescobaldis *Fiori musicali* („J. S. Bach 1714“). Nach Mitteilung von Christoph Wolff bewahrte die Bibliothek der Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin bis zum Zweiten Weltkrieg eine Abschrift von Raisons *Livre d'Orgue* von der Hand Walthers; siehe C. Wolff, *From Berlin to Łódź: The Spitta Collection Resurfaces*, in: *Notes* 46 (1989/90), S. 311–327, speziell S. 327.

<sup>69</sup> *André Raison. Premier Livre d'Orgue*, hrsg. von A. Guilmant und A. Pirro, Paris 1899 (Archives des Maîtres de l'Orgue. 2.), S. 10 und 37. Siehe auch NBA IV/7 Krit. Bericht (D. Kilian, 1988), S. 127, und Beißwenger, S. 46 und 369.

<sup>70</sup> Siehe Dok II, Nr. 409 (S. 304), und Beißwenger, S. 351. Die Nennung des Namens Du Mage dürfte – worauf Christoph Wolff hingewiesen hat – direkt auf Bach zurückgehen. Siehe C. Wolff, „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs“. *Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik*, in: *Bachiana et alia musicologica*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, hrsg. von W. Rehm, Kassel 1983, S. 356–362, speziell S. 358.

Quelle	Schreiber	Datierung	Vorlage
D-F, <i>Mus. Hs. 1538</i>	J. S. Bach	um 1709/12, 1713, 1714/16	J. H. d'Anglebert, <i>Pièces de clavecin</i> , Paris 1689 (nur Verzierungstabelle); N. de Grigny, <i>Premier livre d'orgue</i> , Reims 1700; C. F. Dieupart, <i>Six Suites De Clavecin</i> , Amsterdam o.J. [um 1701]
verschollen	J. S. Bach	„1709“	A. Raison, <i>Livre d'Orgue</i> , Paris 1688
verschollen	J. S. Bach?	?	P. du Mage, <i>Livre d'Orgue</i> , Paris 1708 (oder verschollene frühere Auflage?)
<i>P 801</i> , Fasz. 13	J. G. Walther	um 1712?	J.-F. Dandrieu, Suite g-Moll (Vorlage unbekannt)
<i>P 801</i> , Fasz. 14	J. G. Walther	um 1712?	J. H. d'Anglebert, <i>Pièces de clavecin</i> , Paris 1689 (nur Suite 1)
<i>P 801</i> , Fasz. 16	J. G. Walther	um 1712?	G. G. Nivers, <i>Livre d'orgue</i> , Paris 1665 (nur Prélude und Fugue du 4. Ton)
<i>P 801</i> , Fasz. 16	J. G. Walther	um 1712?	C. F. Dieupart, <i>Six Suites De Clavecin</i> , Amsterdam o. J. [um 1701] (nur Suite 1)
<i>P 801</i> , Fasz. 26	J. G. Walther	um 1712?	G. le Roux, <i>Pièces de clavessin</i> , Paris 1705 <sup>71</sup>
<i>P 801</i> , Fasz. 27	J. G. Walther	nach 1714	L. Marchand, <i>Pièces de clavecin</i> , Livre 2, Paris 1714
<i>P 801</i> , Fasz. 30	J. G. Walther	um 1712?	N.-A. le Bègue, <i>Pièces des Clavessin</i> , Paris 1677, 2. Ausgabe: Amsterdam 1697 (nur Suite 2, ohne Prélude)
<i>P 801</i> , Fasz. 31	J. G. Walther	um 1712?	G. le Roux, <i>Pièces de clavessin</i> , Paris 1705 (nur Suiten 1 und 3, ohne Préludes, sowie Gigue G-Dur)
<i>Mus. ms. 8550</i>	J. G. Walther	nach 1717?	N. de Grigny, <i>Premier livre d'orgue</i> , Reims 1700 (nur Auszüge)

<sup>71</sup> In *P 801* ist der Autor irrtümlich als „Clerambouloux“ (Titelseite, S.423) bzw. „Clerambault“ (Kopftitel, S.424) angegeben; vgl. Zietz (wie Fußnote 60), S.55. Die Identifizierung des Werks gelang Jean-Claude Zehnder; siehe BJ 1988, S.87.

<i>Mus. ms. 2329</i>	J. C. Vogler	um 1710–1715	J. Boyvin, <i>Livres d'Orgue</i> , livres 1 und 2, Paris 1689
<i>Mus. ms. 40644</i> (Möllersche Handschrift)	J. C. Bach	um 1710–1713	C. F. Dieupart, <i>Six Suites De Clavecin</i> , Amsterdam o. J. [um 1701] (nur Verzierungstabelle); N.-A. le Bègue, <i>Pièces des Clavesin</i> , Paris 1677, 2. Ausgabe: Amsterdam 1697 (Suite 2, 1, 3–5, jeweils ohne Prélude)
D-LEm, III.8.4 (Andreas-Bach- Buch)	J. C. Bach	um 1710–1713?	L. Marchand, <i>Pièces de Clavecin</i> , Livre Premier, Paris 1702
D-DI, <i>Mus.</i> <i>2004-T-1</i>	Anonymer Kopist	um 1710–1715	J. H. d'Anglebert, <i>Pièces de clavecin</i> , Paris 1689

Läßt sich für das Auftreten dieser beeindruckenden Zahl rarer französischer Tastenwerke um 1710 im Weimarer Umfeld ein plausibler Grund finden? Eine naheliegende – wenngleich bislang offenbar noch von keinem Autor erwogene – Erklärung scheint mir in der Kavaliertour zu liegen, die der junge Prinz Ernst August von Sachsen-Weimar in der Zeit zwischen Anfang August 1706 und Ende Dezember 1707 in Begleitung seines Hofmeisters Friedrich Gott-hilf Marschall (genannt Greif) unternahm und die ihn zunächst nach Hom-burg an den Hof von Landgraf Friedrich II. führte, dem Vater seiner Stief-mutter Charlotte Dorothea Sophie geb. Prinzessin von Hessen-Homburg.<sup>72</sup> Hier schloß sich ihm der jüngste Bruder seiner Stiefmutter, Prinz Casimir Wilhelm von Hessen-Homburg, an. Die kleine Reisegesellschaft begab sich sodann über das Rheinland in die Spanischen Niederlande. Die letzten drei Monate des Jahres 1706 verbrachte Ernst August in Brüssel; Anfang 1707 ging es weiter nach Mons, wo sich zu dieser Zeit der exilierte bayrische Kurfürst Max Emanuel mit seinem Hof aufhielt, und Ende Januar 1707 traf Ernst August in Paris ein. Bedingt durch die politischen Verwerfungen des seit 1701 tobenden Spanischen Erbfolgekriegs war es für einen jungen deutschen Fürsten in diesen Jahren offenbar nicht leicht, eine persönliche Audienz bei Ludwig XIV. zu erlangen. Dies glückte nach langer Wartezeit schließlich auf Vermittlung der aus Deutschland stammenden Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans (Lieselotte von der Pfalz), der Schwägerin des Sonnenkönigs. In

<sup>72</sup> Die folgenden Angaben nach G. A. de Wette, *Kurzgefaßte LebensGeschichte der Herzoge zu Sachsen, welche vom Churfürst Johann Friedrich an, bis auf den Herzog Ernst August Constantin, zu Weimar regieret haben*, Weimar 1770, S. 482 f., und C. von Beaulieu-Marconnay, *Ernst August, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach (1688–1748). Kulturgeschichtlicher Versuch*, Leipzig 1872, S. 23–28.

der Zwischenzeit scheint Ernst August ausgiebig das kulturelle Leben der französischen Metropole genossen zu haben. Die Reise kam zu einem vorzeitigen Ende, als der junge Prinz im Juni 1707 vom Tod seines Vaters erfuhr.<sup>73</sup> Seine Anfang Juli angetretene Rückreise führte ihn über Brüssel, Antwerpen, Dordrecht, Rotterdam, Den Haag, Leiden, Harlem, Amsterdam und Utrecht zurück nach Weimar, wo er Ende Dezember wieder eintraf.

Es ist anzunehmen, daß der musikinteressierte Prinz seine Zeit in Paris – und vielleicht auch seine Aufenthalte in anderen Städten – nutzte, um Musikalien einzukaufen. Zu seinen Mitbringseln könnten Exemplare der oben nachgewiesenen Drucke (oder auch Abschriften) gehört haben, die später den Weimarer Musikern zugänglich waren.<sup>74</sup> Der Paris-Aufenthalt von Ernst August scheint mithin dem höfischen und städtischen Musikleben Weimars einen ähnlich starken Impuls gegeben zu haben wie fünf Jahre später die weitaus besser belegte Bildungs- und Studienreise seines jüngeren Halbbruders Prinz Johann Ernst, in deren Folge die Konzerte Vivaldis und anderer Italiener nach Weimar gelangten.<sup>75</sup>

Akzeptiert man die hier vorgetragene Hypothese, so ist nicht nur die ab etwa 1710 zu beobachtende starke Präsenz des französischen Tastenmusikrepertoires in den Sammlungen von Bach, Walther und Vogler zu verstehen, sondern wir hätten auch eine plausible Erklärung dafür, warum es Bach möglich war, die Suiten von Francois Dieupart über einen längeren Zeitraum hinweg zu kopieren.<sup>76</sup> Er konnte wohl kontinuierlich auf die Drucke und Handschriften im Besitz Ernst Augusts zurückgreifen und daher ohne Zeitdruck arbeiten. Selbst das Problem der kleinen Differenzen in den konkordanten Abschriften von Bach und Walther wäre mit der Hypothese einer dauerhaften Verfügbar-

<sup>73</sup> Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar war am 10. Juni 1707 verstorben. Das Stammbuch von Ernst August (D-WRz, *Stb* 293) enthält Eintragungen aus Paris zwischen Anfang Mai und Ende Juni 1707; einer solchen Eintragung ist zu entnehmen, daß Prinz Casimir Wilhelm bereits Anfang Mai 1707 aus Paris abreiste.

<sup>74</sup> Die Musikalienkäufe müssen sich keineswegs auf Werke für Tasteninstrumente beschränkt haben. Vielleicht gehörte auch die Vorlage zu einer teilweise von Johann Gottfried Walther geschriebenen und wohl aus seinem Besitz stammenden Kopie einer Missa von Pietro Antonio Fiocco (1654–1714) dazu (D-B, *Mus. ms.* 30088, Fasz. 7). Der Kopftitel der Abschrift wartet mit präzisen biographischen Informationen über den Komponisten auf: *Messa à 4. Voci è 5. Instrum: di Pietro Antonio Fiocco Veneto. Maestro di Capella nella Chiesa Ducale della Madonna del Sablone in Bruxelles*. Fiocco war erst 1703 an der Brüsseler Kirche Notre Dame du Sablon zum „maitre de musique“ ernannt worden. Vielleicht war das Werk auch J. S. Bach zugänglich.

<sup>75</sup> Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 156–163.

<sup>76</sup> Vgl. Beißwenger, S. 190–195.

keit gemeinsamer Vorlagen gelöst.<sup>77</sup> Zu der hier aufscheinenden Großzügigkeit paßt auch die Mitteilung C. P. E. Bachs, daß Herzog Ernst August – neben Fürst Leopold von Anhalt-Köthen und Herzog Christian von Sachsen-Weißfels – einer jener Herrscher war, die Bach „besonders geliebt u. auch nach *proportion* beschenkt“ haben.<sup>78</sup> Bedenkt man ferner, daß Bach – wie Entgelte für die Instandhaltung von Cembali belegen – sich ab 1709 an der Musikpflege des nunmehrigen Herzogs und Mitregenten Ernst August beteiligte,<sup>79</sup> daß eine ihm Ende 1716 gewährte Besoldungszulage aus der „Fürstlich Sächßisch Ernst August: Particulier Cammer“ stammte<sup>80</sup> und daß er von Ernst August bereits 1711 und 1712 Honorare für die musikalische Ausbildung des Pagen Adam Friedrich Wilhelm von Jagemann empfangen hatte,<sup>81</sup> darf die unspezifische Bemerkung des Nekrologs – „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen, feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst die Orgel zu handhaben, zu versuchen“<sup>82</sup> – vielleicht sogar eher auf den jüngeren, seit dem Erreichen seiner Volljährigkeit im April 1709 mitregierenden Ernst August bezogen werden als auf den älteren Weimarer Herzog Wilhelm Ernst, der Bachs eigentlicher Dienstherr war.

## V.

Bachs Weimarer Sammlung von geistlichen Figuralstücken fremder Meister gilt insgesamt als gut erforscht. Kirsten Beißwenger hat in ihrer Studie über Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek (1992) den damaligen Kenntnisstand zusammengefaßt und um neue Beobachtungen ergänzt; seither sind einige Entdeckungen hinzugekommen. Auf weitere Funde bleibt zu hoffen. Wie im folgenden gezeigt werden soll, bieten jedoch auch die bereits bekannten Quellen noch zahlreiche Ansätze für weiterführende Untersuchungen, die unser Bild von den beruflichen Kontakten des Weimarer Hoforganisten und Konzertmeisters Bach um wesentliche Details zu bereichern versprechen.

### 1. Messen von Giovanni Pierluigi da Palestrina

Unser Wissen um Bachs Beschäftigung mit dem Schaffen Palestrinas hat durch Barbara Wiermanns Entdeckung einer aus Bachs Besitz stammenden handschriftlichen Partitur (D-B, *Mus. ms. 16695*) mit sieben – teils voll-

<sup>77</sup> Vgl. die Diskussion bei Beißwenger, S. 198–200.

<sup>78</sup> Dok III, Nr. 803 (Brief an J. N. Forkel vom 13. Januar 1775).

<sup>79</sup> Dok II, Nr. 49.

<sup>80</sup> Dok II, Nr. 81.

<sup>81</sup> Dok II, Nr. 53.

<sup>82</sup> Dok III, Nr. 666 (S. 82 f.).



ständig, teils in Auszügen kopierten – Werken aus Palestrinas erstem Messenbuch (in der erweiterten Fassung von 1591) eine bemerkenswerte neue Facette erhalten.<sup>83</sup> Denn während der seit langem bekannte Stimmensatz der sechsstimmigen *Missa sine nomine* (D-B, *Mus. ms. 16714*) – genau wie der ebenfalls von Wiermann entdeckte unvollständige Stimmensatz der *Missa Ecce sacerdos magnus* (D-Bsak, SA 424) – in die späte Leipziger Zeit (um 1742 bzw. um 1744) gehört, weist die Partitur *Mus. ms. 16695* nach Weimar: Aufgrund des auf deren erster Seite von Johann Gottfried Walther ergänzten Komponistennamens schloß Wiermann, daß diese Handschrift bereits in Weimar über Walther in Bachs Besitz gelangte.<sup>84</sup> Daniel Melamed wies im BJ 2012 ergänzend darauf hin, daß die Palestrina-Messen und andere Werke aus Bachs Notenbibliothek auch im Aufführungsverzeichnis des Weißenfelder Hofkapellmeisters Johann Philipp Krieger nachweisbar sind.<sup>85</sup> Melamed zog in Erwägung, daß, erstens, Bach „Aufführungen von Palestrina-Messen in Weißenfels hörte“ und – vielleicht über den ab 1713 in Weißenfels, vordem in Weimar tätigen – Musiker Adam Immanuel Weldig Zugang zu Kriegers Notensammlung fand und, zweitens, er sich bereits in seinen Weimarer Jahren mit dem *stile antico* Palestrinascher Prägung künstlerisch auseinandersetzte. Die geringe Entfernung zwischen den beiden Residenzen Weimar und Weißenfels verleiht diesen Überlegungen zur Provenienz zusätzliche Plausibilität.

Die Zahl der möglichen Verbindungen steigt allerdings, wenn wir daneben noch das Rudolstädter Inventar mit dem Nachlaß von Philipp Heinrich Erlebach aus dem Jahr 1714 konsultieren. Dort findet sich unter der Nummer 390 folgende Eintragung: „*Missæ cum Quattuor, Quinque ac Sex vocibus, Liber Primus, Auctore Jo. Petro Aloysio*“.<sup>86</sup> Bernd Baselt bezog diese Angabe auf einen nicht weiter bekannten Komponisten namens Johann Petrus Aloysius;

<sup>83</sup> B. Wiermann, *Bach und Palestrina: Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28. Zu Bachs praktischer 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>84</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>85</sup> Vgl. D. R. Melamed, *Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina*, BJ 2012, S. 73–93, sowie das Vorwort zu meinen Ausgaben der beiden Messen von Giosepe Peranda (*Marco Giosepe Peranda. Missa in a-Moll, nach einem Stimmensatz aus dem Besitz J. S. Bachs*, Stuttgart 2000; und *Marco Giosepe Peranda. Kyrie in C-Dur, nach einem Stimmensatz aus dem Besitz J. S. Bachs*, Stuttgart 2001).

<sup>86</sup> B. Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, Halle 1963 (Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Sonderband), S. 105–134, speziell S. 116.

ein Vergleich mit dem Titel der erweiterten römischen Ausgabe von Palestrinas erstem Messenbuch aus dem Jahre 1591 zeigt allerdings eindeutig, was hier eigentlich gemeint ist: „*Missarum cum quattuor, quinque ac sex vocibus Liber primus auctore Io. Petro Aloysio Praenestino. [...] Romae, apud Alexandrum Gardanum [...] 1591.*“ Ein Teil des Originaltitels findet sich auch im Kolophon der Abschrift aus Bachs Notenbibliothek: „*Jo. Petrus Aloysius Prænestinus | Romæ apud Alexandrum | Gardanum. 1591*“. Es ist nicht bekannt, ob Erlebach ein Exemplar des Stimmendrucks oder eine – dann vermutlich in Partiturform notierte – Abschrift besaß. Da aber die Sammlungen Erlebachs und Kriegers eine erstaunlich große Zahl von Konkordanzen aufweisen, erscheint denkbar, daß zwischen den Palestrina-Quellen in Rudolstadt, Weißenfels und Weimar Zusammenhänge bestehen, die sich unserem Zugriff entziehen.

Fragen wir nach der Entstehungszeit und Chronologie der Besitzerfolge von *Mus. ms. 16695*, so lassen sich folgende Beobachtungen anführen: Walther ergänzte nicht nur den Komponistennamen, sondern sah zudem auch die Abschrift der ersten Messe (*Missa Ecce sacerdos magnus*) genau durch. Auf Bl. 1 v ergänzte er im zweiten Takt die Textsilbe „[ju-] stus“, und auf Bl. 3 r fügte er zu Beginn des Gloria („Et in terra“) die Stimmenbezeichnung „Alto“ ein. Möglicherweise gehen auch einige Ergänzungen der Textunterlegung auf ihn zurück; diese wären, dem ungefestigten Schriftcharakter nach zu urteilen, sehr früh anzusetzen, vielleicht noch vor Walthers Dienstantritt in Weimar im Sommer 1707.<sup>87</sup>

Bachs Beschäftigung mit der Palestrina-Partitur ließ sich bisher nur für die Zeit nach 1740 belegen, als er die erwähnten Stimmensätze anfertigte.<sup>88</sup> Tatsächlich aber ist die Partitur – was bisher übersehen wurde – übersät mit eigenhändigen Eintragungen aus seiner Weimarer Zeit. Bachs zierliche Buchstabenschrift der Weimarer Jahre findet sich in weiten Teilen der Textunterlegung in den Abschnitten Kyrie und Gloria sowohl der *Missa Ecce sacerdos magnus* als auch der *Missa sine nomine* (siehe Abb. 6). Der Duktus dieser Eintragungen entspricht genau dem der Textunterlegung in seinen Abschriften der Messen von Johann Baal, Giuseppe Peranda und Johann Christoph Pez. Bachs Ergänzungen erwiesen sich als notwendig, da der anonyme Schreiber der Partitur, wie besonders deutlich im Kyrie der – von Bach nicht revidierten – *Missa O regem coeli* zu erkennen ist, den Gesangstext nur äußerst sparsam unterlegte. Bach scheint darüber hinaus der Urheber mehrerer Notenkorrekturen und sämtlicher nachträglich eingefügter Akzidenzien zu sein. Eine derart intensive Auseinandersetzung mit den Werken Palestrinas wäre kaum mit dem

<sup>87</sup> Gemeint sind speziell Passagen im Credo der *Missa Ecce sacerdos magnus*; verglichen wurde Walthers Weimarer Bewerbungsschreiben vom 4. Juli 1707.

<sup>88</sup> BJ 2002, S. 16 (B. Wiermann).

bloßen Studium der Satztechnik zu erklären; vielmehr steht hier vermutlich die Vorbereitung von Aufführungen in den Gottesdiensten der Himmelsburg im Hintergrund.

Bachs Beschäftigung mit den Messen Palestrinas läßt sich also folgendermaßen zusammenfassen:

1. wohl vor 1714: Erwerbung der Partitur aus dem Besitz Walthers
2. um 1714–1717: Aufführung(en) der *Missa Ecce sacerdos magnus* und der *Missa sine nomine*, nachfolgend Verlust des Aufführungsmaterials
3. um 1742: Anfertigung eines neuen Stimmensatzes zur *Missa sine nomine* mit *colla parte* geführten Bläsern (Aufführung in Kammerton e-Moll, Chorton d-Moll)
4. um 1744: Anfertigung eines neuen Stimmensatzes zur *Missa Ecce sacerdos magnus* mit *colla parte* geführten Oboen; Stimmensatz unvollständig, vermutlich keine Aufführung

## 2. Eine Motette von Sebastian Knüpfer

Daniel Melamed entdeckte 1989 im Zuge seiner Forschungen zu Bachs Beschäftigung mit der Gattung Motette einen von Bach um 1746/47 geschriebenen Stimmensatz (D-B, *Mus. ms. 11788*) zu Sebastian Knüpfers Begräbnismotette „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“ und eine zugehörige, mit Eintragungen von Bachs Hand versehene Partiturabschrift (D-B, *Mus. ms. autogr. Knüpfer 1*) aus dem späten 17. Jahrhundert.<sup>89</sup> Die Titelseite der Partitur wurde – mit Ausnahme der Autorenuweisung – vom Hauptschreiber des Alt-Bachischen Archivs beschriftet, den ich 1998 als den Arnstädter Stadtkantor Ernst Dietrich Heindorff (1651–1724) identifizieren konnte.<sup>90</sup> Unsere Aufmerksamkeit gilt zunächst der auf der Titelseite nachträglich ergänzten Angabe „*di Seb: Knüpfer*“. Arnold Schering hatte sie einst für eine Eintragung J. S. Bachs gehalten, doch wies Melamed diese Zuweisung als irrig zurück<sup>91</sup>; sie wurde seither in der Forschungsliteratur nicht wieder diskutiert. In der Tat weisen die Schriftzüge keine nennenswerten Ähnlichkeiten mit dem in den Stimmen vertretenen Duktus von Bachs Spätschrift auf. Vergleicht man indes die im Titelzusatz enthaltenen Buchstabenformen mit frühen Schriftzeugnissen, so lassen sich bemerkenswerte Übereinstimmungen feststellen: Für das etwas schrägliegende große S und das elegant geschwungene große K sowie auch das mit einem kleinen waagerechten Strich endende kleine r finden sich mehrere Belege in Bachs Weimarer Autographen (siehe Abb. 7 a

<sup>89</sup> Siehe D. R. Melamed, *Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek*, BJ 1989, S. 191–196.

<sup>90</sup> Siehe P. Wollny, *Alte Bach-Funde*, BJ 1998, S. 137–148, speziell S. 138 und S. 140 f.

<sup>91</sup> Siehe A. Schering, Vorwort zu *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau. Ausgewählte Kirchenkantaten*, Leipzig 1918 (DDT 58/59), S. XVIII und XX; sowie BJ 1989, S. 192, Fußnote 8 (D. R. Melamed).

+ b). Auch ein Vergleich mit den Arnstädter Besoldungsquittungen und anderen frühen Dokumente liefert positive Resultate. Ich halte es daher für gesichert, daß Bach die Partitur der Knüpfer-Motette bereits in jungen Jahren von Heindorff erworben hat. Es liegt nahe, diese Erwerbung auf die Jahre 1703 bis 1707 anzusetzen, als Bach und Heindorff in Arnstadt Kollegen waren, allerdings sind vielleicht auch die frühen Weimarer Jahre nicht ganz auszuschließen.<sup>92</sup> Bachs Korrekturen von Spartierungsfehlern und Ergänzungen der Textunterlegung in der Partitur sind wegen ihrer Kürze und Gedrängtheit zwar nur schwer zu datieren, doch kann als sicher gelten, daß sie nicht in seine „Spätzeit“ einzuordnen sind. Vielmehr sind zahlreiche Parallelen zu den autographen Kantatenpartituren der Weimarer Zeit, zu den Kopftiteln der Orgelbüchleins und zu den beiden Briefen an August Becker in Halle (14. Januar und 19. März 1714) zu erkennen. Somit ist – ähnlich wie bei den Palestrina-Messen – neben der bereits bekannten Leipziger Aufführung um 1746/47 auch von einer Darbietung des Werks in den mittleren Weimarer Jahren auszugehen, wobei auch in diesem Fall die Weimarer Stimmen in Bachs Leipziger Zeit offenbar nicht mehr vorhanden waren.

### 3. Weitere verschollene Weimarer Quellen

Fragen wir anknüpfend an die beiden hier diskutierten Fälle, ob weitere Quellen aus Bachs Leipziger Notenbibliothek ihre Wurzeln in der Weimarer Zeit haben könnten, so kommen folgende Kompositionen in Betracht:

– Das erst vor kurzem von Arne Thielemann identifizierte *Magnificat* in C-Dur (BWV Anh. 30) des bayrischen Hofkapellmeisters Pietro Torri (ca. 1650 bis 1737) ist in einer von Bach geschriebenen Partitur und einer ebenfalls autographen Tamburi-Stimme aus der Zeit um 1742 überliefert (beide Quellen: *P 195*).<sup>93</sup> Die Ermittlung von zwei Konkordanzten zeigte, daß Bach das Werk – vielleicht nach einem Stimmensatz – spartierte und in seiner Partitur zunächst zwei Systeme freiließ, in die er dann in seiner charakteristischen Konzeptschrift die im Original nicht enthaltenen Parteien für die dritte Trompete und die Pauken nachtrug. Thielemann wunderte sich, warum Bach um 1742 das „bereits deutlich veraltete Werk“ Torris noch für eine Aufführung einrichtete. Ich halte es aufgrund der folgenden Überlegungen für sehr wahr-

<sup>92</sup> Diese Erkenntnis hat möglicherweise Auswirkungen auf unser Bild von der Überlieferung des Alt-Bachischen Archivs. Ich hatte 1998 auf der Basis der wenigen seinerzeit greifbaren Photographien angenommen, daß Bach erst Ende der 1730er Jahre in den Besitz der Quellen gekommen ist. Die seit 2001 wieder greifbaren Originalquellen bedürfen allerdings einer erneuten kritischen Durchsicht, die ich in einer separaten Studie vorzulegen gedenke.

<sup>93</sup> A. Thielemann, *Zur Identifizierung des Magnificats BWV Anh. 30 aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2012, S. 217–223.

scheinlich, daß das Stück eine in die Weimarer Zeit zurückreichende Vorgeschichte hat: Torri hielt sich zwischen 1704 und 1715 gemeinsam mit dem nach der Schlacht bei Hochstädt exilierten Kurfürsten Max Emanuel in Brüssel und Mons auf.<sup>94</sup> Hier dürfte er 1707 mit Prinz Ernst August von Sachsen-Weimar zusammengetroffen sein. Auf diesem Wege könnte – ähnlich wie wir es bereits für die *Missa* von Fiocco vermutet haben – eine Abschrift des *Magnificat* nach Weimar gelangt sein. Daß das Werk spätestens 1714 in Thüringen kursierte, belegt auch das erwähnte Rudolstädter Inventar. Dort findet sich unter der Nummer 420 der folgende unmißverständliche Eintrag: „Magnificat à 15 ô 20, 8 Voci concertato con diversi strom. di Torri, benebst d. Part.“<sup>95</sup> – Eine ähnliche Vorgeschichte vermute ich für die monumentale *Missa* in G-Dur BWV Anh. 167, die – ehemals als ein Hauptwerk des Thomaskantors angesehen – in der Bach-Rezeption des frühen 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte.<sup>96</sup> Das Werk ist mit zwei vierstimmigen Vokalgruppen, zwei fünfstimmigen Instrumentalensembles und einem Ripienchor überaus festlich besetzt. Der stilistische Befund deutet auf das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts; als Komponist kommen Meister wie Christoph Bernhard (1628 bis 1692), Johann Philipp Krieger (1649–1725) und David Pohle (1624–1695) in Betracht. Bach hat das *Kyrie* und den Beginn des *Gloria* zwischen 1732 und 1735 von dem Kopisten Anonymus 20 abschreiben lassen und die Partitur um 1738/39 eigenhändig vervollständigt (*P* 659). Ein Kopierfehler in der *Continuo*-Partie auf Bl. 4v zeigt, daß Anonymus 20 das Werk nach einem Stimmen-satz spartierte und dabei im „Christe eleison“ zunächst 15 Takte (= eine Zeile?) übersprungen hatte. Unsere Aufmerksamkeit weckt die Notation der vierstimmigen Oboengruppe. Im Gegensatz zu den in G-Mixolydisch stehenden Sing- und Streicherstimmen sind die drei Oboen und die *Taille* in B-Dur notiert. Dies deutet auf die für Weimar typische Stimntonpraxis, nach der Sänger und Streicher sich an dem hohen Chorton der Orgel orientierten, während die Holzbläser eine kleine Terz tiefer im Kammerton gestimmt waren und entsprechend transponierte Partien erhielten. Da die *Missa* stilistisch eindeutig ins 17. Jahrhundert gehört, dürfte die Bläsergruppe ursprünglich nicht mit Oboen, sondern mit Zinken und Posaunen besetzt gewesen sein. Die Umwidmung auf Oboen wäre demnach eine Bearbeitung Bachs.<sup>97</sup> Da das Werk in Anbetracht seiner großen Besetzung („à 22“) sicherlich zur Feier eines be-

<sup>94</sup> Siehe MGG<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 16 (2006), Sp. 954 (N. Dubowy).

<sup>95</sup> Basel (wie Fußnote 86), S. 116.

<sup>96</sup> Vgl. Dok VI, D 77–81.

<sup>97</sup> In seiner Weimarer Aufführung der Motette „Auf Gott hoffe ich“ von Johann Christoph Schmidt (1664–1728) ersetzte Bach die originalen Bläser (zwei mit „Flaut: Allem.“ bezeichnete Traversflöten) ebenfalls durch Oboen. Siehe Beißwenger, S. 311 f. Vgl. auch die – fast identische – Holzbläserbesetzung der Weimarer Osterkantate „Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert!“ BWV 31 (PL-Kj, *St* 14).

sonderen Ereignisses diene, ist es vielleicht statthaft, nach einem konkreten Aufführungsanlaß zu suchen. Hier bietet sich die am 6. November 1713 erfolgte Einweihung der Weimarer Jakobskirche an.<sup>98</sup> Die erhaltene Gottesdienstordnung nennt an zweiter Stelle tatsächlich einen entsprechenden Programmpunkt („Musiciret die Hof-Capelle eine so genannte Missam“); zudem fällt auf, daß unter den in der Liste der Einweihungsprozession namentlich genannten Mitgliedern der Hofkapelle der – seit langem kränkliche – Kapellmeister Johann Samuel Drese fehlt.<sup>99</sup> Vielleicht also – so meine abweichend von Dok II vorgeschlagene Deutung – standen die Aufführungen der Figuralmusik an diesem Tag vertretungsweise unter der Leitung Bachs, was gegebenenfalls auch neue Spekulationen über den möglichen Autor der in demselben Gottesdienst dargebotenen zehnsätzigen Festkantate (Textbeginn: „Hilf, laß alles wohl gelingen“) erlauben würde.<sup>100</sup>

– Schließlich sei noch erwähnt, daß die für das Magnificat von Pietro Torri angestellten Überlegungen mutatis mutandis auch auf die Vorlagen für Bachs Bearbeitung des Sanctus aus der Missa superba von Johann Caspar Kerll und für die Messe in g-Moll von Johann Hugo von Wilderer angewendet werden können, die Bach vor 1731 gemeinsam mit Christian Gottlob Meißner nach einem unbekanntem Stimmensatz spartierte,<sup>101</sup> und daß auch die von Bach 1716 abgeschriebene lateinische Solomotette „Languet anima mea“ im Rudolstädter Inventar von 1714 verzeichnet ist (Nr. 946: „Languet anima mea à 9 di Conti, benebst d. Part.“).<sup>102</sup>

<sup>98</sup> Vgl. etwa die Besetzungen der von Johann Philipp Krieger 1682 zur Einweihung der Weißenfelder Schloßkirche aufgeführten Werke (mitgeteilt in DDT 53/54, wie Fußnote 20, S. XXf.).

<sup>99</sup> Siehe Dok II, Nr. 60 K.

<sup>100</sup> In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß Bach auch die Glückwunschemusik zum 51. Geburtstag von Herzog Wilhelm Ernst am 30. Oktober 1713 (die Aria „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ BWV 1127) komponiert hatte; das Werk erklang nach Ermittlungen von Michael Maul entweder am Geburtstag selbst oder am darauffolgenden 21. Sonntag nach Trinitatis (5. November 1713), also wenige Tage vor der Einweihung der Jakobskirche; siehe M. Maul, „*Alles mit Gott und nichts ohn' ihn*“ – Eine neu aufgefundene Aria von Johann Sebastian Bach, BJ 2005, S. 7–34, speziell S. 18. Vgl. auch die von Bach am 14. Januar 1714 erwähnten „Verrichtungen zu Hoffe wegen des Prinzens Geburths Feste“ (Dok I, Nr. 2). – Möglicherweise gehören alle diese Aktivitäten bereits in den Zusammenhang von Bachs Bemühungen um die – im März 1714 erfolgte – Ernennung zum Konzertmeister.

<sup>101</sup> Beißwenger, S. 323.

<sup>102</sup> Baselt (wie Fußnote 86), S. 124. Die Besetzungsangabe „à 9“ belegt, daß die beiden Oboen genuiner Bestandteil des Werks sind und nicht erst von Bach ergänzt wurden.

## 4. Zwei Messen von Giuseppe Peranda

In den Zusammenhang des bereits erwähnten kollegialen Austausches von Musikalien im Kreis der Weimarer Musiker gehört anscheinend auch die von unbekannter Hand geschriebene Partitur zu Perandas Missa in a-Moll (D-B, *Mus. ms. 30098*), die Bach als Vorlage für einen eigenhändig geschriebenen Stimmensatz des Kyrie diente (D-B, *Mus. ms. 17079/11*). Die Partitur ist augenscheinlich bereits im späten 17. Jahrhundert angefertigt worden. Die hier vertretenen Schriftformen stimmen auffällig überein mit Johann Samuel Dreses Eintragung in das erst vor wenigen Jahren von Michael Maul ermittelte Stammbuch des Weimarer Stadtschreibers Johann Christoph Gebhard (D-WRz, *Stb 456*), zu dem einst auch das später herausgelöste Blatt mit Bachs Kanon BWV 1073 gehörte (siehe Abb. 8 a + b).<sup>103</sup> Dreses Stammbuchblatt enthält zwar nur wenige, dazu noch offenbar von Alter und Krankheit geprägte Notenzeichen und auch nur wenig Text, doch fällt insbesondere die Ähnlichkeit der sehr charakteristischen Violinschlüssel auf. Trotz aller Unsicherheiten möchte ich daher mit der gebotenen Vorsicht den Weimarer Kapellmeister Drese als Schreiber der Peranda-Partitur vorschlagen. Ob er seine Abschrift der um 1714 schon fast fünfzig Jahre alten Komposition direkt an Bach weitergab, läßt sich nicht feststellen. Immerhin zitiert Walther bereits 1708 eine Passage aus dem Werk in seinen *Praecepta*,<sup>104</sup> so daß auch er als möglicher Zwischenbesitzer in Betracht zu ziehen ist.

Der von Bach mit einem eigenhändigen Titel versehene Stimmensatz zu Perandas Kyrie in C-Dur (D-B, *Mus. ms. 17079/10*) stammt von der Hand eines Kopisten (Anonymus W 1/Anonymus BNB 2), der nach Ermittlungen von Kirsten Beißwenger auch in Abschriften von fünf geistlichen Kantaten Johann David Heinichens auftaucht, die über Walther in die Sammlung Bokemeyer gelangt sind (in: D-B, *Mus. ms. 30210*).<sup>105</sup> Die Unsicherheiten bezüglich der Identität des Schreibers – Beißwenger erwog, daß es sich um einen Berufskopisten oder einen Schüler Bachs beziehungsweise Walthers handeln

<sup>103</sup> M. Maul, *Ein Weimarer Stammbuch und Bachs Kanon BWV 1073*, in: *Übertönte Geschichten – Musikkultur in Weimar*, hrsg. von H. T. Seemann und T. Valk, Göttingen 2011, S. 221–233.

<sup>104</sup> Vgl. J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955, S. 145. Siehe auch meine Hinweise im Vorwort zu der in Fußnote 82 genannten Peranda-Ausgabe. Am Rande sei vermerkt, daß Walther in den *Praecepta* auch das von Bach in der Fuge BWV 946 verarbeitete Thema des vierten Satzes aus der Triosonate op. 1/12 von Tomaso Albinoni zitiert sowie Dietrich Buxtehudes kontrapunktische Choralbearbeitung über „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ BuxWV 76/1 erwähnt (siehe die Ausgabe von Benary, S. 54 und 187).

<sup>105</sup> Siehe NBA IX/3, Textband, S. 3, sowie Beißwenger, S. 63–66, und Kümmerling (wie Fußnote 20), S. 116 (Nr. 478–481).



könnte – haben bisher eine angemessene Bewertung der von ihm kopierten Quellengruppe verhindert. Dies soll nun nachgeholt werden.

Verschiedene Schriftstücke aus den Jahren 1679 bis 1726 belegen mit wünschenswerter Eindeutigkeit, daß es sich bei „Anonymus BNB 2“ um den langjährigen Weimarer Stadtkantor Georg Theodor Reineccius handelt (siehe Abb. 9 a + b).<sup>106</sup> Mit der Identifizierung von Reineccius tritt eine Persönlichkeit in unser Blickfeld, die über vier Jahrzehnte hinweg das Musikleben der herzoglichen Residenzstadt Weimar entscheidend geprägt hat und zwischen 1708 und 1717 zum engeren Bekanntenkreis Johann Sebastian Bachs gehört haben muß.<sup>107</sup> Über seine Biographie liegen bislang nur wenige und verstreut publizierte Daten vor; eine knappe Zusammenfassung erscheint daher angebracht.

Über die Jugendzeit und musikalische Ausbildung von G. T. Reineccius sind bislang keine Zeugnisse greifbar. Der bei Walther angegebene Herkunftsort Neubrandenburg wird durch zwei Immatrikulationseintragungen zwar bestätigt, doch läßt sich das genaue Geburtsdatum nicht mehr feststellen, da die Taufbücher für den fraglichen Zeitraum fehlen.<sup>108</sup> Reineccius selbst gab sein Alter am 24. Dezember 1678 mit 19 Jahren an, wodurch sich immerhin das Geburtsjahr 1659 bestimmen läßt. Sein Vater, Franciscus Reineccius, war Kaufmann<sup>109</sup>; über die Mutter fehlen jegliche Angaben.<sup>110</sup> Um 1673, also im Alter von etwa 14 Jahren, wurde Reineccius Schüler des traditionsreichen Merseburger Domgymnasiums und am 24. Dezember 1678 wechselte er an die Leipziger Thomasschule. Deren damaliger Rektor Jacob Thomasius hielt in seinem Schultagebuch fest, Reineccius habe „sich sonsten schriftlich bey unserm Herrn Cantore angegeben und umb eine stelle in unserer schul an gehalten“. Johann Schelle examinierte ihn daraufhin „in Musicis“ und befand

<sup>106</sup> Im einzelnen liegen mir vor (1) ein „Eißeleben den 8. Januar. 1684.“ datierter Brief an Graf Johann Georg zu Mansfeld; Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt Abt. Magdeburg/Wernigerode, *Rep. A 12 a III (Gräflich Mansfeldisches Konsistorium zu Eisleben)*, Nr. 2853 (*Eingelaufene Schreiben von Kantor St. Andreas 1669–1687*), fol. 131; sowie (2) ein Brief an Herzog Wilhelm Ernst vom 9. Sept. 1726 („Exemplum sine exemplo“) in D-WRz, *Huld C 10*.

<sup>107</sup> Reineccius war der Pate von Bachs am 23. Februar 1713 getaufter Tochter Maria Sophia. Siehe Dok II, Nr. 56.

<sup>108</sup> Laut freundlicher Mitteilung des Kirchenbuchamts Neubrandenburg ist das Taufregister der Johanniskirche erst ab 1761 überliefert, das der Marienkirche zwar ab 1611, doch fehlen die Jahrgänge 1659–1663.

<sup>109</sup> Die folgenden biographischen Angaben nach *Acta Nicolaitana et Thomana. Aufzeichnungen von Jakob Thomasius während seines Rektorates an der Nikolai- und Thomasschule zu Leipzig (1670–1684)*, hrsg. von R. Sachse, Leipzig 1912, S. 339 f.

<sup>110</sup> Möglicherweise stammte die Familie väterlicherseits aus Lüneburg, denn ein Bruder des Vaters – der ebenfalls die Vornamen Georg Theodor trug – bezeichnete sich anlässlich seiner Immatrikulation an der Universität Leipzig im Sommersemester 1654 als „Lunaeburgensis“. Vgl. Erler II, S. 351.



ihn „gar tüchtig“. Allerdings blieb der junge Musiker nur kurze Zeit in Leipzig – bereits am 12. Juli wurde er von Prinz Christian II. von Sachsen-Merseburg abberufen; zur Begründung heißt es: „hat eine feine hand zu schreiben, ist auch in Musicis wol geübt, darumb ihn der Fürst in abschreibung etlicher Musicalischen sachen brauchen wollen, und sich erbothen, etwa gegen Michaelis ihn *ad Academiam nostram* zu befördern“.<sup>111</sup> Sein Universitätsstudium begann Reineccius allerdings erst im Oktober 1680 in Jena. Am 3. August 1682 wurde er als Kantor nach Eisleben berufen.<sup>112</sup> Nach Jahren voller Widerigkeiten wechselte er schließlich zu Ostern 1687 auf das Stadtkantorat in Weimar. In dieser Position wirkte er, anfangs als „Collega IV“, später als „Collega III“, bis zu seinem Tod am 30. November 1726.

Der Stimmensatz von Perandas Kyrie in C-Dur ist nunmehr in neuem Licht zu betrachten. Das Werk gehörte zunächst offenbar zum Repertoire der Weimarer Stadtkirche, bevor Bach es in seine Sammlung übernahm und die Continuo-Stimme mit einem Titel versah. Ob er das festlich besetzte, doch kurze Stück jemals in der Weimarer Schloßkapelle oder auch zu einem späteren Zeitpunkt anderswo aufgeführt hat, ist nicht bekannt; jedenfalls finden sich von seiner Hand keinerlei Einträge, die eine Aufführung unter seiner Leitung belegen würden. Reineccius hingegen hat das Werk mindestens zweimal in jeweils leicht abweichender Gestalt zu Gehör gebracht. Zur ersten Fassung gehören die fünf Singstimmen sowie die Partien für die beiden Trompeten, die vier hohen Streicher und den bezifferten Continuo. Das Papier zur Niederschrift dieser Blätter stammt aus der Papiermühle Oberweimar und weist einen Wasserzeichentyp auf (Weiß 37), der ab 1703 belegt ist. In dieser ersten Fassung war noch kein separates Baßinstrument für die Streichergruppe vorgesehen und das „Christe eleison“ bestand aus einer lediglich von der Orgel begleiteten Chorfüge ohne Mitwirkung von weiteren Instrumenten. Für eine spätere Aufführung ergänzte Reineccius einen Violone, dessen Partie aus Vokalbaß und Continuo abgeleitet ist und der nur dort eingesetzt wird, wo auch die übrigen Streicher spielen. Zu diesem Zeitpunkt entschied er auch, im „Christe“ die Streicher *colla parte* mit den Singstimmen zu führen, trug die entsprechenden Partien in die Streicherstimmen ein und kanzeliierte die zugehörigen *Tacet-Vermerke*. Einen Fingerzeig auf den Zeitpunkt dieser Besetzungserweiterung gibt das Wasserzeichen der nachträglich angefertigten Violone-Stimme (Weiß 114), das identisch ist mit dem in Bachs Abschrift eines Konzerts für zwei Violinen von Georg Philipp Telemann, die mit guten Gründen auf um 1709 datiert wird.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> Sachse (wie Fußnote 109), S. 359.

<sup>112</sup> Siehe F. Ellendt, *Geschichte des Königlichen Gymnasiums zu Eisleben*, Eisleben 1847, S. 55 und 125.

<sup>113</sup> Siehe H.-J. Schulze, *Telemann – Pisendel – Bach. Zu einem unbekanntem Bach-*

Es ist zu vermuten, daß Reineccius als Musikdirektor der Weimarer Stadtkirche eine beachtliche Musikbibliothek besaß, deren Verbleib weiter nachzuspüren wäre. Abgesehen von einigen verstreuten Hinweisen auf eigene Kompositionen<sup>114</sup> fällt der Blick auf die bereits erwähnten Abschriften von fünf Kirchenkantaten Johann David Heinichens (D-B, *Mus. ms. 30210*) und ein anonymes Werk (D-B, *Mus. ms. 30300*, Fasz. 6; Komposition von Liebhold?). Da die Heinichen-Kantaten um 1733 über J. G. Walther an Heinrich Bokemeyer gelangten, wäre zu fragen, ob Walther den Nachlaß seines verstorbenen Kollegen Reineccius übernahm und ihn nach und nach zu veräußern suchte – vielleicht im Auftrag von dessen Erben. Als indirekte Bestätigung dieser Vermutung ist möglicherweise eine Passage aus einem Brief Walthers an Bokemeyer vom 19. Juli 1730 zu werten.<sup>115</sup> Wie dem Schreiben zu entnehmen ist, übersandte Walther seinem Briefpartner drei Kirchenstücke eigener Komposition, von denen zwei – eine Festmusik zur Zweihundertjahrfeier der Reformation (1717) und eine Adventskantate – von Reineccius kopiert waren. Walther gibt zudem an, daß ihm diese Stücke erst kurz zuvor wieder „unter die Hände gekommen“ seien (wie es scheint, anläßlich einer Durchsicht von Reineccius' Notensammlung) und daß Reineccius in einem der Sätze beim Kopieren die ursprünglich verwendete Alla-breve-Notation eigenmächtig auf halbe Werte reduziert habe.

Akzeptiert man diese Hypothese, so wären vermutungsweise noch weitere hier und da in Walthers Briefen an Bokemeyer erwähnte Musikalienbestände auf den Nachlaß des Stadtkantors zurückzufolgen. Mögliche Kandidaten sind:

- Kirchenstücke von „Telemann, Böhmen, Kriegern, Erlebachen, Englert, Buttstedten, Heinichen, Gleitsmann, Conradi, Schultzen, u. s. w.“ (zum Verkauf angeboten am 24. 4. 1730)<sup>116</sup>
- Kantatenjahrgang von Liebhold (erwähnt am 12. 3. 1731, zum Verkauf angeboten am 19. 9. 1740 und 26. 1. 1741).<sup>117</sup> Walther besaß anscheinend zwei Jahrgänge; den einen scheint er selbst kopiert zu haben, über den anderen werden keine näheren Angaben gemacht.
- 2 Kirchenstücke von Heinichen (übersandt am 29. 7. 1733)<sup>118</sup>
- „Telemannische Kirchen-Stücke“ (erwähnt am 19. 9. 1740 und 22. 9. 1742)<sup>119</sup>

---

*Autograph*, in: Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, Konferenzbericht Magdeburg 1981, Teil 2, Magdeburg 1983, S. 73–77.

<sup>114</sup> Vgl. DDT 49/50 (M. Seiffert, 1915), S. 153–170, und WaltherL, S. 517 f.

<sup>115</sup> Walther Briefe (wie Fußnote 41), S. 121.

<sup>116</sup> Ebenda, S. 115.

<sup>117</sup> Ebenda, S. 134, 232 f., 236.

<sup>118</sup> Ebenda, S. 166.

<sup>119</sup> Ebenda, S. 232 und 242.

- „etliche 30 Schellische Kirchen-Stücke“ (angeboten am 22. September 1742)<sup>120</sup>
- „Kuhnausche und Kriegerische Kirchen-Stücke“ (angeboten am 22.9.1742 und 6.8.1745)<sup>121</sup>
- „ein Schellischer gantz unbekannter sehr starcker Jahrgang in Partitur und Partien à 75 St[ück] für 5 rthlr.“ (angeboten am 6.8.1745)<sup>122</sup>
- „lateinische Motetten von Italiänischer Arbeit“ (angeboten am 6.8.1745)

Alle diese Nachweise liegen lange nach Bachs Weimarer Zeit. Da es sich jedoch meist um ältere Werke handelt, ist anzunehmen, daß sie schon vor 1717 zum Aufführungsrepertoire der Stadtkirche gehörten. Und selbst wenn sie nicht direkt in Bachs Notensammlung eingegangen sind, tragen sie immerhin zu einer besseren Kenntnis seines musikalischen Umfelds bei. Ganz gewiß aber dürfen wir annehmen, daß Reineccius und Bach weitaus häufiger Musikalien austauschten als in dem einen belegten Fall.

---

<sup>120</sup> Ebenda, S. 242.

<sup>121</sup> Ebenda, S. 242 und 251 f.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 252.



Abb. 1. D-B, *Mus. ms. 30244*, Fasz. 2. Anonym (J. G. Ahle?),  
Weihnachtskantate „Ach, daß die Hilfe aus Zion über Israel käme“;  
Abschrift von J. M. Schubart





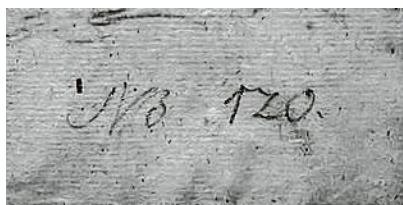
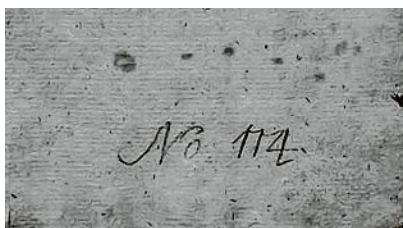


Abb. 3 a–c. D-B, *Mus. ms. 12011*, Fasz. 5, 8 und 9 (Ausschnitte).  
Inventarnummern von der Hand J. C. Voglers

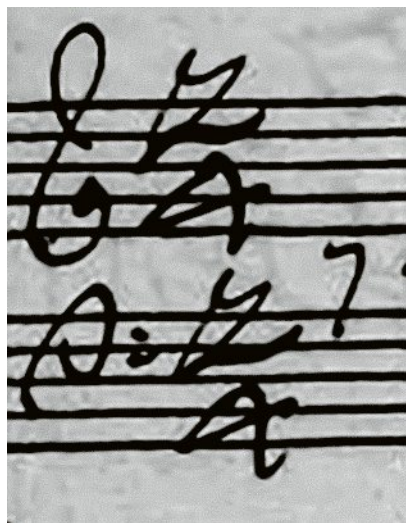


Abb. 3 d. D-B, *Mus. ms. 11544*, Fasz. 7.  
Taktvorzeichnung von der Hand J. C. Voglers



Abb. 4a. D-B, *Mus. ms. 30194*, Fasz. 21. J. Kuhnau, Toccata in A-Dur;  
Abschrift von Anonymus W 7

Abb. 4b. *St 23*. J. S. Bach, „Erschallet, ihr Lieder“ BWV 172, Stimme Viola I;  
Abschrift von Anonymus W 7



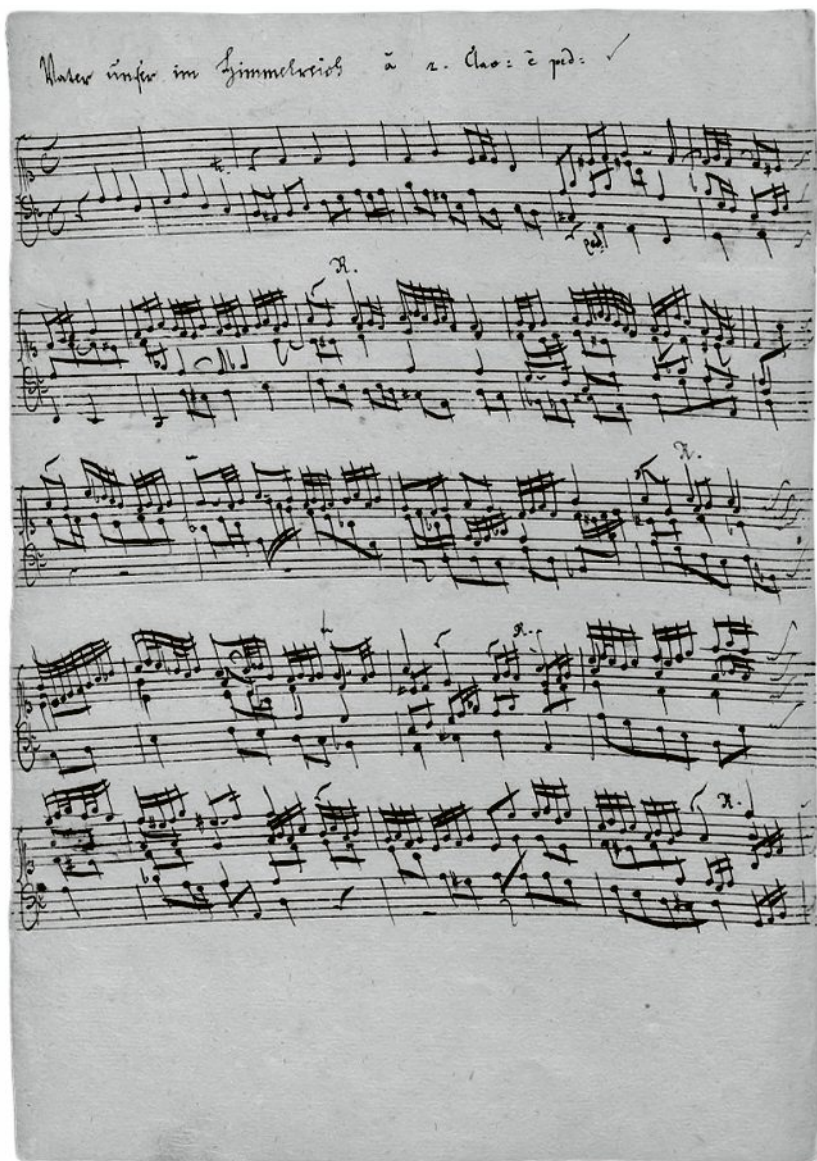


Abb. 5 a. D-B, *Mus. ms. 30194*, Fasz. 24.  
Anonym (P. S. Alt?/J. S. Bach?) „Vater unser im Himmelreich“ BWV 762;  
Abschrift von P. S. Alt

74.

am 12. April 1721.

Vorlaubbeydes Herzog  
 Gnädigster Regiments-  
 Haupt und Herr.

Sehr: Hochwürdt: Herr: ist Sonder allen  
 Gnädigster Gnädigst behandl, nach mayen  
 Inng Auf: Absterben In Hoforganisten Jhr  
Regiments in Organisten-stelle bey Ihro Herzog  
 In Hof Hoforgane vacant worden. Pleignir ich nun  
 nicht Herr: Gnädigst mit bejstehen, Inhr function  
 inder nicht nur zu Ihro In Collegien-Ordel vint  
 zu Inng Intractum gehalt, sondern aus alder  
 bewill zu Ihren Jhr Ordel, mit abgeristen Jhr  
 Regiments Inne stelle, bey Absterben mit Inng  
 lighit Inhalten, und Inder Inng. mit Inng  
 In Ordel in In Inng St. Jacobs-Inng  
 Inng Inng gehalt, gar wohl vorzuziehen mir zu

B. 1

Abb. 5b. ThHStAW, B 3457 (Gesuch Philipp Samuel Alts um die ledige Stelle eines Hoforganisten zu Weimar 1721), Bl. 1r

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It features two systems of music. Each system consists of a vocal line (soprano and alto clefs) and a lute tablature line (treble clef). The lyrics are written below the vocal lines. The first system contains the text: "son e lei - son e lei - son e lei -", "ce lei - d in - ven - tus est ju - sus", and "Kyle e lei - son Chri - ste -". The second system contains: "son e lei - son e lei -", "Kynie ele - iron Kynie elei", "Kynie e - lesou", "i - son", "E - ce Sa - cer - dos ma - gnus qui", "son e lei - son e lei - son e lei -", and "Kynie ele - iron Kynie elei". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, along with lute tablature characters.

Abb. 6. D-B, *Mus. ms. 16695*, Bl. 2r. G. P. Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus*; Abschrift von unbekannter Hand, Textunterlegung und Korrekturen von J. S. Bach







Abb. 8a. D-WRz, *Stb* 456. Stammbuch von J. G. Gebhard; Eintragung von J. S. Drese

A handwritten musical score for a Kyrie, consisting of ten staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics 'Kyrie e - lei - son Kyrie e - lei - son Kyrie' written below it. The remaining staves are for instruments, likely strings and woodwinds, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a clear, professional hand, typical of a composer's manuscript or a copyist's work.

Abb. 8b. D-B, *Mus. ms.* 30098. G. Peranda, *Missa in a-Moll*, Partitur; Abschrift von J. S. Drese?

Heinichen 35

*Gegrüßet seist du - sel*

*Goldselge Maria*      *Goldselge Maria Mari - a. in der Krone der Königin*

*der andern Mütter gegengeworden ist*

*Goldselge Maria*

175

Abb. 9a. D-B, Mus. ms. 30210, Fasz. 9, Bl. 1 r. J. D. Heinichen, Kantate „Gegrüßet seist du, holdselge Maria“; Abschrift von G. T. Reineccius



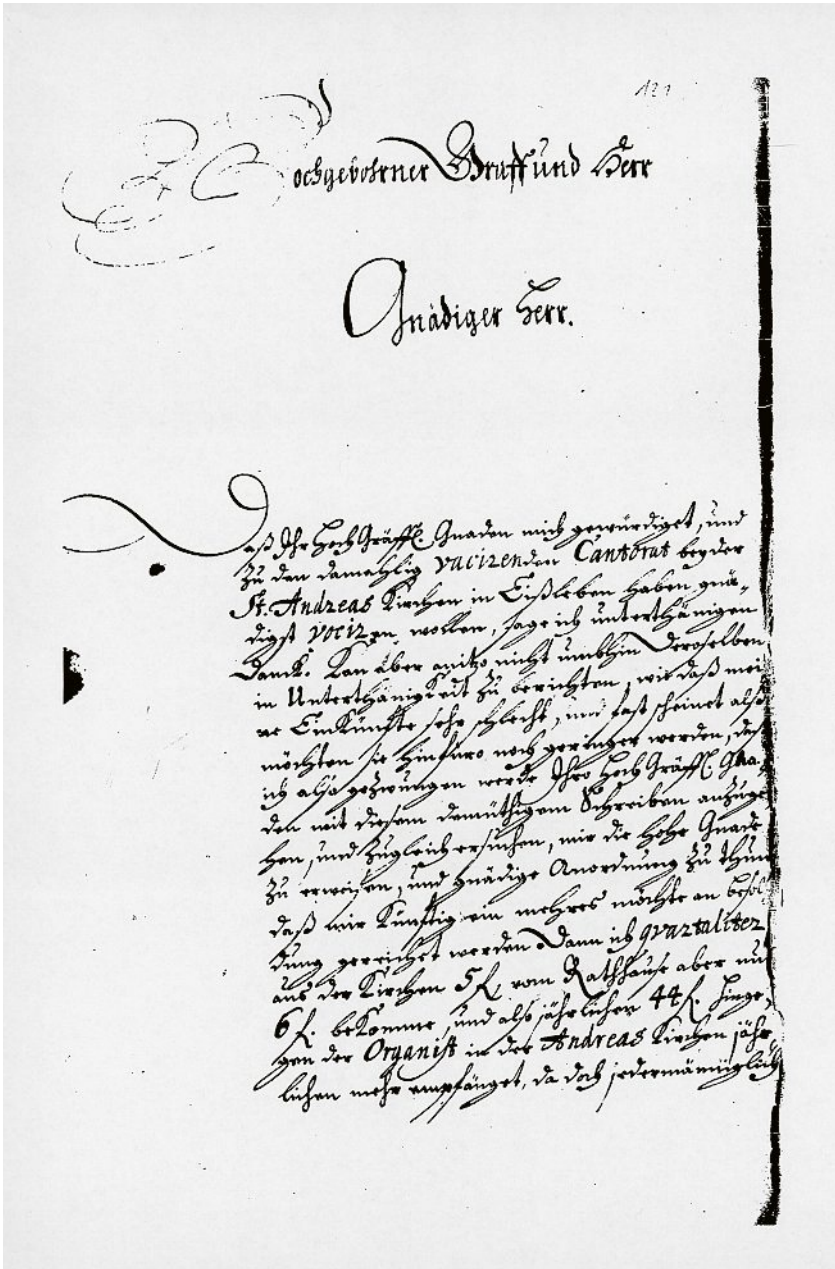


Abb. 9b. Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abt. Magdeburg/Wernigerode, Rep. A 12 a III, Nr. 2853, fol. 131 r; Eingabe von G. T. Reineccius



## Anhang: Handschriften aus der Sammlung von Johann Caspar Vogler

Inventar-Nr. Sammlung Vogler	Signatur (D-B, wenn nicht anders angegeben)	Inhalt	Schreiber	Provenienz <sup>1</sup>
No. 3 (No. 429)	<i>Mus. ms. 2329</i>	J. Boyvin, <i>Premier (Second) Livre d'Orgue</i>	Joh. Caspar Vogler	J. C. Walther – Familie Martini – E. Pasqué (1858) – D-B (1903)
No. 38 (404)	<i>P 420</i>	J. S. Bach, Französische Suiten BWV 812, 813, 815–817, 819a	Joh. Caspar Vogler	J. Müller (1878) – D-B (1882)
No. 39 (466)	<i>Mus. ms. 12011 (Nr. 17)</i>	J. L. Krebs, <i>Suite   pour le   Clavecin</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 110	<i>Mus. ms. 12011 (Nr. 6)</i>	J. L. Krebs, <i>Chorale   Hertzlich lieb hab ich   dich o Herr.   à 2. Clav.   è   Ped.</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 113	<i>Mus. ms. 12011 (Nr. 8)</i>	J. L. Krebs, <i>Ein Lämlein geht und trägt die Schuld [Zusatz J. C. Vogler:] od[er]   an Waßer Fließen Babylon etc. a 2 Clav: et Pedal</i>	Joh. Christian Vogler, mit Korrekturen von Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 114	<i>Mus. ms. 12011 (Nr. 3)</i>	J. L. Krebs, <i>Fantasia   Sopra   Chorale   Wer nur den lieben Gott etc.   à   2 Clav: è Ped.</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 115	<i>Mus. ms. 12011 (Nr. 1)</i>	J. L. Krebs, <i>Fantasia   Sopra Chorale   Warum soll ich mich denn grämen   à 2. Clav.   è   Pedale.</i>	J. T. Krebs	Forkel <sup>2</sup> – Poelchau

No. 116	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 4)	J. L. Krebs, <i>Fantasia. Sopra Chorale. Wo Gott der Herr nicht bey uns</i>   a. 2. Clav: è ped.	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 118	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 2)	J. L. Krebs, <i>Fantasia</i>   <i>Sopra</i>   <i>Jesus meine Zuversicht</i>   à   2. Clav.   è   Ped.	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 119	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 13)	J. L. Krebs, <i>Choral: Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ</i>   pro pleno organo	Unbekannt (1)	(Forkel) – Poelchau
No. 120	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 9)	J. L. Krebs, <i>Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ. etc.</i>   pro pleno Organo   <i>Nun freuet euch lieben Christen</i>   gemein.   pro pleno organo	Joh. Christian Vogler, mit Korrekturen von Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 121	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 12)	J. L. Krebs, <i>Freu dich sehr O meine Seele</i>   con pleno Organo	Joh. Christian Vogler, mit Korrekturen von Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 122	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 11)	J. L. Krebs, <i>Ich weiß daß mein Erlöser lebt.</i>   oder   <i>Wenn mein Stündlein vorhan-</i>   den ist,   pro pleno Organo.	Joh. Christian Vogler, mit Korrekturen von Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 133	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 14)	J. P. Kellner, <i>Hertzlich thut mich</i>   verlangen   2. Clavier et   Pedal Canto   fermo in Soprano.	Unbekannt (2)	(Forkel) – Poelchau

<sup>1</sup> Zur Provenienz der von Vogler geschriebenen Quellen siehe speziell Schulze Bach-Überlieferung, S. 60–65.

<sup>2</sup> Siehe *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien*, Göttingen 1819, S. 180 (Nr. 195): „12 Choräle für volle Orgel u. Fantasien zu Chorälen [...]“; die Losnummer „195“ findet sich auf diesem Faszikel, sie bezieht sich vermutlich auf sämtliche in D-B, *Mus. ms. 12011* enthaltenen Choralbearbeitungen.

Inventar-Nr. Sammlung Vogler	Signatur (D-B, wenn nicht anders angegeben)	Inhalt	Schreiber	Provenienz
No. 139	<i>Mus. ms. 30194</i> (Nr. 24)	Anonym (J. S. Bach?/P. S. Alt?), <i>Vater unser im Himmelreich à 2. Clav: è ped: BWV 762</i>	P. S. Alt	(Forkel) – Poelchau
No. 171	S-Smf, ohne Signatur	J. S. Bach, Präludium, Trio und Fuge in C-Dur BWV 545 mit BWV 529/2	Joh. Caspar Vogler	J. G. Schicht – F. Hauser (1832) – I. Moscheles – R. Nydahl – S-Smf
No. 184	<i>P 1089</i> (Nr. 1)	J. S. Bach, Präludien und Fugen BWV 899, 900, 870 a, 901, 875 a, Trio BWV 527/1	Joh. Caspar Vogler	J. G. Schicht – F. Hauser (1832) – D-B (1904)
No. 194	<i>P 1089</i> (Nr. 2)	J. S. Bach, Präludium und Fughetta BWV 902	Joh. Caspar Vogler	J. G. Schicht – F. Hauser (1832) – D-B (1904)
No. 208	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 12)	J. S. Bach, Fuge in g-Moll BWV 578	Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 214	D-LEB, <i>Ms. 9</i>	J. S. Bach, Fuge in e-Moll BWV 533/2	Joh. Caspar Vogler	J. G. Schicht – Breitkopf & Härtel
No. 311	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 5)	J. L. Krebs, <i>Trio à 2 Clavier e Pedale</i>	Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 504	D-LEB, <i>Go.S. 106</i>	J. L. Krebs, <i>Preludio con 1 Fuga 1 pro 1 Organo pieno con 1 Pedale</i>	J. T. Krebs	Forkel <sup>3</sup>
No. 505	D-LEB, <i>Go.S. 107</i>	J. L. Krebs, <i>Preludio 1 con 1 Fuga pro organo pleno</i>	J. T. Krebs	(Forkel) <sup>4</sup>

No. 514?	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 10)	J. P. Kellner, <i>Fuga in A mol</i>   <i>Possessor</i>   ...   <i>JN Mempel</i>	Unbekannt („Kopist Mempells“)	(Forkel) – Poelchau
No. 530	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 8)	J. P. Kellner, <i>Fuga ex C moll</i>	Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 537	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 9)	J. P. Kellner, <i>Fuga. in D.b</i>	Unbekannt (3)	(Forkel) – Poelchau
No. 541	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 7)	J. P. Kellner, <i>Fuga ex C dur</i>	Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 570	<i>Mus. ms. 30194</i> (Nr. 21)	J. Kuhnau, <i>Toccata A-Dur</i>	Anon. W 7	Forkel <sup>5</sup> – Poelchau
No. 640	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 4)	J. P. Kellner, <i>Trio.   ex G dur</i>	Joh. Caspar Vogler	Forkel <sup>6</sup> – Poelchau
No. 644	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 15)	J. L. Krebs, <i>Trio   à   2. Clav: è Pedale</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 645	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 14)	J. T. Krebs, <i>Trio   à   2 Clav:   è   Ped:</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 646	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 18)	J. T. Krebs, <i>Trio</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 648	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 17)	J. L. Krebs, <i>Fantasia   à giusto italiano   à   2. Clav:   è   Pedale</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
No. 650	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 5)	J. P. Kellner, <i>Trio. in D.dur.   2. Clavier et Pedal</i>	Anon. Mempel	(Forkel) – Poelchau
No. 651	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 6)	J. P. Kellner, <i>Trio.   ex D #</i>	Joh. Caspar Vogler	(Forkel) – Poelchau
No. 654	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 7)	J. L. Krebs, <i>Herr Gott dich loben alle wir   à   2 Clav:   è   pedale</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau

<sup>3</sup> Siehe *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearb. von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.), S. 35.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> Siehe Katalog Forkel, S. 181 (Nr. 201): „[...] Toccate v. Kuhnau“.

<sup>6</sup> Siehe Katalog Forkel, S. 180 (Nr. 195): „6 Trio für 2 Clav. u. Pedal, u. Suite p. le Clav. [...]“; die Losnummer „196“ findet sich auf diesem Faszikel, sie bezieht sich vermutlich auf sämtliche in D-B, *Mus. ms. 12011* enthaltenen Trios und die Suite.

Inventar-Nr. Sammlung Vogler	Signatur (D-B, wenn nicht anders angegeben)	Inhalt	Schreiber	Provenienz
No. 655	<i>Mus. ms. 12011</i> (Nr. 10)	J. L. Krebs, <i>Herr Jesu Christ du höchstes Gut</i> . 1 à 12 <i>Clav: 1 è 1 pedale</i>	J. T. Krebs	(Forkel) – Poelchau
[No.] 830	D-WRz, <i>Fol. 49/II</i> (3)	J. Pachelbel, An Wasserflüssen Babylon	J. M. Schubart	J. C. Rudolph? – Herzogliche Bibliothek Weimar
[No.] 831	D-WRz, <i>Fol. 49/II</i> (1)	J. A. Reinken, An Wasserflüssen Babylon	J. S. Bach	„
[No. 832]?	D-WRz, <i>Fol. 49/II</i> (2)	D. Buxtehude, Nun freut euch lieben Christen gmein (Fragment)	J. S. Bach	„
[No.] 833	D-WRz, <i>Fol. 49/II</i> (4)	J. Pachelbel, Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit und Fuga h-Moll	J. M. Schubart	„
No. [...]	<i>Mus. ms. 11544</i> (Nr. 11)	J. P. Kellner, <i>Fuga Ex. D</i>	Unbekannt (3)	(Forkel) – Poelchau
No. [...]	<i>Mus. ms. 30194</i> (Nr. 5)	D. Buxtehude, Toccata G-Dur BuxWV 164	J. M. Schubart	(Forkel) – Poelchau
keine Nr. sichtbar	US-BETu, ohne Signatur	J. S. Bach, Trio in d-Moll BWV 527/1 (Fragment)	Joh. Caspar Vogler	M. Friedländer – Familienbesitz Friedländer – US-BETu
keine Nr. sichtbar	GB-Cfm, <i>MU. MS. 283</i>	J. S. Bach, Trio super Allein Gott in der Höh sei Ehr BWV 664a	Joh. Caspar Vogler	C. G. W. Schiller, Braunschweig – ? – E. A. Willmott – Sotheby's, London (1934) – GB-Cfm (1935)