

Bach-Jahrbuch

1938

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek

Bach-Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Arnold Schering

35. Jahrgang 1938



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

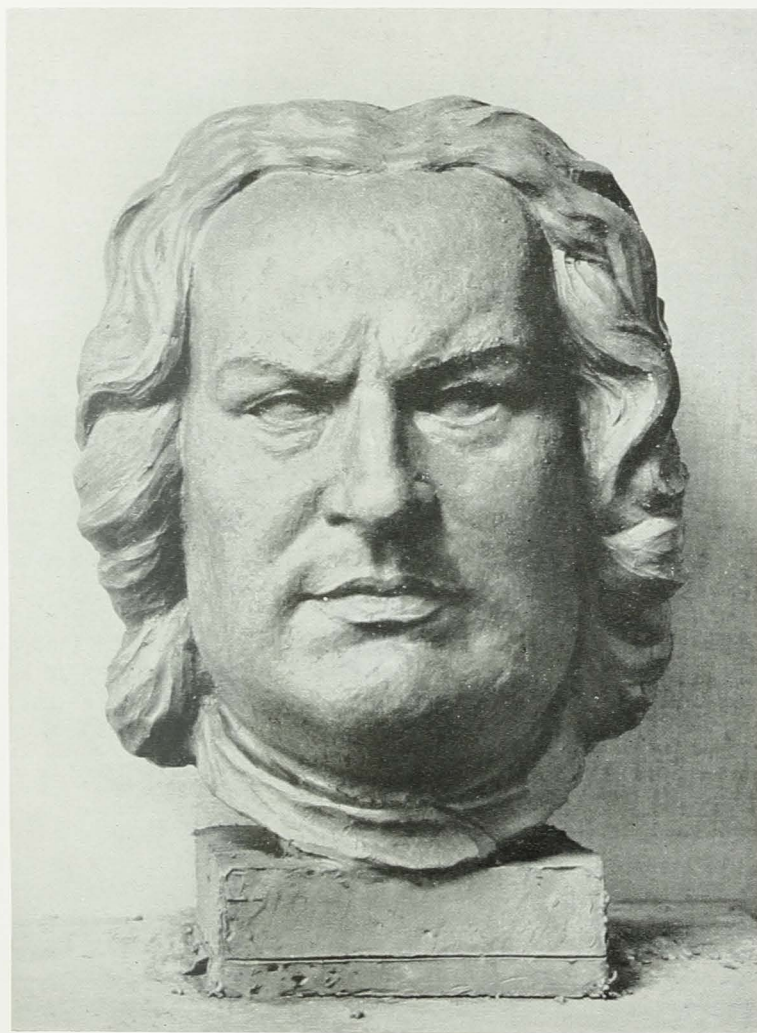
Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft
Vereinsjahr 39, 1



1947 I Fd 3

Inhalt

	Seite
Heinrich Husmann (Leipzig), Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung	1
Arnold Schering (Berlin), Bachs Musik für den Leipziger Universitäts-gottesdienst 1723—1725	62
Friedrich Schnapp (Berlin), Das Notentäfel des Bach-Pofals und seine Deutung	87
Karl Fischer (Nürnberg), Das Freundschaftsbuch des Apothekers Friedrich Thomas Bach. Eine Quelle zur Geschichte der Musikerfamilie Bach	95
Heinrich Miesner (Hannover), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790	103
Bildbeigabe:	
Johann Sebastian Bach-Büste von Hans Haffenrichter vor	1



Bachbüste von Prof. Hans Haffentrichter



Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk

Besetzung und Anordnung

Von Heinrich Husmann (Leipzig)

Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ bietet auch heute noch eine Reihe von Problemen, deren endgültige Lösung nicht erreicht worden ist. Schon ihr Äußeres gibt zu Mißverständnissen Anlaß: die Schreibung in Partiturform mußte bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck erwecken, es handele sich auch tatsächlich um ein Orchesterwerk. Der fragmentarische Zustand des Ganzen stellt eine andere Frage, — welches die vom Komponisten beabsichtigte Gestalt des Werkes sei. Während das letzte Problem — abgesehen von dem eine verschwommene und schwärmerische Musikauffassung so anziehenden „Schlußchoral“ — lediglich den Forscher interessierte, ist das erste vor allem von praktischen Musikern diskutiert worden, bei denen zumeist eine schöne Intuition für die mangelnde Beweisführung schadlos halten mußte. Besonders verhängnisvoll wirkte es, daß sich das Bemühen der Orchesteratoren und der von ihnen abhängigen modernen Klavierbearbeiter immer nur auf die „Kunst der Fuge“ selbst beschränkte, während ein Vergleich mit anderen Spätwerken Bachs schon die Richtung der Lösung hätte weisen können. Dabei soll gern zugestanden werden, daß alle, die um die Erkenntnis der „Kunst der Fuge“ gerungen haben, Richtiges gesehen haben, — der Fehler liegt, wie häufig, in der unzulässigen Verallgemeinerung von Teilergebnissen.

Da die Frage der von Bach gewollten Anordnung des Werkes sich einfacher erledigen läßt, wenn zuvor die Frage der Besetzung beantwortet ist, soll diese zuerst behandelt werden. Ehe ich jedoch dieses Problem in Angriff nehme, soll kurz angedeutet werden, in welche Richtung die Werke des späten Bach weisen, — hier dürfte dann die größte Wahrscheinlichkeit einer Lösung der die „Kunst der Fuge“ betreffenden Fragen liegen. Es mögen daher kurz die bedeutenden letzten Instrumentalwerke zusammengestellt werden:

1735 2. Teil der „Klavierübung“: Italienisches Konzert und h-moll-Partite

1739 3. Teil der „Klavierübung“: „Orgelmesse“

1742 4. Teil der „Klavierübung“: Goldberg-Variationen

etwa 1744 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“

1747 „Musikalisches Opfer“

1749/50 „Kunst der Fuge“

Die letzten großen Instrumentalwerke sind also in erster Linie für das Klavier geschrieben, der dritte Teil der „Klavierübung“ für Orgel; nur das „Musikalische Opfer“ ist ein Kammermusikwerk. Diese Sachlage ist für Bachs Einstellung in seinen letzten Jahren kennzeichnend: Eine Verengung und damit zugleich Konzentration und Verinnerlichung seines instrumentalen Schaffensraumes, die Verwirklichung aller kompositorischen Ziele innerhalb der begrenzten Möglichkeit des Klaviers. Auch die Beteiligung der Formen entspricht dem Zuge wachsender Konzentration: die Suite verschwindet 1735 mit der h-moll-Partite; nach dem Variationenwerk von 1742, das ja auch bereits stark mit Kanons durchsetzt ist, geht alles Bemühen nur noch um die restlose Ausschöpfung der in der Fuge und dem Kanon liegenden Möglichkeiten. Die „Kunst der Fuge“ bildet den Schlußstein dieser Entwicklungslinie. Wenn sich von hier aus eine Vermutung bezüglich ihrer Besetzung ergeben kann, so nur die, daß es sich ebenfalls um ein Klavierwerk handeln muß. Dies war auch die Meinung der ersten praktischen Herausgeber, von der Nägelschen Ausgabe mit ihrem unterlegten Klavierauszug über die Czernysche Klavierausgabe bis zur Riemannschen, ebenso die der Wissenschaftler, von Spitta angefangen bis zu der ausgezeichneten Studie von Heinrich Rietsch im Bach-Jahrbuch, 23. Jahrgang (1926, S. 1 ff.)¹⁾. Es blieb der unter dem Eindruck besonders der Brucknerschen Monumentalwerke stehenden Nachromantik vorbehalten, die „Kunst der Fuge“ aus dem wohlbegrenzten Kreis des auf sich selbst zurückgezogenen Genies in den breiten Raum des genießenden Konzertpublikums herauszuziehen, — ein Schicksal, das sie mit andern Bachschen Werken, insbesondere Orgelfugen, teilt, die nun als romantische Orchesterwerke (etwa in Bearbeitung von Respighi, um nur einen der hervorragendsten Könner auf diesem Gebiet zu nennen) alle Farben der Orchesterpalette des 20. Jahrhunderts zeigen. Was die Graesersche Bearbeitung der „Kunst der Fuge“ aber von diesen Orchesterbearbeitungen anderer Bachscher Werke unterscheidet, ist ihr Anspruch, nicht Bearbeitung zu sein, sondern die originale Form des Werkes zu geben. Da sie diesen Anspruch in einer eingehenden wissenschaftlichen Beweisführung begründet, zwingt sie im Gegensatz zu jenen Orchestrierungen den Wissenschaftler zur Auseinandersetzung. Es ist nun nicht zu verkennen, daß die wissenschaftliche Erörterung Graesers mit scharfem Blick die schwachen Stellen der bisherigen Anschauung zwar nicht erstmalig aufgedeckt, aber doch mit der nötigen Betonung bloßgestellt hat: Es gibt in der „Kunst der Fuge“ Stücke, deren Ausführung auf dem Klavier unmöglich ist. Hier hat daher eine wissen-

¹⁾ Vgl. auch Karl Hasse im Bach-Jahrbuch, 26. Jahrg., 1929, S. 138/139.

schaftliche Behandlung einzusetzen. Eine genaue Durchsicht der „Kunst der Fuge“ zeigt, daß es nur zwei Fugen sind, die auf dem Klavier unausführbar sind, die Gegenfuge im französischen Stil und die dreistimmige Spiegelfuge. Es wird sich zeigen, daß auch die vierstimmige Spiegelfuge aus stilistischen Gründen nicht für das Klavier gedacht ist. Derart genauere Untersuchungen hatten die früheren Herausgeber für unnötig erachtet. Aus der Unspielbarkeit so weniger Fugen mit Graefer auf die Unausführbarkeit des ganzen Werkes schließen, heißt aber doch wohl in das andere Extrem fallen.

Noch in einem weiteren Punkt ist der Vergleich mit anderen Werken Bachs aufschlußreich. Das „Musikalische Opfer“ enthält ein sechsstimmiges Ricercar, in Partitur notiert. Im Autograph ist dieses Stück (ebenso wie die Schlußfuge der „Kunst der Fuge“) als Klavierstück auf zwei Systemen geschrieben. Das deutet, wie schon öfter bemerkt wurde, darauf hin, daß dieses Stück nur deshalb in Partitur geschrieben wurde, um den komplizierten kontrapunktischen Aufbau besser sichtbar werden zu lassen, — im übrigen aber durchaus für das Klavier bestimmt ist. Aus der Tatsache der Notation in Partitur folgt also noch nicht, daß es sich hier um ein Orchesterwerk handeln muß.

Ehe ich mit der eingehenden Behandlung der Besetzungsfrage beginne, soll — um dem Leser das Verfolgen der Auseinandersetzungen zu erleichtern — die Aufeinanderfolge der verschiedenen Stücke in der Originalausgabe angegeben werden.

Anordnung der Originalausgabe

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. Einfache Fuge mit normalem Thema | } Einfache Fugen |
| 2. Einfache Fuge mit normalem Thema und punktiertem Begleitrhythmus | |
| 3. Einfache Fuge mit umgekehrtem Thema | |
| 4. Im Berliner Autograph nicht vorhandene einfache Fuge mit umgekehrtem Thema | |
| 5. Gegenfuge (Thema normal und umgekehrt als Beantwortung) | } Gegenfugen |
| 6. Gegenfuge im französischen Stil | |
| 7. Gegenfuge mit vergrößertem und verkleinertem Thema | |
| 8. Dreistimmige Tripelfuge | } Zweifache und dreifache Fugen |
| 9. Doppelfuge (Thema in Ganzen) | |
| 10. Doppelfuge (Thema punktiert) | |
| 11. Vierstimmige Tripelfuge | |
| 12. Vierstimmige Spiegelfuge | } Spiegelfugen |
| 13. Dreistimmige Spiegelfuge | |
| 14. Frühere Form der Fuge Nr. 10 (als einfache Fuge) | |

- | | | |
|---|---|----------------|
| 15. Augmentationskanon | } | Kanons |
| 16. Kanon in der Oktave | | |
| 17. Kanon in der Dezime | | |
| 18. Kanon in der Duodezime | | |
| 19. Bearbeitung der dreistimmigen Spiegelfuge für zwei Klaviere | } | vierfache Fuge |
| 20. Quadrupelfuge (unvollendet) | | |

Die originale Numerierung geht nur bis Nr. 12, die weitere Zählung ist hier hinzugefügt, um das Zitieren zu erleichtern.

Die Besetzung der „Kunst der Fuge“

Die Gegenfugen

Von den drei Gegenfugen Nr. 5, 6 und 7 ist die Gegenfuge Nr. 6 auf dem Klavier nicht auszuführen. Diese Formulierung ist aber viel zu großzügig, um unsere Erkenntnis weiterzuführen. Der genaue Sachverhalt ist folgender: Takt 1–73 verlaufen vierstimmig bis zur Fermate in Takt 73. Der weitere Fortgang bis zu Takt 76 bleibt vierstimmig. In Takt 76 verdoppelt sich der Sopran durch eine hinzutretende höhere Stimme. Bis zum Schluß in Takt 79 bleibt die Fuge fünfstimmig:

73

76

Auf dem Klavier ist lediglich der fünfstimmige Takt 77 nicht spielbar. Also: Während der vierstimmige Hauptteil der Fuge sich ohne weiteres auf dem Klavier ausführen läßt, widersteht sich der Schluß dieser Aufführungsmöglichkeit durch seine Fünfstimmigkeit.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Gegenfuge Nr. 7. In Takt 56 verdoppelt sich der Sopran, so daß die letzten Takte 56 bis 61 fünfstimmig sind. Mit einiger Mühe bleibt der Schluß aber immerhin spielbar. Allerdings ist das Satzbild in Takt 60 nicht gerade sehr klar:

Die Gegenfuge Nr. 5 verdoppelt in Takt 86—90 den Baß. Der 2. Baß gibt dreimal den Grundton d als Ersatz eines Orgelpunktes an, während der 1. Baß das Thema bringt. Auch hier läßt sich der Schluß auf dem Klavier spielen:

Allen drei Gegenfugen ist die Erweiterung des Schlusses zur Fünfstimmigkeit gemeinsam, wodurch im Fall der Fuge Nr. 6 die Unmöglichkeit, sie auf dem Klavier auszuführen, bedingt ist.

Zur letzten Klärung dieser Stellen ist aber noch eine Erläuterung des Begriffes „unspielbar“ nötig. Die bisherigen Deutungen gingen

nur von dem modernen Klavier aus. Auf ihm sind Dezimen im polyphonen Spiel allerdings nicht gut zu denken. Dagegen ließe sich einwenden, daß die Instrumente zur Zeit Bachs häufig engere Tastaturen besaßen, so daß auf ihnen Dezimen durchaus im Bereich des Möglichen gelegen haben könnten. Es ist also genau zu prüfen, ob man von dieser Tatsache hier Gebrauch machen soll. Aus folgenden Gründen ist dies abzulehnen: Erstens besaßen gewöhnlich nur kleinere Instrumente wesentlich engere Tastaturen, während die größeren Instrumente im Vergleich zu unseren modernen Klavieren keinen Unterschied von Belang zeigen. Zweitens zeigt eine stilistische Untersuchung der Bachschen Klavierwerke, daß Bach Dezimen nur in den Werken vor 1730 anwendet. Als Beleg für den Gebrauch von Dezimen sei auf den 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ hingewiesen. Es ist dabei bemerkenswert, daß Dezimen sich mit Ausnahme des B-dur-Präludiums (Urpeggio H d g d₁ in Takt 11) nur in den Fugen vorfinden, wo sie durch die Ausnutzung aller polyphonen Möglichkeiten gefordert werden. Merkwürdigerweise begegnen derart ausgeweitete Stellen auch nur in einigen in Moll stehenden Fugen, und zwar in den Fugen in es₂, g₂, a₂, und b₂-moll, — daneben steht auch eine Dezime in der Es-dur-Fuge. Dabei trifft man auch auf schwierigere Griffe, so Es-g in der a₂-moll-Fuge:



Vollkommen anders verhalten sich die Werke nach 1730. Italienisches Konzert, h₂-moll-Partite und Goldberg-Variationen enthalten keine Dezimen. Nicht einmal das große sechsstimmige Ricercar des „Musikalischen Opfers“ benutzt solche. Im 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ endlich findet sich eine einzige Dezime — und zwar in der D-dur-Fuge —, und diese verwendet den sehr leichten Griff cis e₁ (Takt 34). Dabei werden größere Spannungen durch-

aus gebraucht, aber auf eine sehr geschickte Art umgangen. Dies möge Takt 25 der d-moll-Fuge aus dem 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ zeigen:

25

Hier ergibt ein genaues Durchhalten des Achtels im Bass Un-
dezime und Dezime, zumindest eine Dezime (wenn man g noch in
die rechte Hand nimmt). Es wird also das Achtel um ein oder zwei
Drittel seines Wertes gekürzt. Diese Technik begegnet häufig. In
der geschilderten Art werden Dezimen und größere Intervalle in
den Spätwerken Bachs umgangen oder gar ganz vermieden.

Danach ist es klar, daß die Dezimen der Gegenfuge Nr. 6 gegen
die Bestimmung der Fuge für das Klavier sprechen.

Die Klärung dieser Stelle ergibt sich aus ähnlich aufgebauten
Stellen in anderen Werken Bachs. Als erstes Beispiel sei die a-moll-
Fuge des 1. Teils des „Wohltemperierten Klaviers“ erörtert. Sie
verläuft vierstimmig bis zu Takt 80, wo sie in eine Fermate aus-
läuft. Nach der Fermate treten in der linken Hand dreistimmige
Akkordschläge auf, die das Ganze fünfstimmig machen. Takt 83
setzt der Schlußorgelpunkt ein, über dem die Oberstimmen in der
Reihenfolge Tenor, Alt, Sopran 1, Sopran 2 imitierend ein-
sehen:

79

Diese Stelle ähnelt im Aufbau dem Schluß der Gegenfuge bis ins kleinste: Fermate, eine fünfstimmige Partie, zum Schluß der Orgelpunkt, über dem die Stimmen nacheinander neu einsetzen. Die Ähnlichkeit der beiden Stellen erstreckt sich weiter sogar auf den Bau des Orgelpunktes: In beiden Fällen beginnt der Tenor mit dem Thema im selben Augenblick, in dem der Orgelpunkt im Bass einsetzt. In der Gegenfuge tritt das Thema dann dreimal ein, nach dem ersten Tenoreinsatz zunächst im Sopran 2 in größeren Notenwerten in Umkehrung, sodann im Alt, während es in der a-moll-Fuge in Engführung viermal erscheint, die ersten beiden Male normal, das dritte und vierte Mal in Umkehrung. Die Analogie geht aber noch weiter. Wie in der Gegenfuge ist auch der Schluß der a-moll-Fuge

auf dem Klavier unmöglich. Takt 80 würde sogar eine Undezime bzw. Duodezime verlangen. Dabei ist auch der Aufbau ebenso wie in der Gegenfuge: Der hier schon fünfstimmige Teil vor dem Orgelpunkt bleibt noch auf dem Klavier ausführbar, erst der Orgelpunkt selbst ist nicht mehr spielbar.

Die Aufdeckung der so vollständigen Ähnlichkeit des Schlusses der Gegenfuge mit dem der a-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ dürfte zur Genüge zeigen, wie voreilig es ist, aus der Unspielbarkeit einer Fuge sofort auf orchestrale Besetzung des ganzen Werkes zu schließen: Von der a-moll-Fuge hat noch niemand allen Ernstes behauptet, sie beweise, das „Wohltemperierte Klavier“ sei ein Orchesterwerk.

Als zweites Beispiel sei der Schluß der A-dur-Fuge über ein Thema von Albinoni besprochen:

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system includes a 'Pedal' marking under the bass staff. The second system features a large bracket under the bass staff, indicating a sustained pedal point. The third system concludes with a trill (tr) in the treble staff and a final cadence. The piece ends with a fermata over the final chord.



Diese Stelle führt unser Problem der endgültigen Lösung zu: Sie liefert den Beweis, daß die besprochenen Stellen vom Pedal Gebrauch machen. Die Bezeichnung „Pedal“ ist nämlich in der Albinoni-Fuge in allen Handschriften am Schlusse vermerkt (vgl. das Vorwort zu Bd. 36 der Gesamtausgabe, S. LXXVII), ist also durchaus verbindlich. Wichtig zu sehen ist, wie die Baßlinie Fis–E vom Fis des Manuals auf das E des Pedals übergeht. Genau wie etwa die Mittelstimme eines dreistimmigen Saxes bald der linken, bald der rechten Hand zugewiesen wird, beide Hände also das übernehmen, was gerade nötig ist, so tritt hier das Pedal als vollkommen gleichartig auf und springt dort ein, wo die Hände für andere Zwecke benutzt werden. Das Pedal setzt also nicht motivisch selbständig ein, sondern fügt sich in das Manual ein, dem es als Orgelpunkt die Grundlage gibt.

Auch die in der Gesamtausgabe der Albinoni-Fuge vorangehende A-dur-Fuge (S. 169) benutzt am Schluß einen im Pedal liegenden Orgelpunkt. Diese Fuge soll hier lediglich deshalb herangezogen werden, weil sie über die Bestimmung dieser Fugen klare Auskunft gibt. Die Berliner Bach-Handschrift P 279 (vgl. Vorwort, S. LXXIV) hat nämlich die Überschrift:

Fuga per il Clavicembalo ô Organo di J. S. Bach.

Da die Bezeichnung „Pedal“ in der Handschrift eingetragen ist, hat die Benennung „Clavicembalo“ nur dann Sinn, wenn man annimmt, daß das Cembalo ein Pedal besitzt, es sich also um ein Pedalcembalo handelt. Damit ergibt sich, daß die Fuge für Pedalcembalo oder Orgel bestimmt ist. Eine ähnliche Doppelverwendung besteht ebenso bei vielen Klavierwerken Bachs, die vom Pedal keinen Gebrauch machen. Dies prägt sich in den Handschriften darin aus, daß ein bestimmtes Tasteninstrument fast nie genannt wird. Zumeist

lauten die Überschriften nur etwa: Fuga ex C di J. S. Bach o. ä., wobei es dann frei bleibt, auf welchem Instrument man das Werk spielen will. Tritt eine weitere Benennung zur genaueren Kennzeichnung hinzu, so erscheint fast nie pour le clavecin, wie bei den nur für das Cembalo bestimmten Werken, z. B. der „Chromatischen Fantasie“, sondern der Zusatz lautet manualiter. Entsprechend steht bei den Werken für Pedalcembalo oder Orgel pedaliter oder con Pedale, so z. B. con Pedale in einer Handschrift des E-dur-Capriccios¹⁾ (vgl. a. a. D., Vorwort, S. LXXXIV). Weitere Bezeichnungen regeln die Verwendung zweier Manuale, wobei es wiederum gleichgültig ist, ob es sich um Cembalo oder Orgel handelt. Werden beide Manuale getrennt benutzt — entweder gleichzeitig das zweite zur Begleitung der im ersten liegenden Melodie oder abwechselnd zur Erzielung von Echowirkungen²⁾ —, so heißt es a 2 Clav., etwa in den Goldberg-Variationen, wo sogar die Bezeichnung a 1 ovvero 2 Clav. vorkommt. Tritt das Pedal hinzu, so erscheint a 2 Clav. e Pedale, wie etwa bei den 6 Triosonaten. In allen diesen Fällen wird also nur die Anzahl der Klaviere (das Pedal als 3. Klavier angesehen) angegeben; ob es sich um Cembalo oder Orgel manualiter bzw. Pedalcembalo oder Orgel mit Pedal handelt, bleibt dem Belieben des Spielers überlassen.

In dieser Weise sind die meisten der uns hier interessierenden, das Pedal nur zeitweilig, insbesondere zum Schlußorgelpunkt heranziehenden Stücke für beide Tasteninstrumente gleichzeitig bestimmt. Einige Werke sind angeblich für das Klavier allein. So behauptet die Gesamtausgabe (a. a. D., Vorwort, S. LXX), daß die C-dur-Fuge (a. a. D., S. 159) für das Klavier geschrieben sei, da sie in der Handschrift zwischen Klavierwerken stehe. Doch scheint es sich bei diesen „Klavierwerken“ um manualiter-Stücke zu handeln. Ebenso trägt eine Fantasie in a-moll den Titel: Fantasia in a-moll (Preludio e Fuga per il Cembalo) . . . Der zugefügte, sachlich nicht zutreffende

¹⁾ Das Pedal setzt, wie in der Handschrift P 409 richtig angegeben ist, im fünftletzten Takt ein. Die Gesamtausgabe dagegen schreibt es unnötigerweise schon zwei Takte früher vor.

²⁾ Im letzteren Fall unterbleibt wohl auch jede Bezeichnung, und nur an den Stellen des zweiten Manuals wird piano, beim Wiedereintritt des ersten forte vermerkt, so z. B. in der g-moll-Toccate.

Titel ist schon aus diesem Grund als spätere Hinzufügung kenntlich. Wenn die Bach-Gesamtausgabe das Werk unter die Orgelwerke setzt (Bd. 28, S. 48), so ist dieses genau umgekehrte Verfahren ebenso einseitig. Der originale Titel wird nur Fantasia in a-moll gelautet haben, und das Werk dürfte wohl für beide Instrumente gemeinsam sein. Ein anderes Werk, das beliebte Pastorale in F-dur, ist in der ältesten Handschrift für Orgel bestimmt, obwohl das Pedal nur im ersten Satz benutzt wird. Da das Stück aber als Suite — eine von Bach nur für das „weltliche“ Cembalo benutzte Form — angelegt ist, erscheint es naheliegender, den anderen, keine genaue Bezeichnung angehenden Handschriften mehr Glauben zu schenken und das Pastorale den doppelbestimmten Werken anzureihen, — wenn man es nicht sogar für ein ausgesprochenes Cembalowerk (mit Pedal) ansehen will¹⁾.

Will man nun für die Gegenfuge Nr. 6 eine genauere Bestimmung angeben, so läßt sich nach dem Gesagten nur die allgemeine Bezeichnung *pedaliter* oder, in der Ausdrucksweise der jüngeren Handschriften, *per il Clavicembalo. ó Organo* heranziehen. Nun setzt aber auch in den Gegenfugen Nr. 5 und 7 im ebenfalls fünfstimmigen Schluß ein Orgelpunkt im Baß ein. Teilt man diesen Orgelpunkt dem Pedal zu, so gewinnt sofort das ganze Satzbild an Klarheit. Weiter bilden die drei Gegenfugen innerhalb des ganzen Werkes eine Gruppe für sich. Daher ist anzunehmen, daß die den drei Fugen gemeinsame Schlußgestaltung auch in derselben Weise auf dem Instrument verwirklicht werden soll. Es ist also folgerichtig, auch die Gegenfugen Nr. 5 und 7 als *pedaliter*-Werke zu bezeichnen. Ebenso wie im „Wohltemperierten Klavier“ die *pedaliter*-Fuge in a-moll zwischen den *manualiter*-Fugen steht, gliedern sich also in der „Kunst der Fuge“ die *pedaliter*-Gegenfugen den übrigen *manualiter*-Fugen ein.

Der Vergleich mit den anderen *pedaliter*-Werken Bachs gibt auch ohne weiteres die Mittel an die Hand, die Einsatzstelle des Pedals genau festzulegen. Bei der A-dur-Fuge wurde auseinander-

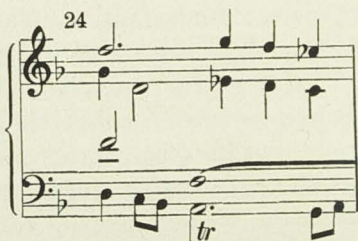
¹⁾ Es gibt einige Orgelchoräle, die das Pedal nur zum Schlußorgelpunkt benutzen, so z. B. „Jesus Christus, unser Heiland“ (Nr. 16 der 18 Choräle). Hier haben wir also tatsächlich Orgelwerke vor uns, die mit den hier besprochenen Werken stilistisch verwandt sind.

gesetzt, wie sich der Übergang der Baßlinie vom Manual ins Pedal, von den Handschriften genau vorgeschrieben, vollzieht. In derselben Weise sind die Schlüsse der Gegenfugen Nr. 6 und 7, ebenso auch der a-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ gebaut. Hier bleibt der Baß also auf dem Manual, bis der Orgelpunkt einsetzt, erst der Orgelpunkt selbst erscheint im Pedal. In der Gegenfuge Nr. 5 dagegen teilt sich der Baß selbst, wobei das Pedal den 2. Baß übernimmt, die dadurch frei gewordene linke Hand das im 1. Baß einsetzende Thema ausführt. Die Einsatzstellen des Pedals sind oben in den Beispielen mit * bezeichnet.

Die Spiegelfugen

Zu den Fugen, deren Aufführung auf dem Klavier sich Schwierigkeiten entgegensetzen, gehören neben den Gegenfugen nur noch die beiden Spiegelfugen. An sich ist — einmal die beiden Fugen als Klavierwerke angesehen — das ganze Bild des Satzes schon so seltsam wie nur möglich, — man vergleiche etwa die Klavierausgabe von Czerny. Bald bemerkt man, daß es überdies in den Fugen Stellen gibt, die eine solche Ausführung als ganz ausgeschlossen erscheinen lassen.

In der ersten Spiegelfuge Nr. 12 liegt alles ziemlich klar. Aufschlußreich ist zunächst Takt 24:



Hier erscheinen in der rechten Hand Dezimen, die — wie oben ausgeführt — in Bachs späteren Werken nicht anzutreffen sind. Es kann darüber hinaus festgestellt werden, daß in den früheren Werken Bach zwar Dezimen vorkommen, niemals aber — wie es hier geschähe — Dezimenparallelen in einer Hand; diese sind im Gegenteil stets auf beide Hände verteilt. Takt 24 läßt daher eine Aufführung

auf dem Klavier als unmöglich erscheinen. Man wird dann — nach Analogie der Gegenfugen — versucht sein, den Baß dem Pedal zuzuweisen, um die Fuge so, des andauernd motivisch beschäftigten Pedals wegen, als ausgesprochene Orgelfuge anzusehen. Aber auch diese Möglichkeit stellt sich bei näherer Betrachtung schnell als wenig aussichtsreich dar. Zunächst enthält Takt 44 trotz der Heranziehung des Pedals immer noch eine Dezime:



Wie man den Fingersatz auch wählen mag, eine Dezime ist unvermeidlich, entweder in der rechten oder in der linken Hand. Aber auch aus anderen stilischen Gründen erscheint es wenig glaublich, daß wir es hier mit einem Orgelwerk zu tun haben sollten. Hiergegen sprechen vor allem die merkwürdigen Stimmüberschneidungen. Besonders lehrreich ist z. B. Takt 32:

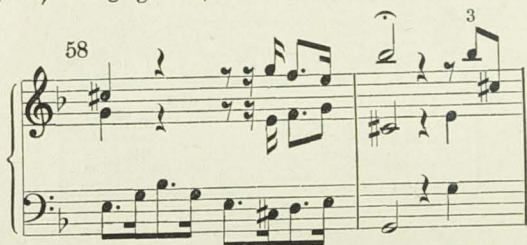


Die Art, wie hier auf dem ersten Halben eine Terz liegt, die vom Tenor nun noch durchschritten wird, wie auf dem zweiten Halben Sopran und Alt sich vertauscht bis zum *f* bewegen und Alt und Tenor am Schluß des Taktes sich um dieses herumzuwinden, läßt

sich auf einem Manual überhaupt nicht klar darstellen und wäre in einem Bach'schen Orgelwerk ganz ungewöhnlich. Eine Verteilung der Oberstimmen auf zwei Manuale (das Stück wäre dann für 2 Clav. e Pedale bestimmt) ist aber andererseits nicht möglich, — die dann auftretenden unmöglichen Griffe veranschaulicht z. B. der eben besprochene Takt 44.

Im übrigen ist diese Spiegelfuge von jeder regelmäßigen Orgelfuge so verschieden, daß sich kaum irgendwelche Vergleiche ziehen lassen. Am ehesten könnte man sie noch mit der Orgelkanzone in d-moll (dieselbe Tonart!) zusammenstellen. Die Kanzone setzt ebenso wie die Spiegelfuge im Bass ein — sie ist im Gegensatz zu sämtlichen Orgelfugen das einzige imitierende Stück Bachs, welches das Thema zuerst im Pedal auftreten läßt —, weiter benutzt sie gleich jener im zweiten (allerdings vom ersten scharf abgetrennten) Teil das Thema in verzierter Gestalt. Im übrigen aber zeigt sie einen außerordentlich klaren Stil, der z. B. Stimmkreuzungen, wie sie in der Spiegelfuge erscheinen, grundsätzlich meidet. So beschränken sich die Ähnlichkeiten beider Stücke aufs Formale; gerade der ganz andersartige Satz der Kanzone zeigt nur um so deutlicher, daß die erste Spiegelfuge nicht für Orgel gemeint sein kann.

Daß auch die Spiegelfuge Nr. 13 weder für Klavier noch für Orgel gedacht ist, ergibt sich schnell. Takt 58/59 des rectus (bei Czerny an zweiter Stelle als inversus) überzeugt sofort von der Unmöglichkeit, die Fuge auf dem Klavier auszuführen:




Als Orgeltrio läßt sich das Stück selbstverständlich ausführen¹⁾, da es ja nur dreistimmig ist. Eins spricht aber entschieden gegen diese Besetzung: Das Pedal wäre vom Augenblick des Einsetzens an bis

¹⁾ Dies ist auch tatsächlich schon, z. B. in einem Berliner Orgelkonzert von H. J. Ziehm, geschehen.

zum Schluß der Fuge fast ohne Unterbrechung beschäftigt. Diese Eigentümlichkeit ist in keiner Bachschen Orgelfuge anzutreffen: das Pedal pausiert in den meisten, gewöhnlich sogar in allen Zwischenspielen und setzt dann wieder gewichtig mit dem Thema ein. Aber auch die einfache Tatsache, daß die Fuge dreistimmig ist, stellt sie in Gegensatz zu den stets mindestens vierstimmigen Orgelfugen.

Damit dürfte klar sein, daß auch die zweite Spiegelstufe weder für Klavier noch für Orgel gedacht ist.

Die zweite Spiegelstufe gibt aber Anlaß zu noch weiteren Erörterungen. Sie erscheint in der Originalausgabe als Nr. 19 in einer vierstimmig erweiterten Bearbeitung für zwei Cembali. Die neu hinzutretende Stimme wird in der inversen Fuge aber — abgesehen von Takt 45 — nicht mitgespiegelt. Wegen dieses Verhaltens hat man die Fuge bisher als eine Bearbeitung bezeichnet, die Bach nur deshalb vorgenommen habe, um die unspielbare Spiegelstufe Nr. 13 einmal zu hören. Dieser Grund ist schon deshalb nicht stichhaltig, weil Bach sich den Satz dann als Orgeltrio hätte durchspielen können, auch wenn er ihn nicht so gemeint hätte. Weiter hat man vermutet, Bach habe die Bearbeitung vorgenommen, um drei Spiegelstufen zu erhalten, damit die so entstehende Gruppe den drei Gegenstufen entspreche. Aber erstens hängt die Symmetrie eines Aufbaues bei Bach nicht an der Zahl, sondern am Gewicht, — hier genügen die beiden schwergeltenden Spiegelstufen durchaus als Gegengewicht gegen die drei Gegenstufen. Wenn er aber doch eine dritte Spiegelstufe hatte komponieren wollen, würde er sich kaum noch mit der Bearbeitung der zweiten Spiegelstufe aufgehalten, sondern eine dritte neugeschaffen haben. Wenn Bach sich also noch eingehend mit der zweiten Spiegelstufe abgab, so kann es nur einen tieferen Grund gehabt haben. Dieser liegt wohl in folgendem: Die einzelnen Gruppen, in denen die in der „Kunst der Fuge“ enthaltenen Einzelstufen zusammengefaßt sind, enthalten stets Fugen, die sich ungefähr gleichwertig sind. Dies ist nun bei der Gruppe der Spiegelstufen nicht der Fall, — die dreistimmige Fuge ist der vierstimmigen durch den außerordentlich lockeren Satz entschieden unterlegen. Weiter zeigen die Einzelstufen einer Gruppe dieselbe Besetzung: die einfachen Fugen Nr. 1—4 und die zwei- und dreifachen Fugen Nr. 8—11 sind für das Klavier bestimmt, die Gegenstufen Nr. 5—7 für Pedal-

cembalo oder Orgel. Die dreistimmige Spiegelfuge dagegen erfordert wohl eine andere Besetzung als die vierstimmige. So mag Bach daran gegangen sein, die dreistimmige Fuge zu einer vierstimmigen zu erweitern, um eine Gruppe ähnlich aufgebauter und gleich besetzter Fugen zu schaffen. Damit ist aber gesagt, daß die Bearbeitung für zwei Cembali die von Bach für die endgültige Gestalt vorgesehene Fassung ist, nicht die dreistimmige Form, wie bisher immer angenommen wurde. Hiergegen scheint zu sprechen, daß die Bearbeitung nicht alle vier Stimmen, sondern nur die ursprünglichen drei spiegelt. Es ist sogar oft behauptet worden, dies spreche überhaupt gegen die Aufnahme der Fuge in das Werk. Demgegenüber ist aber darauf hinzuweisen, daß die Einzelfugen einer Fugengruppe in Aufbau und Anlage durchaus voneinander verschieden sind; jede Fuge soll zeigen, welche Möglichkeiten noch innerhalb des durch die Gruppe gegebenen Oberbegriffs vorhanden sind. So sind z. B. die beiden Tripelfugen geradezu gegensätzlich aufgebaut. Es wäre daher nicht unbedingt nötig, daß die zweite Spiegelfuge genau wie die erste alle vier Stimmen spiegelt. Obwohl diese Möglichkeit prinzipiell besteht, scheint mir doch eine andere noch naheliegender zu sein. Die Bearbeitung für zwei Cembali befindet sich in einem noch sehr vorläufigen Stadium. So steht die Rhythmik des Ganzen (Wechsel zwischen Achteln und Triolen) noch nicht fest, die anfänglichen Achtel werden immer mehr in Triolen () umgeändert und die in die dreistimmige Fassung (die offenbar noch weiter als Handexemplar diente) eingetragenen Änderungen tilgen beinahe sämtliche Achtel. Weiter begegnen Flüchtigkeiten, in Takt 15 der inversen Fuge stimmt die Spiegelung nicht (c statt ca), ebenso in Takt 45 der normalen nicht. So ist die Bearbeitung für zwei Cembali von einer endgültigen Vollendung noch ziemlich weit entfernt. Eins aber scheint mir besonders wichtig: Normale und inverse Fuge sind in der Bearbeitung hintereinander geschrieben, nicht übereinander, wie vierstimmige und dreistimmige Spiegelfuge. Das zeigt, daß die Bearbeitung noch nicht endgültig ausgearbeitet war, sondern ihr wohl erst eine abschließende Beschäftigung zuteil werden sollte¹⁾. Im endgültigen Stadium

¹⁾ Die Bearbeitung der Spiegelfuge und die unvollendete Schlussfuge stehen je auf losen Blättern im Gegensatz zu den übrigen Stücken, die geschlossen hintereinander stehen. Während diese in Partitur geschrieben sind, stehen jene beiden

dürfte Bach vielleicht auch die vierte Stimme noch genau gespiegelt haben. Er hätte also von der schon vorhandenen Spiegelfuge jede Fuge einzeln zur Vierstimmigkeit erweitert, um die beiden hinzukomponierten Stimmen dann später zu einer zu vereinigen, die sich dann wirklich spiegelte.

Da jedenfalls die Bearbeitung für zwei Cembali und nicht die dreistimmige Form in das Gesamtwerk aufgenommen werden sollte, beide Spiegelfugen nun aber dieselbe Besetzung gehabt haben dürften, ergibt sich, daß auch die erste Fuge für zwei Cembali gemeint sein muß. Verteilt man Baß und Alt dieser Fuge auf das zweite Cembalo, Tenor und Sopran auf das erste, so erhält man sofort ein einfaches Satzbild, das sich nicht nur — was ja bei einem vierstimmigen Werk selbstverständlich ist — auf zwei Cembali ausführen läßt, sondern dem der zweiten Spiegelfuge in der Bearbeitung für zwei Cembali durchaus gleich, also stilistisch auch für diese Besetzung in Anspruch genommen werden kann. Auch Takt 32 löst sich nun leicht auf; er entspricht etwa den Takten 24 und 26 der zweiten Spiegelfuge, wo sich auch drei Stimmen auf engen Raum zusammendrängen:



Eine Stimmkreuzung im ersten Cembalo (im zweiten Cembalo beim inversus) bleibt allerdings auch nun noch. Sie kann aber nicht verdächtig erscheinen, da im inversus der zweiten Spiegelfuge zwei

in klaviermäßiger Notation. Nr. 1—13, das „Berliner Autograph“, bilden also schon eine Reinschrift, während Nr. 19 und 20 lose Entwürfe sind. Es dürften daher wohl auch die übrigen Fugen vorher in Klaviernotation entworfen und erst in der Reinschrift in Partitur umgeschrieben worden sein.

durch die Spiegelung erzeugte Stimmkreuzungen auftreten. Die zweite Stelle möge hier als Gegenstück zu Takt 32 folgen:

70

Auch die Tatsache, daß mehrere Male sich beide Hände in einem Cembalo auf ein System zusammendrängen (wie etwa im besprochenen Takt 32), vermag keine Bedenken zu erregen, da dies in der zweiten Spiegelfuge auf ganz weite Strecken vorkommt. So können diese Erscheinungen eher als eine Bestätigung unserer Ansicht dienen.

Eine andere Frage endlich schließt sich hier noch an. Zweiklavierige Werke sind im Barock selten. Es müssen daher schon zwingende Gründe gewesen sein, die Bach gerade zur Wahl dieser Besetzung veranlaßten. Sie mögen vielleicht in folgendem gefunden werden. Bach verwendet an entsprechenden Stellen stets, um Wiederholungen zu vermeiden, verschiedene Mittel. So sind etwa die verschiedenen Zwischenspiele einer Fuge stets abweichend angelegt. Nun kann man — wie wir noch genauer auseinandersetzen — die „Kunst der Fuge“ als eine monumentale Fuge auffassen. Als „Zwischenspiele“ sind dabei die Gegenfugen und die Spiegelfugen anzusehen. Da die „Durchführungen“ für Cembalo bestimmt sind, das erste „Zwischenspiel“ der Gegenfugen das Pedal hinzunimmt, lag es nahe, für die Spiegelfugen eine hiervon verschiedene, möglichst noch die Wirkung steigierende Besetzung zu wählen. Daß Bach nun gerade die zweiklavierige Form wählte — es wäre vielleicht noch die Heranziehung des Doppelpedals wie in der „Orgelmesse“ in Frage gekommen —, hat wohl den folgenden Grund. Bei zweiklavieriger Fassung ver-

tauschen bei der gespiegelten Fuge die Spieler ihre Stimmen, — hatte der erste Spieler in der normalen Fuge Sopran und Tenor gespielt, so erhält er in der inversen Fuge die gespiegelte Alt- und Baßstimme. Bei dieser Besetzung werden also nicht nur die Stimmen auf den Kopf gestellt, sondern auch beide Spieler vertauschen ihre Rollen. So prägt sich also der innere Aufbau der Spiegelfugen auch äußerlich sinnvoll aus.

Die Schlußfuge

Die Entwicklungslinie, die von den einfachen Fugen zu den zwei- und dreifachen führt, endet in der vierfachen Schlußfuge. Es wird also zu erwarten sein, daß diese wie jene für Klavier gedacht ist. Dies wird allein schon dadurch bestätigt, daß sie im Autograph auf zwei Klaviersysteme geschrieben ist. Aber auch eine genauere Durchsicht zeigt, daß in dem bereits ausgearbeiteten Teil keinerlei Schwierigkeiten bei dieser Ausführung auftreten. So ist es sicher, daß auch die Schlußfuge als Klavierfuge gemeint ist.

Der unvollendete Zustand der Fuge veranlaßt die Frage, warum Bach sich wohl nicht weiter mit ihr beschäftigt hat. Bach hat sich neben der Vollendung der „Kunst der Fuge“ noch mit anderen Plänen abgegeben, so mit der Komposition von Orgelchorälen. Es ist also nicht fehlende Zeit, die ihn zum Beiseitelegen dieses Entwurfs veranlaßt hat. Entweder erschien ihm also anderes wichtiger, oder aber der von der Schlußfuge vorhandene Teil fand seine volle Billigung nicht mehr. Gewöhnlich stellt man sich vor, Bach habe zur Komposition der letzten kompliziertesten Durchführungen noch erst „Atem holen“ wollen. Das ist indessen wohl eine kleine Verkennung der Bachschen Schöpferkraft, die den Schluß sicher in einer für uns erstaunlich kurzen Zeit zwar nicht endgültig vollendet, aber sicher entworfen hätte. So erscheint es mir möglich, daß Bach beabsichtigte, auch das bereits Geschaffene noch umzugestalten, was ja auch bei der zweiten Spiegelfuge seine Absicht gewesen sein dürfte. Was ihm an den ersten Durchführungen der Schlußfuge verbesserungsbedürftig vorgekommen ist, läßt sich nur schwerlich vermuten. Wenn aber etwas nicht nach seiner Absicht gewesen sein mag, so dürfte es meiner Ansicht nach wohl der allzu regelmäßige Aufbau des Entwurfs gewesen sein. Bezeichnet man die Themen der Qua-

drupelfuge mit 1, 2, 3, das Hauptthema der „Kunst der Fuge“ entsprechend mit 4, so benutzen die vorhandenen Durchführungen folgende Themen:

$$1, 2, 1 + 2, 3, 1 + 2 + 3$$

Nun kann man in der „Kunst der Fuge“ beobachten, daß in den Tripelfugen — die ja am ehesten als Vergleichsobjekte in Frage kommen —, das Hauptthema immer eine Durchführung für sich erhält. Die Tripelfuge Nr. 8 benutzt folgende Themen in ihren Durchführungen (hier ist 3 das Hauptthema):

$$1, 1 + 2, 3, 1 + 2, 1 + 2 + 3$$

Es wird also das erste für sich, das zweite gemeinsam mit dem ersten, das dritte wieder allein durchgeführt. Entsprechend baut sich die Tripelfuge Nr. 11 folgendermaßen auf:

$$3, 1 + 1a \text{ (Gegensatz)}, 3 \text{ (invers)}, 1 + 2, 1 + 2 + 3$$

Diese völlig abweichende Fuge bringt zuerst eine Durchführung des Hauptthemas, dann das erste mit einem beibehaltenen Gegensatz, dann wieder eine zweite Durchführung des nunmehr umgekehrten Hauptthemas, in der das Thema von den übrigen Stimmen zur Vierstimmigkeit ergänzt wird, endlich das zweite Thema, mit dem ersten verbunden.

Die beiden Tripelfugen der „Kunst der Fuge“ sind wesentlich komplizierter als die beiden anderen Tripelfugen Bachs, die fis-moll-Fuge im 2. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ und die Es-dur-Fuge am Schluß des 3. Teils der „Klavierübung“. Diese beiden Fugen zeigen denselben Aufbau:

$$1, 2, 1 + 2, 3, 1 + 2 + 3$$

Vergleicht man diesen regelmäßigen Aufbau mit dem der Tripelfugen Nr. 8 und 11, so fällt auf, daß in diesen beiden Fugen der letzten Durchführung $1 + 2 + 3$ eine andere vorhergeht, die die Themen $1 + 2$ bringt, vor dieser aber erst die Durchführung des Hauptthemas steht. Der Komplex

$$3, 1 + 2 + 3$$

der beiden einfachen Tripelfugen ist hier zu

$$3, 1 + 2, 1 + 2 + 3$$

erweitert worden. Andererseits sind dafür in dem Aufbau der vorhergehenden Durchführungen Kürzungen eingeführt, und zwar wird in beiden Fugen das zweite Thema nicht allein, sondern gleich mit dem ersten als Kontrapunkt gebracht, während die einfachen Tripelfugen noch die Durchführung des zweiten Themas allein voransetzen.

Vergleicht man nun die Quadrupelfuge mit den Tripelfugen, so ergibt sich, daß sie wohl entsprechend der Gruppierung der beiden in der „Kunst der Fuge“ stehenden Tripelfugen 3, 1 + 2, 1 + 2 + 3 folgende Schlussthroughführungen besitzen sollte:

$$4, 1 + 2 + 3, 1 + 2 + 3 + 4$$

Wie dort sollte sicher auch hier auf die Einführung des letzten Themas vor der Vereinigung aller vier Themen noch eine Rekapitulation der drei Gegenthemen erscheinen. Hierzu paßt nun aber der vorhergehende Teil der Schlussthroughfuge nicht; denn dieser ist mit seinem Aufbau

$$1, 2, 1 + 2, 3, 1 + 2 + 3$$

nach dem älteren Schema der anderen Tripelfugen angelegt. So dürfte Bach sicher in diesem Teil noch geändert haben, um den Schluß gerade desto großartiger zu gestalten. Da Bach gerade beim Anfang der Durchführung 1 + 2 + 3 abbricht, ist es möglich, daß er sich hier über dieses Mißverhältnis klar wurde. So darf man vielleicht vermuten, daß er gerade an dieser Stelle ändern wollte. Daß er wie bei den Tripelfugen gekürzt hätte, ist bei den ganz anderen Maßen der Schlussthroughfuge nicht unbedingt anzunehmen. Eher käme wohl eine Erweiterung in Frage. So halte ich es nicht für ausgeschlossen, daß Bach die Durchführung 1 + 2 + 3 nicht ausführte, weil hier vielleicht entsprechend dem Aufbau der Schlussthroughpartie ebenfalls eine Wiederholung der vorher schon durchgeführten Themen, also 1 + 2, eingeschoben werden sollte. In dieser Weise wird die Schlussthroughfuge eine Steigerung der Tripelfuge Nr. 8 und gewinnt die vollendetste Symmetrie, die man sich hier denken kann. Der Gesamtaufbau der Schlussthroughfuge dürfte daher wohl folgende Durchführungen vereinigt haben sollen:

$$1, 2, 1 + 2, 3, *1 + 2, 1 + 2 + 3, 4, *1 + 2 + 3, 1 + 2 + 3 + 4$$

Hinzugefügt soll nur noch werden, daß die beiden mit * bezeichneten „Erinnerungsdurchführungen“, wie man an den Tripelfugen

sehen kann, nicht die Ausmaße normaler Durchführungen haben und im übrigen mehr als thematische Zwischenspiele zu bezeichnen sind¹⁾.

Die Bestimmung des ganzen Werkes

Nach den bisherigen Erörterungen verteilen sich die verschiedenen Besetzungen in folgender Weise auf das ganze Werk: Einfache Fugen, Doppel- und Tripelfugen, Kanons und Schlußfuge sind für Klavier, die Gegenfugen für ein Instrument mit Pedal (entweder Pedalklaviere oder Orgel), die Spiegelfugen für zwei Klaviere. Um eine im Klang einheitliche Besetzung des ganzen Werkes zu benutzen, wird man Cembalo, Pedalcembalo und zwei Cembali für die verschiedenen Gruppen wählen. Ebenso kann man an Klavichord und Pedalklavichord, endlich an die Orgel denken. Im letzten Fall wäre für die Spiegelfugen ein Positiv neben der Orgel heranzuziehen, wie es heute in größeren Kirchen öfter vorhanden ist und auch früher häufiger zur Verfügung stand. In allen übrigen Fällen wäre die Gesamtausführung des Werkes auf der Orgel damit schon unmöglich geworden. Eine genauere Entscheidung über die verschiedenen Möglichkeiten der Ausführung läßt sich in folgender Weise herbeiführen.

Während Klavier- und Orgelwerke in jener Zeit und auch bei Bach selbst stilistisch nicht sicher zu trennen sind, zeigt sich doch in einem ganz äußeren Punkt ein Unterschied zwischen beiden Werkgruppen: in dem durch das verschiedene Instrument bedingten abweichenden Umfang ihres Tonbereiches. Wie eine Durchsicht der Bachschen Orgelwerke zeigt, rechnet Bach in ihnen mit einer Orgel, die nur bis c_3 reicht. Nur in der g -moll-Fantasia (an einer Stelle) und der C -dur-Lokkate (an zwei übereinstimmenden Stellen), die aber wohl kein ausgesprochenes Orgelwerk, sondern der Überschrift des Manuskriptes nach ein doppelbestimmtes pedaliter-Werk ist, erscheint d_3 . Selbst wenn Bach zeitweise über Orgeln mit größerem Umfang verfügte, paßte er seine Werke doch dem damals auch für größere Orgeln noch geltenden Normalumfang $C-c_3$ an. Demgegenüber übertraf das Cembalo die Orgel nicht nur in der Tiefe

¹⁾ Bei Vollendungen der Schlußfuge wäre außerdem zu berücksichtigen, daß Dezimen zu vermeiden sind und der Umfang auf die vier Oktaven $C-c_3$ beschränkt bleiben muß (vgl. nächste Seite).

— Bach benutzt es bis zum Kontra-G (h=moll=Partite) —, sondern war ihr auch in der Höhe überlegen, — d_3 begegnet häufig, selten auch e_3 . Das Klavichord steht in der Mitte zwischen Cembalo und Orgel. Als Beispiel sei angeführt, daß das Pedalklavichord von J. D. Gerstenberg (Geringswalde 1760) — im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instrumentenmuseums der Universität Leipzig — im Manual von C— e_3 , im Pedal von C— c_1 geht. Aus diesen Daten lassen sich schnell die Ausführungsmöglichkeiten auf den verschiedenen Tasteninstrumenten erörtern. Es ist interessant zu sehen, wie fast alle pedaliter=Werke Bachs den Umfang der Orgel nicht überschreiten, die Doppelbezeichnung per il Clavicembalo ô Organo also tatsächlich ihren vollen Sinn hat. Genau so sind auch die drei pedaliter=Gegenfugen in der „Kunst der Fuge“ im Umfang beschränkt. Aber auch die einfachen, die Doppel- und Tripelfugen sowie die Schlußfuge gehen über den normalen Orgelumfang nicht hinaus. Diese Fugen sind also auf Cembalo, Klavichord und Orgel gleichmäßig ausführbar. Anders aber die Spiegelfugen und Kanons. In der zweiten Spiegelfuge erscheint im inversus e_3 , der erste und dritte Kanon benutzen häufig d_3 , in der Tiefe verwendet der erste Kanon Kontra-H. Wie wir später sehen werden, sind Spiegelfugen und Kanons auch stilistisch verwandt und heben sich gemeinsam aus dem ganzen Werk heraus. Dies zeigt sich also rein äußerlich schon in der Besetzung. Beide Gruppen lassen sich nicht auf der Orgel ausführen, die Kanons auch nicht auf dem Pedalklavichord, — der stilistischen Verwandtschaft wegen kommt dies daher wohl auch nicht für die Spiegelfugen in Betracht. So bleibt für diese beiden Gruppen allein das Cembalo übrig. Um die damals gebräuchlichen Bezeichnungen zu verwenden, wäre die Bestimmung der einzelnen Gruppen also folgendermaßen anzugeben:

Einfache Fugen:	manualiter
Gegenfugen:	pedaliter
Doppel- und Tripelfugen:	manualiter
Spiegelfugen:	per 2 Cembali
Kanons:	per il Cembalo
Schlußfuge:	manualiter.

Hierbei könnte an Stelle der inhaltreicheren und gebräuchlicheren Bezeichnungen manualiter und pedaliter auch die jüngere Be-

nennung per il Clavicembalo ô Organo treten. Es ergibt sich also, daß eine Gesamtausführung des Werkes nicht auf der Orgel, sondern nur auf dem Cembalo möglich ist.

Andererseits ist aber eine teilweise Aufführung des Werkes auf der Orgel nicht nur möglich, sondern durch die Umfangsbeschränkung des größten Teiles der „Kunst der Fuge“ ja geradezu nahegelegt. Auch stilistisch ergeben einfache Fugen, Gegenfugen, Doppel- und Tripelfugen sowie die Schlussfuge einen in sich geschlossenen Fugenzyklus, der, insbesondere durch den Hinzutritt des Pedals in den drei Gegenfugen in der Mitte des entstehenden Zyklus, auf der Orgel von der schönsten Wirkung sein dürfte.

Eine Aufführung des ganzen Werkes ist auf der Orgel ja schon zumeist durch das fehlende zweite Instrument unmöglich. Verfugt man aber über ein solches, so wird man zur Erzielung eines geschlossenen Eindrucks das ganze Werk auf der modernen Orgel spielen dürfen. Dadurch vermischt man allerdings den spielerischen, mehr weltlichen Charakter der Kanons und der zweiten Spiegelfuge¹⁾.

Die Partiturschrift der „Kunst der Fuge“

Schon oben wurde angedeutet, daß bereits mehrfach bemerkt worden ist, daß die partiturmäßige Schreibung der „Kunst der Fuge“ wie auch des sechsstimmigen Ricercars des „Musikalischen Opfers“ den Zweck verfolgt, die Polyphonie des Werkes auch im Notenbild klar zum Ausdruck kommen zu lassen. Es ist dann aber berechtigt zu fragen, wie Bach auf den Gedanken kam, ausgesprochene Cembalostücke im Gegensatz zu seinen sonstigen Gezpflogenheiten nicht Klaviermäßig, sondern in Partitur herauszugeben. Die Erklärung von Bachs Verhalten scheint mir in folgendem zu liegen. Bach hatte sich besonders in seinen mittleren Jahren eingehend mit der italienischen Musik beschäftigt, vor allem neben Vivaldi auch mit dem Großmeister der italienischen Orgelmusik, Frescobaldi. Er besaß²⁾ ein Exemplar von dessen „Fiori musicali“ (1635), das heute noch in der Bibliothek der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik aufbewahrt wird. Dieses Werk ent-

¹⁾ Eine praktische Ausgabe der „Kunst der Fuge“ in der hier angegebenen Besetzung und Anordnung ist im Verlage Steingraber erschienen.

²⁾ Vgl. dazu Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. 1, S. 418.

hält Toccaten, Canzonen, Ricercare und Kyries. Die einzelnen Stücke sind für genau angegebene Stellen im katholischen Gottesdienst komponiert und ihrer liturgischen Folge entsprechend geordnet. Am Anfang steht eine Toccate zum Beginn des Gottesdienstes, es folgen einige Kyrie und Christe (und zwar stets mehrere zur Auswahl), sodann eine Canzone nach der Epistel, ein Ricercar nach dem Credo, eine Toccate zur Wandlung und eine Canzone zum Abschluß der Messe. In dieser Weise enthalten die „Fiori“ drei „Orgelmessen“ für Sonntage, Apostelfeste und Marienfeste. Es scheint, als ob Bach den Begriff der Orgelmesse auf diesem Wege kennengelernt hat und so Frescobaldis „Fiori“ den Anstoß zu Bachs genialem Werk geliefert haben. Aber auch darüber hinaus ist Frescobaldis Komposition aufs eingehendste von ihm studiert und verwertet worden. Die schon veralteten Formen der Canzone und des Ricercars werden von Bach wieder aufgegriffen und gepflegt. Die bekannte Canzone in d-moll ist in seinen mittleren Jahren entstanden. Sie benutzt den für die Canzone kennzeichnenden Umschlag vom $\frac{4}{4}$ in den $\frac{3}{2}$ -Takt im zweiten Teil mit entsprechender Veränderung des Themas, wie ihn etwa Frescobaldis Schlußcanzone der ersten Orgelmesse aufweist. Das Ricercar pflegt Bach ganz ausgeprägt im „Musikalischen Opfer“. Damit ist klar, daß Bach auch noch in seiner letzten Zeit die von Frescobaldi empfangenen Anregungen weiterentwickelt hat. So wird dies auch bei der „Kunst der Fuge“ nicht von der Hand zu weisen sein. Es gibt dafür ein schlagendes Beispiel. Die erste Spiegelfuge verziert das Thema in ihrem zweiten Teil, ein in der „Kunst der Fuge“ sonst nicht geübter Brauch. Die altertümliche $\frac{3}{2}$ -Schreibung und die strenge Stimmführung verstärken den Eindruck, daß wir es hier mit einer Canzone zu tun haben. Auch etwa die eigenartige Chromatik, z. B. in Nr. 11, dürfte auf Frescobaldi weisen, ebenso wohl auch die Art, den eigenen Namen zu komponieren, — Girolamo Frescobaldi schrieb die Schlußnummer der „Fiori“ über die Volksmelodie Girolmeta; ebenso benannte er ein Stück im zweiten Buch seiner Toccaten „La Frescobalda“, von dem allerdings nicht klar ist, ob es Bach kannte. Indessen ist dies wahrscheinlich, da sein Lehrer Reinken ein Exemplar des Werkes besaß, das heute noch in der Hamburger Stadtbibliothek liegt. Zeigt sich so der Ein-

fluß Frescobaldis auch in Bachs letzten Jahren noch in vielen Dingen, so kann es nicht auffallen, daß Bach sich auch über die äußere Erscheinung der Frescobaldischen Werke Gedanken gemacht hat. Die Toccaten und Partiten Frescobaldis sind zum größten Teil in italienischer Orgeltabulatur notiert, die unserer modernen Klaviernotation ja sehr verwandt ist. Canzonen und Ricercare dagegen sind in Partitur geschrieben, eine Art der Herausgabe polyphoner Musik, die am Ende des 16. und Anfang des 17. Jhdts. besonders in Italien verbreitet war. Daß diese Werke für Klavier und Orgel bestimmt waren, ist überall deutlich. In bezug auf Frescobaldi geht aus Grassis Vorwort zu seiner Partiturausgabe 1628 von Frescobaldis Canzonen ausdrücklich hervor, daß die in Partitur geschriebenen Ricercare und Capricci für Klavier gedacht sind. Die Partiturschrift von Orgelwerken drang auch nach Deutschland, wo Scheidt seine Tabulaturwerke von 1624 und 1650 in dieser Form herausbrachte. Sie wiederum waren Bach seit seiner Schulzeit aufs beste bekannt. Im Unterschied zur italienischen Praxis werden hier aber alle Formen in Partitur notiert, Choralvariationen, Lantzätze ußf. Als Vorbilder für Bachs Schreibgebrauch kommen die Werke Scheidts daher nicht unmittelbar in Frage. Da nun im „Musikalischen Opfer“ die Bezeichnung Ricercar auf die Kunst Frescobaldis zurückweist, dürfte sicher sein, daß auch die partiturmäßige Schreibung des Stücks aus derselben Quelle stammt. Ebenso sind die Kontrapunkte der „Kunst der Fuge“ als Ricercare oder, wie die erste Spiegelfuge, als Canzonen anzusprechen und auch hier paßt die Partiturschrift zur italienischen Anschauung des beginnenden 17. Jhdts. So glaube ich, erklärt sich die partiturmäßige Schreibung der „Kunst der Fuge“ am ungezwungensten aus der Annahme, daß Bach hier nicht nur im Formalen Eigenheiten der frühitalienischen Orgelkunst benutzte, sondern auch die praktische Art ihrer Niederschrift in seinem eigenen Werk verwandte.

Die Anordnung der „Kunst der Fuge“

Die Anordnung

Nach dem Aufbau der einzelnen Fugen schälen sich ohne weiteres einzelne Gruppen aus dem Ganzen heraus, so (vgl. S. 25) die vier

einfachen Fugen am Anfang, die drei Gegenfugen Nr. 5—7, sodann die Fugen Nr. 8—11, wobei die Tripelfugen Nr. 8 und 11 die Doppelfugen Nr. 9 und 10 umschließen, endlich die vier Kanons Nr. 15—18. Diese Gruppen sind in der Originalausgabe deutlich erkennbar. Die Spiegelfugen sind nicht zu einer Gruppe zusammengefaßt: die vierstimmige Spiegelfuge bildet Nr. 12, die dreistimmige Nr. 13, ihre Bearbeitung für zwei Cembali Nr. 19. Da wir zeigten, daß die Bearbeitung für zwei Cembali als zweite Spiegelfuge in das Werk treten sollte, hat also Nr. 13 als frühere Fassung auszuscheiden und Nr. 19 an ihre Stelle zu treten. Weiter ist auch Nr. 14 auszuscheiden, da hier eine Vorform der Doppelfuge Nr. 10 vorliegt, in der diese Fuge noch als einfache Fuge behandelt ist. Nach diesen Ausscheidungen ergibt sich aus der Originalausgabe folgende Gruppeneinteilung:

I. Nr. 1—4	Einfache Fugen
II. Nr. 5—7	Gegenfugen
III. Nr. 8—11	Doppel- und Tripelfugen
IV. Nr. 12 und Nr. 19	Spiegelfugen (beide vierstimmig)
V. Nr. 15—18	Kanons
VI. Nr. 20	Quadrupelfuge

Diese Anordnung läßt sich folgendermaßen interpretieren. Gruppe I, III und VI bilden das Gerüst, das in gerader Linie von den einfachen Fugen in I über die zwei- und dreithemigen in III zu der vierthemigen Schlußfuge in VI fortschreitet, die eine solche Ausdehnung und ein derartiges Gewicht hat, daß sie vier einfachen Fugen gleichwertig ist. Die Zusammendrängung von vier Fugen in eine stellt die „Engführungen“ der Schlußdurchführung dar. Ebenso gehören Gruppe II und Gruppe IV zusammen; denn beide Gruppen kehren um: in II werden die Themen in den Fugen innerhalb der Durchführungen umgekehrt, in IV werden — eine großartige Steigerung — die ganzen Fugen umgekehrt. Beide Gruppen stehen also als Intermezzi im Ganzen, oder, um ein Bild des Barock zu gebrauchen, als „Zwischenspiele“ zwischen den „Durchführungen“ I, III und VI. In dieser „Fuge“ stehen die Kanons V als besonderer Einschub vor der Schlußsteigerung der Gruppe VI. Im Charakter stehen sie dabei dem „Zwischenspiel“ Gruppe IV nahe. Auch die ausgesprochene Bestimmung läßt sie dieser verwandter erscheinen

als der Hauptlinie der Durchführungen. So gewinnt man folgendes Bild vom Großaufbau der „Kunst der Fuge“:

Fugenaufbau	Gruppen	Besetzung
1. Durchführung	Einfache Fugen	manualiter
1. Zwischenspiel	Gegenfugen	pedaliter
2. Durchführung	Doppel- und Tripelfugen	manualiter
2. Zwischenspiel	Spiegelfugen	2 Cembali
Einschub	Kanons	Cembalo
Schlußdurchführung	Quadrupelfuge	manualiter

Die Entwicklung dieser Anordnung gilt nur unter der Voraussetzung, daß die Originalausgabe auch wirklich als Basis für solche Untersuchungen angesehen werden kann, — eine Annahme, die von allen neueren Bearbeitern bestritten worden ist. Von vornherein ist klar, daß von Nr. 14 der Originalausgabe ab der Aufbau des Ganzen in Unordnung geraten ist, — denn diese Fuge gehört sicher nicht in das Werk, da sie ja schon vorher als Nr. 10 in entwickelterer Form auftritt. Über Nr. 1—13 gehen die Meinungen auseinander: David erklärt alles für unverbindlich und stellt in Anlehnung an das Autograph eine ausgetüftelte Anordnung her, während die übrigen in Anlehnung an Graeser Nr. 1—11 für noch richtig geordnet, die Spiegelfugen aber bereits für an eine falsche Stelle geraten erklären. Nr. 19 wird ausgeschieden, die Gruppe der Spiegelfugen vor die Schlußfuge gestellt, weil die Kanons an dieser Stelle zu „leicht“ wären. Ebenso wird die Anordnung der Stücke innerhalb dieser Gruppen nach neuen Gesichtspunkten vorgenommen. Es soll daher nun erörtert werden, wieweit die Originalausgabe als authentisch anzusehen ist.

Eine solche Frage läßt sich oft nur bei Beachtung kleinster Außerlichkeiten entscheiden. So soll hier zunächst der äußere Zustand der Originalausgabe betrachtet werden. Dabei fallen sofort merkwürdige Unterschiede in den Überschriften der einzelnen Stücke auf. Am interessantesten sind drei lose Blätter mit dem Kanon Nr. 15, die zur Herstellung von Probeplatten gedient haben (vgl. S. 115 der Gesamtausgabe, Tg. 25, 1). Die Überschrift lautet hier: Canon p. Augmentationem contrario motu, und ein Zusatz eines der Bachschen Söhne besagt: „NB. Der selige Papa hat auf die Platte diesen Titul stechen lassen, Canon per augment. in Contrapuncto all Octava, er hat es

aber wieder ausgestrichen auf der Probe Platte, u. gesetzt wie vorstehet.“ Daraus geht klar hervor, wie genau es Bach mit der Ausführung der Überschriften genommen hat. Im übrigen steht in der Originalausgabe abweichend von diesem Titel in *contrario motu* über dem Kanon. Auch die übrigen Kanons zeigen genauere Überschriften, die sich auf die Art des Einsatzintervalls bzw. des Kontrapunkts beziehen. Nr. 16 heißt *alla Ottava*, Nr. 17 *alla Dezima*. *Contrapunto alla Terza*, Nr. 18 wie bei Nr. 15 mit hinzugefügtem *in: alla Dodecima in Contrapunto alla Quinta*. Ähnlich ist Nr. 9 mit *a 4. alla Duodecima*, Nr. 10 mit *a 4. alla Decima* bezeichnet. Während sich die Bezeichnungen bei den Kanons leicht erklären, sind sie bei den Doppelfugen Nr. 9 und 10 schwerer einzusehen; sie beziehen sich darauf, daß die beiden Themen dieser Fugen nicht nur im Oktavabstand miteinander verbunden werden, sondern auch in den Intervallen der Duodezime bzw. Dezime. Weiter wird bei Nr. 6 mit *a 4. in Stile francese* auf den Kompositionsstil, bei Nr. 7 mit *a 4. per Augment. et Diminut.* auf die drei Erscheinungsformen des Themas hingewiesen. Insbesondere die komplizierte Bezeichnung der Doppelfugen wie auch der Verweis auf den französischen Kompositionsstil bei Nr. 6 lassen eine spätere Hinzufügung dieser Titel als ausgeschlossen erscheinen. Als hinzugefügt sind dagegen andere Bezeichnungen sofort erkennbar. Die Schlußfuge Nr. 20 heißt *Fuga a 3 Soggetti*, woran folgendes auffällt: Erstens heißen die Fugen bei Bach in dem ersten Teil des Werkes nicht *Fuga*, sondern *Contrapunctus*; weiter ist die Themenzahl falsch angegeben, da die Fuge ja vier Themen erhalten sollte. Ebenso sind auch die Spiegelfugen Nr. 19 sicher erst später bezeichnet. Zunächst stehen sie nicht übereinander, sondern nacheinander; die erste Fuge heißt *Fuga a 2. Clav.* —, woran wieder *Fuga* auffällig ist —, die zweite *Alio modo. Fuga a 2. Clav.*, — was ganz schief ist, denn *alio modo* bezeichnet verschiedene Variationen eines Themas, aber nicht die gespiegelte Form einer Fuge, die bei Bach ja *inversus* heißt. Die Bezeichnung der 12. Fuge als *Contrapunctus inversus 12 a 4.* gewinnt gerade dadurch an Authentizität; denn wenn sie später hinzugefügt worden wäre, müßte sie ähnlich falsch wie die Überschrift der Spiegelfugen Nr. 19 sein. Also deutet die Überschrift von Nr. 12 darauf hin, daß dieser Titel noch unter

Bachs Aufsicht gestochen wurde, — denn die Überschriften aller Fugen stehen nicht im Autograph, sondern wurden von ihm erst während des Stichs hinzugefügt. Entscheidend ist das Ergebnis der Untersuchung von Nr. 13. Die Überschrift lautet ähnlich wie bei Nr. 12: Contrapunctus a 3. Es fehlt also inversus. Verdächtig ist weiter, daß, während über der an zweiter Stelle notierten gespiegelten Fuge von Nr. 12 nochmals Contrapunctus inversus a 4. steht, inversus auch hier in Nr. 13 fehlt. Entscheidend ist nun, daß außerdem noch bei Nr. 13 in der Überschrift die Zahl 13 fehlt, während in Nr. 12 noch richtig „12“ steht. Daraus läßt sich folgendermaßen weiter schließen: Wenn die Numerierung 1—12 von Bach stammt, so kann Nr. 13 nicht mehr von ihm redigiert sein, denn er hätte die Angaben „13“ und inversus nicht vergessen. Aber andererseits folgt, daß die Numerierung 1—12 von Bach herrühren muß; denn hätten die Herausgeber Nr. 1—12 gesetzt, so hätten sie sicher auch Nr. 13 und 14 (die auch fehlt) hinzugefügt. Die Tatsache, daß die Numerierung bei Nr. 12 abbricht, spricht also dafür, daß die Numerierung authentisch ist¹⁾. Daraus ergeben sich die gewichtigen Folgerungen, daß

erstens eine Umstellung von Fugen innerhalb der Nummern 1 bis 12 nicht erlaubt ist, insbesondere

zweitens, da die Fuge Nr. 12 die erste Spiegelfuge ist, die Spiegelfugen an die Doppels- und Tripelfugen anzuschließen sind, die Kanons also unmittelbar vor der Schlußfuge zu stehen haben.


Bis jetzt hat sich also aus der Untersuchung der Überschriften ergeben, daß Nr. 1—12 authentisch sind, Nr. 13, 19, 20 von den Herausgebern hinzugefügt sind, Nr. 15 dagegen wieder authentisch


¹⁾ Hiergegen ist oft angeführt worden, daß normale und Spiegelfuge in der Originalausgabe nicht wie im Autograph übereinander, sondern nacheinander geschrieben sind. So schön die Schreibung des Autographs ist, so ist das andere Verfahren sicher praktischer. Daß dabei die unterste Fuge (mit dem inversen Thema) zuerst erscheint, ist nur logisch, da man die untere Fuge eher als Grundfassung und die obere als Spiegelbild ansehen wird als umgekehrt. So ist nichts gegen die Stellung der Fugen in der Originalausgabe einzuwenden. Es ist also durchaus möglich, daß sie von Bach herrührt. — In modernen wissenschaftlichen Ausgaben ist — da sie sich ja nicht nach praktischen Gesichtspunkten richten — die Übereinanderschreibung des Autographs sicher vorzuziehen, da sie den spiegelbildlichen Bau der Fugen klar zum Ausdruck bringt. Wie man in praktischen Ausgaben verfahren will, ist eine Frage rein praktischer Natur und kann dem einzelnen Herausgeber überlassen bleiben.

ist. Die Stücke der „Kunst der Fuge“ wurden also nicht alle nacheinander gestochen, sondern der Kanon Nr. 15 war außer der Reihe für sich schon fertiggestellt worden. Das macht die Untersuchung der noch fehlenden Stücke desto schwieriger. Zunächst ergibt sich allerdings noch ganz einfach, daß Nr. 14 nicht von Bach in das Werk gebracht wurde, da hier wieder die Ziffern im Titel fehlen. Schwieriger ist Nr. 16 zu entscheiden. Ein Resultat läßt sich in folgender Weise erzielen. Nr. 16 ist (wie außer ihr nur noch Nr. 15) im Autograph mit einer Überschrift versehen. Sie lautet hier: Canon in Hypodiapason. In der Originalausgabe dagegen ist die griechische Bezeichnung in eine italienische umgewandelt. Derselbe Vorgang läßt sich bei Nr. 15 verfolgen. Im Autograph stand Canon in Hypodiatesseron al roversio e per augmentationem perpetuus. Dieses Gemisch aus Griechisch, Italienisch und Lateinisch wurde nach der Bemerkung auf den losen Blättern (siehe oben) dann in Canon per Augment. in Contrapuncto all Octava umgeändert, beim Stich änderte Bach nochmals, indem er in Contrapuncto all Octava tilgte und dafür al roversio aus dem Autograph in lateinischem contrario motu einsetzte, wobei dann noch zu allerlezt in hinzugefügt wurde. Griechisch wird also in Italienisch, andererseits aber wieder Italienisch in Lateinisch umgeändert. Da in Nr. 16 Hypodiatessaron in Ottava geändert worden ist, dürfte diese der Änderung der Überschrift von Nr. 15 parallel laufende Übersetzung des Griechischen auf Bach selbst zurückgehen. Die Überschriften von Nr. 17 und Nr. 18 geben genau an Contrapuncto alla Terza bzw. Quinta. Sie passen damit aufs genaueste zu der in der Notiz angegebenen ersten Bachschen Überschrift des Kanons Nr. 15, wo es auch in Contrapuncto all Octava hieß. Damit machen auch diese Kanons einen durchaus authentischen Eindruck¹⁾. Damit dürfte es wohl wahrscheinlich sein, daß die Kanons bereits gestochen waren, als die Herausgeber die Ausgabe fertigmachten. Da sicher von den Platten bereits Probeabzüge gemacht worden waren, dürfte auch die Reihenfolge der Kanons bekannt gewesen

¹⁾ In Nr. 17 ist Cadenza, in Nr. 18 Finale verdächtigt worden. Ersteres findet sich in Bachschen Konzerten — die Kanons verwenden ja auch einen frei konzertierenden Stil im Gegensatz zu den strengen Fugen — und letzteres ebenso in der ersten Form des Kanons Nr. 15 im Autograph. Beide Bezeichnungen sind damit genügend legitimiert.

sein. Das heißt, daß die Originalausgabe wohl auch in den Nummern 15—18 als authentisch anzusehen sein dürfte.

Mit diesem Ergebnis ist unsere oben entwickelte Anordnung der Gruppen der „Kunst der Fuge“, was die Nummern 1—12, 15—18 betrifft, bewiesen. Daß die Quadrupelfuge an den Schluß gehört, versteht sich von selbst. Daß endlich Nr. 13 durch Nr. 19 zu ersetzen ist, haben wir mit stilistischen Gründen bewiesen. So ist unsere Anordnung also als den Absichten Bachs entsprechend zu bezeichnen. Dies Ergebnis soll aber nicht nur aus den eben benutzten äußeren Kriterien hergeleitet werden, sondern ich gebe noch eine zweite, den Zustand des Notentextes selbst untersuchende Methode an, die es gestattet, die Authentizität der Originalausgabe zu prüfen. Als Grundlage unserer Erörterungen betrachten wir zunächst andere Werke Bachs, die ähnlich der „Kunst der Fuge“ sowohl im Autograph, wie auch in einem Erstdruck vorliegen, etwa die h-moll-Partite des 1735 erschienenen zweiten Teils der „Klavierübung“. Das Autograph ist vielleicht von Anna Magdalena geschrieben, büßte dadurch aber keinesfalls an Wert ein. Ein Vergleich des Stiches mit dem Autograph zeigt nun nicht nur einige Schreib- und Stichfehler, sondern vor allem auch ganz systematische Abweichungen. So ist gleich im Grave der Duvertüre der behäbiger Rhythmus  des Autographs im Stich in den der französischen Duvertürenform

angemesseneren  umgeändert worden. Die Änderung von



in



im fugierten Teil der Ouvertüre verbessert die Linienführung: Während in den zwei vorigen Takten in den ersten drei Achteln die Sechszehntel im Alt, in den zweiten drei Achteln aber im Sopran stehen, wiederholt das Autograph im nächsten Takt dieselbe Figur zweimal im Sopran, während der Stich sie das zweite Mal in den Alt setzt und so die Symmetrie wiederherstellt. Bei der an allen ähnlichen Stellen entsprechend durchgeführten Änderung von

in

gewinnt die Basslinie an Fluß. Die Stellen

und

zeigen, wie im Stich eine schöne Sequenz durch eine einfache Änderung erreicht wird. Als letztes Beispiel sei noch eine Besserung angeführt, die wieder die Bewegung des Basses gleichmäßiger gestaltet:



Diese Stellen zeigen deutlich, wie Bach auch noch während des Stiches seine Werke vervollkommnete und ihnen den letzten Schliff gab.

Ein Vergleich der „Kunst der Fuge“ in Autograph und Stich zeigt als Auffälligstes eine ganz verschiedene Anordnung des Werkes in beiden Quellen. Von den ersten vier Fugen stehen nur drei und in anderer Reihenfolge im Autograph, und zwar in der Anordnung Nr. 1, 3, 2. Nach der Gegenfuge Nr. 5 folgen sofort die beiden Doppelfugen Nr. 9 und 10, letztere aber in der einfacheren Form, die als Nr. 14 in die Originalausgabe geraten ist. Nach den Gegenfugen Nr. 6 und 7 kommen der Oktavkanon und die beiden Tripelfugen Nr. 8 und 11, darauf der Augmentationskanon und die beiden Spiegelfugen Nr. 12 und 13, am Schluß eine zweite Form des Augmentationskanons. Auf losen Bogen sind noch die Spiegelfuge Nr. 19 und der Anfang der Schlußfuge Nr. 20 erhalten, dazu die schon besprochenen Blätter des Augmentationskanons. Die Tatsache, daß der Augmentationskanon zweimal im geschlossenen Teil des Autographs erscheint, zeigt, daß es noch mitten in der Arbeit am Werke steht, auch wenn es — besonders im Vergleich mit den losen Blättern von Nr. 19 und Nr. 20 — als Reinschrift anzusprechen ist. Über diese abweichende Anordnung hinaus fehlen aber

einige Stücke im Autograph, und zwar die Fuge Nr. 4 und die beiden Kanons Nr. 17 und 18. Für diese Stücke müssen also noch Blätter vorhanden gewesen sein, die den Herausgebern nicht zur Verfügung gestanden haben, — denn das uns überkommene Material ist das, nach dem — wie wir noch sehen werden — die Originalausgabe von den Herausgebern fertiggestellt worden ist. Hätten diese aber lose Blätter zu Nr. 4, 17 und 18 besessen, so befänden sich diese sicher noch heute bei den übrigen losen Blättern, auf denen Nr. 19 und 20 stehen. Daraus folgt ohne weiteres, daß die Nummern 4, 17 und 18 vermutlich bereits gestochen gewesen sind, — was wir ja oben schon einmal gezeigt hatten. Es zeigt aber weiter, daß Bach nicht nur Umstellungen vorgenommen hat, sondern den ersten Plan auch durch Neukomposition von Stücken erweitert hat.

Vergleicht man nun die einzelnen Fugen in Autograph und Stich, so bemerkt man sofort wieder Abweichungen, die mit den oben am Beispiel der h-moll-Partite gezeigten Verbesserungen während des Stiches auf einer Linie liegen. Ein besonders schönes Beispiel ist etwa die Verbesserung folgender Takte gleich der ersten Fuge.

61

Autograph

Original-Ausgabe

Es ist unmöglich, derartige Unterschiede auf die Herausgeber der Originalausgabe zurückzuführen. Sie erklären sich nur durch die Annahme, daß Bach noch während des Stiches an der „Kunst der Fuge“ verbessert hat, wie er es bei den übrigen Werken ebenso zu

tun pflegte. Dieser Schluß wird noch zwingender dadurch, daß das Autograph selbst zum Stich benutzt worden ist. Wie David (S. X, Anm. 1, u. ö., seiner Ausgabe) besonders erwähnt, finden sich im Autograph Zeichen, die die Seitenenden im Stich bezeichnen, so daß die Kompositionen in diesem also in der Weise eingeteilt waren, wie auch heute noch Manuskripte vom Setzer vorher auf die Druckseiten verteilt werden.

Von ausschlaggebender Bedeutung für unsere Aufstellung ist es, daß die Verbesserungen Bachs in den Fugen Nr. 1—12 gleichmäßig festzustellen sind, Nr. 13 dagegen nicht mehr von ihm durchgesehen ist. Folgende Stellen beweisen zur Genüge, daß die Fuge Nr. 12 noch von Bach bearbeitet wurde:

<p>Autograph 22</p>	<p>Originalausgabe</p>
-------------------------	------------------------

<p>Autograph 33</p>	<p>Originalausgabe</p>
-------------------------	------------------------

Autograph 49	Originalausgabe

Fuge Nr. 13 dagegen ist (bis auf die Hinzufügung eines tr und zweimalige Veränderung von ~ in tr) genau nach dem Autograph gestochen und zeigt Bachs bessernde Hand nicht mehr.

Ebenso erweist ein Vergleich sofort, daß die Fuge Nr. 14 der Abdruck der im Autograph stehenden Vorform der Fuge Nr. 10 ist. Diese Doppelfuge wurde von Bach in der einfacheren Form des Autographs ohne die in der Originalausgabe vorangehende besondere Durchführung des ersten Themas entworfen. Vor dem Stich wurde also diese Fassung zu einer wirklichen Doppelfuge ausgestaltet und die endgültige Form gestochen. Die Herausgeber der Originalausgabe druckten demnach alles, was ihnen außer den von Bach selbst noch fertiggestellten Teilen vorlag. Hierzu gehörte also die Vorform der Doppelfuge im Berliner Autograph, die sie nach diesem herausgaben.

Kanon Nr. 15, verglichen mit der zweiten Fassung des Autographs, zeigt wieder Bachs Verbesserungen, ebenso ist die chromatische Verschärfung des Themas in Nr. 16 offenbar Bachs Werk.

Endlich ergibt ein Vergleich, daß Nr. 19 und Nr. 20 nach den losen Blättern des Autographs gestochen wurden. In Nr. 20 sind dabei die wenigen Takte der schon begonnenen, die drei ersten Themen vereinigenden Durchführung weggelassen worden, so daß die Fuge wenigstens mit einem Halbschluß endet.

Damit ist also gezeigt, daß erstens die Tatsache, daß Nr. 4, 17, 18 gestochen sind, aber kein Autograph vorhanden ist, darauf deutet, daß diese Nummern unter Bachs Aufsicht gestochen wurden. Weiter

zeigt der Vergleich der Lesarten, daß die Nummern 1–12 und 15 und 16 von Bach durchgesehen und noch während des Sticks verbessert wurden, während die Nummern 13, 14, 19 und 20 von den Herausgebern nach dem Autograph herausgegeben wurden. Also ist — in völliger Übereinstimmung mit dem oben auf andere Weise gewonnenen Ergebnis — bewiesen, daß die Originalausgabe in bezug auf Nr. 1–12 und 15–18 authentischen Charakter besitzt, Nr. 13, 14, 19 und 20 dagegen von den Herausgebern besorgt wurden. Damit ist gezeigt, daß an der Anordnung von Nr. 1–12 und 15–18 festgehalten werden muß, die von mir vorgeschlagenen Änderungen — Auscheidung von Nr. 13 und 14 sowie Ersatz von Nr. 13 durch Nr. 19 — sich nur auf Stücke beziehen, die von den Herausgebern ohne weiteres Überlegen angefügt worden sind.


Nun sind aber gerade die letzten beiden Kanons immer wieder als nicht mehr durch Bach redigiert bezeichnet worden. Insbesondere der Kanon Nr. 17 hat die Herausgeber durch seine komplizierteren Taktverhältnisse zu stets neuen Versuchen angeregt. Der Kanon verläuft größtenteils im $\frac{4}{4}$ -Takt, die Triolen sind aber nicht durch eine „3“ gekennzeichnet. Überdies werden sie so häufig in Sechzehntel zerlegt, daß auf große Strecken das Bild des $\frac{12}{8}$ -Taktes entsteht. In vollkommener Übereinstimmung mit dieser Mischung von $\frac{4}{4}$ und $\frac{12}{8}$ -Takt ist dem Kanon C $\frac{12}{8}$ vorgezeichnet. Diese Verhältnisse möge Takt 30 des Kanons veranschaulichen.



Die meisten Herausgeber nahmen hieran Anstoß und änderten entweder die Viertel in punktierte Viertel u. ä. zur Herstellung durchgehenden $\frac{12}{8}$ -Taktes (so gleich die älteste Ausgabe bei Nägeli) oder schrieben $\frac{4}{4}$ -Takt vor und setzten dementsprechend zu den Triolen und ihren Auflösungen eine „3“ (so Riemann). Ja Hans Th. David erklärte, die Schreibweise der Originalausgabe sei so un-

bachisch, daß man annehmen müsse, der Kanon Nr. 17 sei von den Herausgebern aus einer ursprünglichen $\frac{2}{4}$ -Notierung umgeschrieben worden, wie es ja bei der zweiten Spiegelfuge der Fall gewesen ist. Um das Irrige aller dieser Meinungen zu zeigen, sei eine andere Stelle aus einem Bachschen Werk, und zwar der Anfangstakt des Orgelchorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (Gesamtausgabe, Bd. 40, S. 97), angeführt.

Genau wie im Kanon ist hier bei den die Mischung von $\frac{4}{4}$ - und $\frac{12}{8}$ -Takt benutzenden Oberstimmen $C \frac{12}{8}$ vorgezeichnet, — die Schreibung der rhythmischen Werte ist fast noch komplizierter als im Kanon. Diese Stelle steht nicht allein, ja auch im $\frac{3}{4}$ -Takt verwendet Bach ähnlich komplizierte Schreibungen. Am einfachsten werden bei $\frac{3}{4}$ -Vorzeichnung die Triolen durch eine „3“ bezeichnet, so in unzähligen Werken Bachs. Sehr häufig bleibt die Ziffer fort, so daß im $\frac{3}{4}$ -Takt größere Partien von $\frac{9}{8}$ stehen. Werden dann die Triolen noch in Sechzehntel zerlegt, so entsteht bereits stark das Bild einer Taktmischung, wie etwa in der Kantate Nr. 70 („Wachet, betet, seid bereit“). Nun hat Bach sich in anderen Fällen das Ganze umgekehrt vorgestellt. So ist in der Kantate Nr. 110 („Unser Mund sei voll Lachens“) $\frac{9}{8}$ -Takt vorgeschrieben, die Viertel haben aber keinen Punkt und statt \bullet wird \bullet notiert. Ja im Laufe des Stückes hat Bach sich so in die $\frac{3}{4}$ -Schreibung eingeführt, daß er über die ganz regelmäßigen Gruppen von drei Achteln die „3“ der Triolen setzt. Einen ähnlichen Fall zeigt der letzte der „Schüblerschen“ Choräle, wo in allen Stimmen $\frac{9}{8}$ vorgezeichnet ist, die Oberstimmen auch dementsprechend verlaufen, der Baß aber trotz der $\frac{9}{8}$ -Vorzeichnung im reinsten $\frac{3}{4}$ -Takt (mit \bullet , \bullet , \bullet u. ä.) steht. Neben $\frac{3}{4}$ - und $\frac{9}{8}$ -Vor-

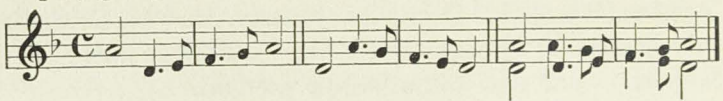

zeichnung fehlt auch die dritte Möglichkeit, die Doppelvorzeichnung, nicht. In der Kantate Nr. 7 („Christ unser Herr zum Jordan kam“) treffen wir bei der Mischung von $\frac{3}{4}$ - und $\frac{9}{8}$ -Takt auf die Vorzeichnung $\frac{3}{8}$, ebenso in der Kantate Nr. 134 („Lobe den Herren“) auf die umgekehrte Vorzeichnung $\frac{9}{8}$, die hier aber besagen soll, daß die sie benutzende Altstimme innerhalb des $\frac{9}{8}$ -Taktes der übrigen Stimmen im $\frac{3}{4}$ -Takt (vgl. den 6. Schüblerschen Choral) verläuft. Beim $\frac{4}{4}$ -Takt nun ist die Einbeziehung des $\frac{12}{8}$ -Taktes in den Verlauf des Stückes außerordentlich häufig. Wieder entsteht das Bild einer Taktmischung am einfachsten durch das Fortlassen der Triolenbezeichnung. Als ein überhaupt nur im $\frac{12}{8}$ -Takt stehendes, aber in C geschriebenes Stück ist die große Schlußfuge der g-moll-Klaviertokkate anzusehen. Bis zur Sechzehntelauflösung der Triolen schreitet die Kantate Nr. 94 („Was frag ich nach der Welt“), die in den Oberstimmen C vorzeichnet, im Continuo aber die Doppelvorzeichnung $C \frac{12}{8}$ benutzt. In den im Orgelbüchlein enthaltenen Chorälen „Wir Christenleut“ und „Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist“ (älteste Fassung) verlaufen die drei Unterstimmen im fortwährend in Sechzehntel aufgelösten $\frac{12}{8}$ -Takt, der Choral aber im $\frac{4}{4}$ -Takt, in allen Stimmen ist einfach C vorgezeichnet. Bei dem zweiten Choral schreibt die im Notentext des Orgelbüchleins stehende zweite Fassung aber $C \frac{12}{8}$ vor. In seiner dritten Form in den „Achtzehn Chorälen“ ist das Stück durch eine zweite Strophe erweitert, die alle Stimmen genau im $\frac{12}{8}$ -Takt schreibt. Im Übergangstakt steht dabei im Diskant , also die alte $\frac{4}{4}$ -Notierung der ersten Strophe neben der neuen $\frac{12}{8}$ -Schreibung. Generalvorzeichnung ist $C \frac{12}{8}$. Die kompliziertesten rhythmischen Verhältnisse — in jedem Takt wechseln beide Schreibarten mehrfach — zeigt der oben schon herangezogene Orgelchoral „Vom Himmel hoch da komm ich her“, der $C \frac{12}{8}$ vorzeichnet und — für die Dauer einer ganzen Arie — die Kantate Nr. 167 („Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe“) mit derselben Vorzeichnung. Die reine $\frac{12}{8}$ -Schreibung mit eingestreutem $\frac{4}{4}$ -Takt kommt also nicht vor, sondern nur C mit gemischter $\frac{12}{8}$ -Schreibung oder gleich die Doppelvorzeichnung $C \frac{12}{8}$. Nach diesen Darlegungen darf also geradezu behauptet werden, daß der Kanon Nr. 17 in einer für Bach besonders kennzeichnenden Art notiert ist.


Der vierte Kanon hat durch die Phrasierung des Themas und die durch eine „6“ bezeichneten Sertolen Bedenken erregt. Aber auch im 1. Kanon ist das Thema konsequent bei jedem Wiedereintritt phrasiert, und die Art der Phrasierung ist in beiden Kanons sehr ähnlich. Auch die Sertolen erscheinen in anderen Werken Bachs, allerdings nie im *Alabreve*-Takt als Achtel, sondern stets nur als Sechzehntel (so z. B. am Schluß der *c*-moll-Klaviertokkate) oder Zweiunddreißigstel (z. B. im *d*-moll-Konzert für drei Klaviere). Dabei werden die sechs Einzelnoten auch häufig durch gemeinsame Balken verbunden. In *Alabreve*-Stücken erscheinen wohl Achteltriolen, aber keine Sertolen, — zwei von Bach zumeist genau einandergehaltene Erscheinungen. Die typischen fugierten *Alabreve*-Sätze verwenden noch nicht einmal Triolen, — so z. B. die meisten Fugen der „Kunst der Fuge“ mit Ausnahme der auch hier wieder den Kanons nahestehenden zweiten Spiegelfuge. Wie Bach daher bei solchen Sertolen verfahren hätte, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit vorhersagen. Er dürfte aber nach dem Verfahren der Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelsertolen wohl auch die Achtelsertolen mit einem gemeinsamen Balken und einer „6“ versehen haben. Das ist genau die Schreibung des vierten Kanons. Sie stimmt daher mit Bachs übrigen Notierungsgewohnheiten durchaus überein. Da der Kanon mit seinem Wechsel von Achteln und Achtelsertolen in die Nähe der Achtel und Triolen mischenden zweiten Spiegelfuge gehört, ist es hier möglich, daß er ursprünglich wie jene im $\frac{2}{4}$ -Takt geschrieben war. Da die Herausgeber der Originalausgabe die auf einem losen Blatt stehende zweiklavierige Fassung nicht vergrößerten — die dreistimmige des Autographs vergrößerten sie nur, weil die vierstimmige von Bach vergrößerte Spiegelfuge unmittelbar vorherging, im Autograph aber beide Fugen noch in Vierteln standen —, könnten sie dies mit dem Kanon — einmal angenommen, sie hätten ihn noch ungestochen auf einem losen Blatt vor sich gehabt — auch nicht getan haben. Also selbst wenn der Kanon ursprünglich in Vierteln gestanden haben mag, die Vergrößerung muß auf jeden Fall von Bach stammen. Das heißt aber, daß der Kanon schon mindestens in der druckreifen Form vorgelegen haben muß. Da Bach bei den übrigen Stücken, z. B. der ersten Spiegelfuge, die Vergrößerung erst beim Stich vornahm, ist es wahrscheinlich, daß die


Verhältnisse hier ebenso lagen, der Kanon also schon gestochen vorlag. Damit sind wir wieder zu demselben Ergebnis wie oben gelangt.

Mit diesen Ergebnissen ist noch ein anderes gleichzeitig gewonnen, und umgekehrt ergibt dieses wieder eine gewisse Bestätigung unserer entwickelten Gedankengänge. Überblickt man nämlich jetzt die Tätigkeit Bachs an der „Kunst der Fuge“, so finden wir einmal den Vorgang des Niederschreibens, und zwar in der geschlossenen Form des Autographs als Reinschrift (Nr. 1, 3, 2, 5, 9, 14, 6, 7, 16, 8, 11, 15, 12, 13, 15) und in Form von ersten Entwürfen auf losen Blättern (Nr. 19 und 20), das andere Mal die Durchsicht der Stichplatten und die Eintragung letzter Änderungen noch während des Stichs, wieder in doppelter Form, zuerst fortschreitend von Nr. 1 bis Nr. 12, zweitens unabhängig davon in den außer der Reihe gestochenen Kanons Nr. 15–18. Man sieht ganz deutlich, daß die zweite Spiegelfuge und die Schlußfuge noch nicht fertig sind und der Stich daher, nachdem Nr. 12 gestochen ist, durch das Fehlen der zweiten Spiegelfuge gezwungen wird, bei Nr. 15 gleich weiterzuschreiten. Vergleicht man nun die Tätigkeit der Herausgeber mit dem, was ihnen vorlag, so zeigt sich eine überraschende Klarheit. Da sie offenbar den Grundsatz hatten, nichts verlorengehen zu lassen, druckten sie auch die Vorformen Nr. 14 und Nr. 13 neben den endgültigen Stücken Nr. 10 und Nr. 19 ab, ebenso fügten sie bekanntlich den nicht zur „Kunst der Fuge“ gehörenden Choral als „Entschädigung“ bei. Wie sie diese Vervollständigung vornahmen, ist nun tatsächlich außerordentlich sinnvoll. Offenbar stellten sie nämlich den Block der geschlossen gestochenen Stücke Nr. 1–12 mit dem geschlossenen Teil des Autographs zusammen und setzten andererseits die Entwürfe auf losen Blättern an den Schluß nach den ebenfalls lose gestochenen Kanons. Daher fügten sie die im geschlossenen Autograph stehenden noch nicht gestochenen Stücke Nr. 13 und 14 an die gestochene Partie Nr. 1–12 an, während Nr. 19 und 20 an den Schluß kamen, obwohl Nr. 19 und Nr. 13 identisch sind. Tatsächlich war es ja auch das nächstliegende, die losen Blätter als Entwürfe anzusehen, die erst hinter den geschlossenen Teil des Autographs kommen sollten. Da auch von den Kanons Nr. 15 und 16 schon im Autograph standen, ist es zu verstehen, daß Nr. 19 und 20 als unfertig an den Schluß des Ganzen kamen. Es liegen diesen Vorgängen der letzten



II. Gegenfugen pedaliter

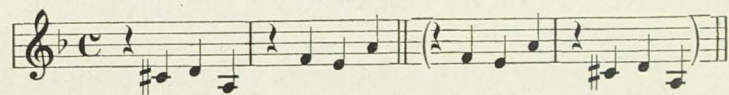
5.  



6. 

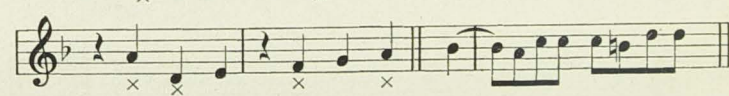

7. 

III. Doppels und Tripelfugen manualiter

8.  

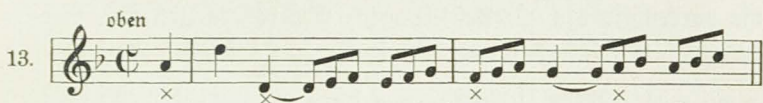
9. 

10.  

11.  

IV. Spiegelfugen für 2 Cembali

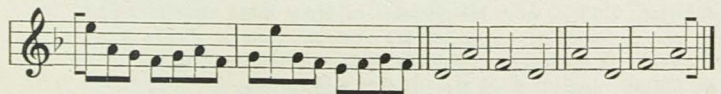
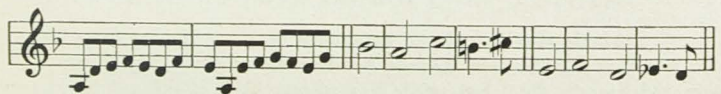
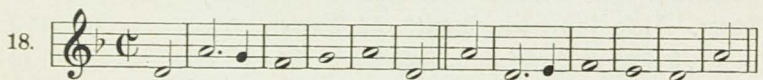
12.  

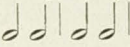







V. Kanons für Cembalo



VI. Quadrupelfuge manualiter



Als vielleicht Wichtigstes fällt an dieser Zusammenstellung auf, daß die Themen der Gruppen I, II, III und VI stets in der originalen Form gehalten sind, die gleichmäßige Halbe benutzt. Auch die vorkommenden Verkleinerungen, Vergrößerungen und Verzierungen lassen sich stets auf diese Form zurückführen. In I herrscht  vor; in II wird  benutzt, wobei in Nr. 6 Verkleinerung, in Nr. 7 Verkleinerung und Vergrößerung eingeführt wird; in III verwenden die beiden Tripelfugen eine in Vierteln verlaufende Verzierung des Themas, die erste Doppelfuge benutzt das Thema in der regelmäßigen Form, aber verdoppelt, die zweite Doppelfuge bringt nochmals die punktierte Form der Gruppe II; in VI endlich dürfte das Thema in seiner ursprünglichen Form gestanden haben. Im Gegensatz zu diesen Gruppen tritt das Thema in den Gruppen IV und V in synkopierter Form auf, entweder am einfachsten im $\frac{3}{2}$ -Takt als  in Nr. 12, verkleinert im $\frac{9}{16}$ -Takt als  in Nr. 15, oder im $\frac{4}{4}$ -Takt als  in Nr. 16 und  oder ähnlich in Nr. 13 und 14. Der Kanon Nr. 17 mit seiner allerdings stark verzierten Form in Ganzen leitet zur Grundgestalt in Gruppe VI zurück. Bei den Kanons der Gruppe V fällt auf, daß die auftretenden Verzierungen so angelegt sind, daß Nr. 15 nur Achtel und Sechzehntel, Nr. 16 und 17 nur Triolen, Nr. 18 Achtel und Sextolen benutzt. Ebenso verwendet auch die erste Spiegelfuge nur Achtel und Sechzehntel, die zweite dagegen Achtel und Triolen. Beide Male wird die rhythmisch komplizierteste Gestalt also an der letzten Stelle in beiden Gruppen gebraucht.

In eigenartiger Weise sind die Gruppen I, II, III wieder zusammengefaßt. Gruppe II benutzt das Thema in der punktierten Form. Diese Form tritt bereits als Vorankündigung in Gruppe I in Nr. 3 auf, während sie umgekehrt in Gruppe III noch einmal in Nr. 10 erscheint¹⁾. Weiter tritt das charakteristische Motiv aus dem

¹⁾ Daß die punktierte Form auch noch in VI erscheinen sollte, wäre nach der hier herausgearbeiteten Teilung des Werkes in I, II, III, VI und IV, V ja sehr naheliegend. Auch das zweite Gegenthema ist durchaus auf diese Form hin angelegt. Daß sie aber die alleinige in dieser Fuge verwandte Form sein sollte, ist unwahrscheinlich, da gerade die nachkomponierten Stücke Nr. 4 und 16 die Normalform verwenden. Vielleicht ist diese Zurückwendung zur Normalform auch ein Grund, weshalb Bach die vielleicht anders angelegte Schlussfuge beiseitelegte.

Zwischenspiel von Fuge Nr. 4 wieder in derselben Verwendung in Nr. 10 ein. Dies ist um so bemerkenswerter, als Nr. 4 ja nachkomponiert ist, Bach also das Zwischenspiel aus Nr. 10 mit Absicht in Fuge Nr. 4 weiterentwickelt hat. Außerdem sind Fuge Nr. 5 — die erste Fuge von II — und Fuge Nr. 11 — die letzte Fuge von III — dadurch verbunden, daß in beiden normales und umgekehrtes Thema gleichzeitig gebracht werden.

Auch die allgemeine Faktur der Themen ist in den beiden Teilen des Werkes verschieden. Während in den Gruppen I, II, III (und VI) höchstens die Terzschritte des Themas diatonisch ausgefüllt werden, benutzt die erste Spiegelfuge gleich eine stark verzierte Fassung als zweite Themaform. Die zweite Spiegelfuge mit ihrer spielerischen Verbrämung des Themas leitet zu den Kanons über. Diese verzieren das Thema — mit Ausnahme der synkopierten Form im dritten Kanon — so stark, daß auch in der Gestalt des Themas der Formgegensatz Fuge—Kanon voll ausgeprägt ist.

Weiter ist es für den Aufbau des Ganzen wichtig, wie normale und inverse Form des Themas sich auf das Werk verteilen. Daß in der ersten Gruppe die beiden ersten Fugen die normale Form, die dritte und vierte die inverse Form benutzen, hat oft den Tadel der Bearbeiter gefunden, — aber wie hätte Bach ein solches Werk gleich mit Verwickeltheiten eröffnet? In Gruppe II beginnt Fuge Nr. 5 mit dem inversen Thema und bringt als Beantwortung das normale, Fuge Nr. 6 benutzt es im Originalzeitmaß nur normal, Fuge Nr. 7 nur invers. Hier schließt sich also der Ring, — von der inversen Form über die normale läuft der Weg wieder zur inversen zurück. Damit dieses Übergewicht des inversen Themas nicht allzuweit ausschlägt, mußte Gruppe I sehr betont zweimal zunächst das normale Thema bringen. Gruppe III verwendet das Thema in Nr. 8 invers, in Nr. 9 normal, in Nr. 10 wieder invers, in Nr. 11 endlich zuerst normal, dann invers, zum Schluß beides zugleich. Die Gruppen I, II, III sind also jede wieder anders aufgebaut. Die Spiegelfugen¹⁾ bringen in der ersten Fuge das Thema zuerst nor-

¹⁾ Es wird hier davon ausgegangen, daß es bei der Übereinanderschreibung der Fugen natürlicher ist, erst die obere Fuge, sodann die untere zu betrachten. Entsprechend habe ich in meiner praktischen Ausgabe der „Kunst der Fuge“ entgegen dem Verfahren der Originalausgabe die oberen Fugen vor die unteren gestellt.

mal, in der Spiegelung invers, in der zweiten Fuge erst invers und in der Spiegelung normal. Dieser Aufbau ist genau komplementär zu dem der Gegenfugen, mit denen die Spiegelfugen durch ihre gleiche Funktion als „Zwischenspiele“ ja zusammentreten¹⁾. Von den Kanons verwendet der erste das Thema normal, in der kanonischen Stimme invers, der zweite im Anfangs- und Endteil invers, im Mittelteil normal; der dritte Kanon bringt nur das inverse, der vierte nur das normale Thema. Dieser Aufbau ist ungefähr entgegengesetzt dem der Doppel- und Tripelfugen. Die Schlußfuge wird das Thema wohl normal und invers verwendet haben, da schon ihr erstes und drittes Gegenthema in beiden Richtungen auftreten. Eine Tabelle möge den Aufbau noch anschaulicher vor Augen führen.

I	n	n	i	i	(n i)	
II	i+n	n	i		(i n n i)	}]
III	i	n	i	n+i	(i n i n i)	
IV	n	i	i	n	(n i i n)	
V	n+i	i+n	i	n	(n i n i n)	
VI	n+i				(n i)	

Auch Gegenthemen werden normal und invers benutzt. Es ist außerordentlich bezeichnend, daß dies aber nur (abgesehen von der nachkomponierten ersten Durchführung mit dem Gegenthema in der zweiten Doppelfuge Nr. 10, die damit auf die Tripelfuge Nr. 11 hinleitet) in der Tripelfuge Nr. 11, dem krönenden Abschluß der ersten Hälfte des ganzen Werkes, und in der Schlußfuge geschieht.

Endlich ist es auch interessant, einmal nur die bloße Anzahl der in einer Fuge benutzten Themen zu betrachten. In Gruppe I tritt nur in Nr. 3 die punktierte Form hinzu. So wird hier fast nur eine Form benutzt. In II benutzt Nr. 5 zwei Formen, Nr. 6 drei, Nr. 7 aber fünf verschiedene Formen. Die reichhaltigste Fuge steht also am Schluß. Noch komplizierter ist naturgemäß Gruppe III: Nr. 8 benutzt drei, Nr. 9 nur zwei, Nr. 10 drei, Nr. 11 sogar sechs verschiedene Themen. Wieder liegt der Schwerpunkt in der letzten Fuge, die überhaupt als komplizierteste der ersten Werkhälfte erscheint. In Gruppe IV ist umgekehrt die erste Spiegelfuge mit zwei Thema-

¹⁾ Die in der Originalausgabe angewandte Voranstellung der im Autograph zuunterst geschriebenen Fugen ergäbe die den Gegenfugen ähnliche Anordnung i, n, n, i.

formen komplizierter als die zweite. In den Kanons endlich steht ähnlich den Spiegelfugen der die meisten (vier) Formen benutzende Kanon zuerst, der zweite und dritte Kanon verwenden nur zwei, der vierte nur eine Form. Die Schlußfuge endlich dürfte alle Themen normal und gespiegelt verwandt haben und damit wirklich der Abschluß des ganzen Werkes sein. So läßt sich hier eine gewisse Spiegelbildlichkeit des ganzen Werkes erkennen: Die Gruppen II und III steigern sich, während IV und V zum Schluß hin immer einfacher werden.

Überblickt man nochmal die verschiedenen hier betrachteten Kompositionsmittel, so zeigt sich, daß nicht alle in derselben Anordnung auf das Werk verteilt wurden, — gewiß nur ein Zeichen für die Größe des Geistes, der dieses Werk geschaffen (aber nicht errechnet) hat.

Anordnung und thematischer Aufbau der Spätwerke Bachs

Um diesen Untersuchungen noch die letzte Abrundung zu geben, soll noch die Anordnung der anderen Bachschen Spätwerke betrachtet werden, um so Beziehungen zur „Kunst der Fuge“ zu erhalten und diese in das Gesamtschaffen Bachs eingliedern zu können.

Als erstes Werk kommt für uns der 3. Teil der „Klavierübung“ von 1739 in Betracht. Diese Komposition führt sich heute unter dem Namen „Orgelmesse“ immer mehr in die Praxis ein, — handelt es sich doch um eins der meisterhaftesten Werke Bachs, das ebenso wie die „Kunst der Fuge“ allzulange ein verborgenes Dasein führen mußte. Der eigentliche Zyklus der Orgelchoräle besteht aus acht Gruppen, die je einen Choral behandeln. Jeder Choral wird erst als Choralbearbeitung mit Pedal, an zweiter Stelle sodann als Fughette manualiter gesetzt. Dies ist das allgemeine Ordnungsprinzip. Darüber hinaus läßt sich noch folgendes feststellen: Die Choralbearbeitungen verwenden entweder beide Manuale gleichzeitig zur Trennung von Choral und Begleitung (a 2 Clav. e Pedale) oder nur ein Manual (pro organo pleno). Zieht man das den ganzen Zyklus eröffnende Es=dur=Präludium und die abschließende Tripelfuge hinzu, so ergibt sich für diese Behandlung der Manuale eine einfache Ordnung: Es wechselt immer ein Stück

pro organo pleno mit zwei Sätzen a 2 Clav. e Pedale ab. Lediglich vor der Schlußfuge steht nur ein einziger Choral a 2 Clav. e Pedale, da sonst ein überzähliger Choralatz hätte hinzukomponiert werden müssen. Von der allgemeinen Ordnung wird in einigen Fällen abgewichen: Bei den Choralbearbeitungen ist „Wir glauben all an einen Gott“ nicht als Bearbeitung des Chorals, sondern als Fuge behandelt, weiter ist „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ vor der Fassung a 2 Clav. e Pedale noch manualiter gesetzt; bei den Fughetten sind das erste Kyrie und „Vater unser im Himmelreich“ nicht fugiert, sondern als Choralbearbeitungen gesetzt. Besonders interessant ist, daß vor der Schlußfuge vier „Duette“, meisterhafte zweistimmige Fugen, eingeschoben sind. Wir haben hier eine unmittelbare Parallele zur „Kunst der Fuge“, wo auch in den großen Fugenaufbau vor der Schlußfuge die vier (genau wie hier!) Kanons dazwischengesetzt sind.

Das den Choralbearbeitungen des 3. Teils der „Klavierübung“ zugrunde liegende Prinzip, zwischen die „Grundpfeiler“ zwei abweichend behandelte Stücke zu stellen, begegnet ebenso im 4. Teil der „Klavierübung“, den Goldberg-Variationen von 1742. Obwohl Variationenwerke im allgemeinen nur eine schwierig genau anzugebende Fortschreitung besitzen, hat Bach diesem Zyklus einen festen Aufbau gegeben. Es beginnt die Aria, sodann folgen Variation 1 und 2, als Variation 3 erscheint der Canone all' Unisono, nach Variation 4 und 5 kommt der Canone alla Seconda als 6. Variation, und so geht es fort, immer nach zwei Variationen ein Kanon, wobei der Reihe nach alle Intervalle vom Unisono bis zur None in Variation 27 vorkommen, nach Variation 28 und 29 erscheint als 30. Variation das bekannte Quodlibet. Das bei der „Orgelmesse“ schon angewandte Prinzip wird hier also für dreißig Variationen durchgeführt. Während aber bei der „Orgelmesse“ stets dasselbe wiederholt wurde, also eine Form

a bb a bb a bb a . . . a bb a

zustande kam, schreiten die Goldberg-Variationen bei den Kanons in der Reihe der Intervalle immer um eins weiter, so daß sich eine Form

a bb c bb d bb e . . . y bb z

ergibt.

Ziehen wir von hier einen Vergleich zur „Kunst der Fuge“, so fällt sofort ihr verwandter Aufbau ins Auge. Auch in der „Kunst der Fuge“ haben wir eine fortschreitende Reihe in den Gruppen I, III und VI, die sich von den einfachen Fugen über Doppel- und Tripelfugen zur Quadrupelfuge steigert; auch hier treten zwischen diese „Pfeiler“ die Einlagen der Gruppen II und IV, die nicht verschiedene Themen kombinieren, sondern das Thema selbst oder die ganze Fuge umkehren. Im Unterschied zu den Goldberg-Variationen ordnet die „Kunst der Fuge“ aber nicht einzelne Stücke, sondern ganze Gruppen. So vollzieht sich hier alles auf einer höheren Ebene.

Das Prinzip des Fortschreitens ist ohne die Einlegung von Zwischenstücken rein benutzt in dem nächsten Werk, dem zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“. Durchwandert das Einsatzintervall der Kanons in den Goldberg-Variationen die Reihe der Intervalle, so schreiten hier Präludien und Fugen durch die Stufen der Tonleiter.

Das „Musikalische Opfer“ von 1747 ist nicht nur deshalb am interessantesten, weil es der „Kunst der Fuge“ zeitlich am nächsten kommt, sondern vor allem, weil es wie diese ein Werk ist, dessen einzelne Stücke über ein und dasselbe Thema komponiert sind. Der Aufbau des Ganzen ist dadurch gekennzeichnet, daß Bach das Werk nicht auf einmal, sondern in zwei Teilen an Friedrich den Großen sandte. Es entsteht also sofort die Frage, wieweit diese beiden Sendungen zusammengehören, zum mindesten, wie sie sich zueinander verhalten.

Der Aufbau der ersten Sendung (vgl. zu den folgenden Angaben das Vorwort der Gesamtausgabe) ist folgender: Das in Querformat (also dem gebräuchlichen Klavierformat) gebundene Exemplar enthält das dreistimmige Ricercar und einen Canon perpetuus super thema regium. Ein in dieses Heft eingelegter Hochformatbogen enthält fünf Canones diversi super thema regium und die Fuga canonica in Epidiapente. Nun unterscheidet sich der Canon perpetuus in nichts von den fünf Canones diversi, so daß am besten die sechs Kanons zu einer Gruppe zusammengefaßt werden. Andererseits ist aber der eingelegte Bogen mit der handschriftlichen Überschrift: *Thematis regii elaborationes canonici* versehen, so daß klar ist, daß die kanonische Fuge mit den Kanons zusammengehören soll. So ergibt sich eine Scheidung von zwei Teilen, einem ersten mit dem Ricercar,

einem zweiten mit den kanonischen Arbeiten, — dieser wieder geteilt: erst die sechs Kanons, sodann die kanonische Fuge. So läßt sich die Anordnung der ersten Lieferung am einfachsten mit folgendem Schema veranschaulichen:

- I. Erste Sendung des „Musikalischen Opfers“
 - A. Nichtkanonische Stücke
 - Nr. 1. Ricercar
 - B. Kanonische Arbeiten
 - Nr. 2—7 Kanons
 - Nr. 8 Kanonische Fuge

Diese Einteilung wird auch durch die Besetzung der einzelnen Stücke gefordert. Das Ricercar ist als Klavierstück notiert und wurde, soviel ich sehe, auch bei Aufführungen, die das zweite sechsstimmige Ricercar für Kammerorchester bearbeiteten, stets als solches gespielt. Gleich der erste Kanon ist aber auf dem Klavier unausführbar, wie folgender Takt zeigen möge:



Ebenso sind auch die weiteren Kanons nicht für Klavier gedacht, ja Kanon Nr. 4 trägt die Überschrift a 2 Violini in unisono. Die dritte, im Bassschlüssel notierte Stimme dieses Kanons wird daher am passendsten auf einem Violoncello gespielt. Entsprechend wird man die übrigen Kanons mit drei Streichern ausführen. Bei der kanonischen Fuge wäre zu überlegen, ob die in der Technik des Fugierens liegende Rückkehr zum Anfangssatz nicht auch dessen Besetzung verlangt. Doch ist das Stück nicht auf dem Klavier aufzuführen und als Orgeltrio läßt es sich nicht auffassen, da in der Höhe das ja bei Bachschen Orgelsätzen gemiedene d_3 auftritt. So wie die kanonische Fuge zu den elaborationes canonici gestellt ist, so ist sie also auch in der Besetzung mit diesen gleich behandelt. Da sie im Charakter den Violinkanons Nr. 3 und Nr. 4 am nächsten kommt,

wird man vielleicht am besten zwei Violinen und Violoncello mit ihrer Ausführung betrauen. So ist also das Ricercar für das Klavier bestimmt, die Kanons dagegen sind einschließlich der kanonischen Fugen für Streicher, — die Besetzung unterstreicht also die Unterschiede der Kontrapunktischen Technik.

Die zweite Lieferung des „Musikalischen Opfers“ besteht aus einem Querformatheft und Stimmen in Hochformat, enthält also wieder Querformat- und Hochformatteile. Das Querformatheft enthält das sechsstimmige Ricercar in Partitur und zwei Kanons, deren Einsatzpunkte nicht bezeichnet sind. In den Hochformatstimmen stehen die berühmte Sonate für Flöte, Violine und Generalbass und ein Canon perpetuus in derselben Besetzung, offenbar eine besondere Huldigung an den Flöte spielenden König. Das sechsstimmige Ricercar ist zugleich im Autograph erhalten und steht hier auf zwei Systemen als Klavierstück. Tatsächlich ist es so auch durchaus spielbar. In der Czerny-Ausgabe ist das Stück als Orgelwerk mit Pedal abgedruckt worden. Da auf der Orgel das Kontra-B im Pedal aber nicht zur Verfügung steht, ist in Takt 67 eine Änderung vorgenommen worden. Damit dürfte wohl klar sein, daß das Ricercar ebenso nicht für Orgel, sondern nur für das Cembalo bestimmt ist. Das nächste Stück des Querformatheftes, ein zweistimmiger Canon, läßt sich leicht auf dem Klavier spielen. Der zweite, vierstimmige Canon hat französischen Violin- und Bassschlüssel vorgezeichnet, nur die Überschrift Canon a 4 deutet an, daß der Canon nicht zwei-, sondern vierstimmig ist. Die einfachste Lösung beginnt daher mit dem Violinschlüssel, läßt die zweite Stimme im Bass einsetzen, die dritte und vierte ebenso wie erste und zweite handelnd. Spielt man die ersten beiden Stimmen auf dem Klavier, so benötigt man für die letzten beiden ein zweites Instrument. Die den vorgezeichneten Schlüsseln am meisten gemäße Besetzung ist also die für zwei Klaviere. Damit ergibt sich folgende Anordnung der zweiten Lieferung:

- I. Klaviersätze
 - A. Nichtkanonische Stücke
 - Nr. 9. Ricercar a 6
 - B. Kanonische Stücke
 - Nr. 10. Canon a 2
 - Nr. 11. Canon a 4 für 2 Klaviere

II. Trios für Flöte, Violine und Generalbaß

A. Nichtkanonische Stücke

Nr. 12. Sonate

B. Kanonische Stücke

Nr. 13. Canon perpetuus

Die zweite Lieferung tritt trotz der abweichenden Besetzungsverhältnisse doch in deutliche Analogie zur ersten. Beide beginnen mit einem Ricercar, der zweite Teil in deutlicher Steigerung mit dem großen sechsstimmigen, und lassen auf diese Fuge die anders aufgebauten Kanons folgen, wobei im zweiten Teil die Sonate als eine noch weitere Entfernung von der Fugenform (in den beiden langsamen Sätzen), andererseits aber wieder als eine Annäherung an sie (in den Allegros) aufzufassen ist. So ist die zweite Lieferung ähnlich angelegt wie die erste, aber doch eine deutliche Steigerung und Ausweitung, die insbesondere neben den Kanons auch die Sonate heranzieht. Am besten wird man dem Ganzen wohl durch die folgende Aufstellung gerecht:

I. Erster Teil

A. Ricercar für Cembalo

B. Sechs Kanons und eine kanonische Fuge für Streicher

II. Zweiter Teil

a) Cembalostücke

A. Ricercar

B. Zwei Kanons für 1 und 2 Cembali

b) Trios für Flöte, Violine und Continuo

A. Sonata

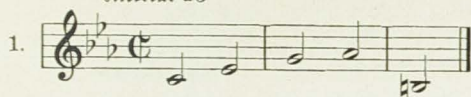
B. Canon perpetuus

So besteht das Ganze im Grunde aus drei Teilen, von denen jeder zuerst eine Fuge (Ricercar) oder ein wenigstens zum größten Teil fugiertes Werk (Sonate) bringt und als besonders verschlungene Kunststücke einige Kanons folgen läßt. Wir haben es hier also mit einer Reihungsform, etwa $a_1 b_1 a_2 b_2 a_3 b_3$ zu tun, die sich den ähnlich gebildeten Formen der „Orgelmesse“ und der Goldberg-Variationen an die Seite stellt.

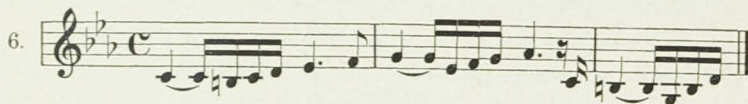
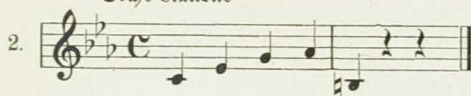
Was das „Musikalische Opfer“ ganz besonders mit der „Kunst der Fuge“ verbindet, ist die beiden gemeinsame Art, das ganze Werk aus einem Thema zu entwickeln. Den thematischen Aufbau des „Musikalischen Opfers“ möge die folgende Tabelle aufzeigen.

I. Teil

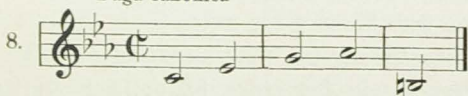
Ricercar a 3



Sechs Kanons

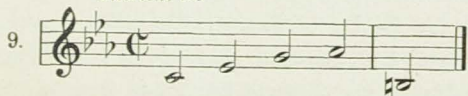


Fuga canonica

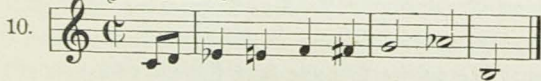


II. Teil

Ricercar a 6

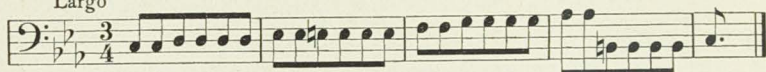


Zwei Kanons



12. Sonate

Largo



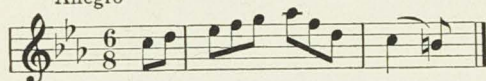
Allegro



Andante



Allegro



13. Canon perpetuus



Die beiden Klavierricercare benutzen jedesmal das Thema in der unveränderten Form. Von den Kanons des ersten Teils lassen die ersten vier das Thema unverändert, der fünfte verzieren es außerordentlich stark, aber immerhin in der ersten diatonischen Hälfte noch durchaus diatonisch bleibend, während der sechste auch den ersten Teil des Themas chromatisch auflöst. So wird das Thema innerhalb der Kanons immer stärker verändert. Bei allen Verzierungen ist der Gesamtverlauf des Themas aber völlig unversehrt geblieben. Im übrigen zerfallen die Kanons durch das Tempo des Themas sofort in zwei Gruppen Nr. 2—4 und Nr. 5—7: Der erste Kanon jeder Gruppe benutzt das Thema in Vierteln, der je zweite und dritte in Halben. Die zweite Gruppe hebt sich dadurch von der ersten ab, daß sie die Gegenbewegung einführt, in Nr. 5 allein, in Nr. 6 noch mit Vergrößerung verbunden. Der letzte Kanon — ein

Modulationskanon — bringt eine Art Überraschung und so einen wirkungsvollen Abschluß. Nach den Verzierungen der Kanons kehrt die kanonische Fuge wieder zur ursprünglichen Einfachheit des Themas zurück. Im zweiten Teil bringen die beiden Kanons nach dem sechsstimmigen Ricercar stark verzierte Formen des Themas. Der erste Gegenbewegungskanon füllt die erste Hälfte des Themas chromatisch aus, während der zweite Kanon den zweiten Teil des Themas außerordentlich ausweitet, während er den ersten Teil gerade sehr zusammendrängt. Die Trio-sonate bringt das vollständige Thema nur in den fugierten Allegrosätzen, während die langsamen Sätze nur Bruchstücke des Themas verarbeiten. Das erste Allegro verbindet das unangetastete Hauptthema (in Vierteln) mit einem in Sechszehnteln laufenden Gegenthema. Es ist angebracht, darauf hinzuweisen, daß das „königliche Thema“ hier auch wirklich die Rolle des Hauptthemas spielt und nicht nur ein zeitweilig auftauchendes Nebenthema darstellt. Der Satz beginnt mit dem Gegenthema erst in der Violine und sodann in der Flöte, nach einem Zwischenspiel erscheint das Gegenthema in der Violine, das Hauptthema im Faß, darauf das Gegenthema in der Flöte, das Hauptthema wieder im Faß. Im Es-dur-Mittelteil treten beide Themen nur einmal in der Mitte auf, und zwar diesmal das Gegenthema im Faß, das Hauptthema in der Violine. Die jetzt folgende Wiederholung des ersten Teils des Satzes verbindet mit dem ersten Einsatz des Gegenthemas das Hauptthema in der Flöte, das Weitere verläuft wie der Anfang. Damit ist eine einzigartige Steigerung erreicht: Im Anfangsteil erscheint das Hauptthema im Faß, im Mittelteil in der Violine, in der Wiederholung des Anfangsteils in der Flöte. Die fugierte Technik dieses Satzes läßt ihn einer Doppelfuge ähnlich werden. Vergleicht man hierzu die Doppelfugen der „Kunst der Fuge“, so zeigt ein Blick, daß in beiden zunächst das Gegenthema durchgeführt wird, das Hauptthema aber erst in der zweiten Durchführung. Das ist genau so das Verfahren im „Musikalischen Opfer“. Wenn das Hauptthema erst später erscheint, so bedeutet das eine besondere Betonung, auf die erst durch Verarbeiten des Gegenthemas vorbereitet wird, — aber nicht eine Herabsetzung. Das Schlußallegro der Sonate verwendet nur das Hauptthema, dafür aber in verzierter und rhythmisch stark abgeänderter Form. Im übrigen werden in beiden Sätzen

Teile des Themas zur Bildung von Gegenmotiven, insbesondere zur Bestreitung der Zwischenspiele benutzt. Das Einleitungs-Largo bringt nur die erste Hälfte des Themas im Bass und baut im übrigen auf dem Septimensprung des Themas in verschiedenen Formen auf. Das mittlere Andante hat den ersten Teil des Themas stark reduziert, bringt dann aber den zweiten Teil in einer einfacheren und einer rhythmisch aufgelösten Form. Der auf die Sonate folgende Kanon endlich gibt dem Thema eine geradezu bizarre Eigenart, die außerdem das Thema (mit Erweiterung durch einen zweiten Abwärtsgang in höherer Lage) ohne einen Abschluß in den weiteren Verlauf des Satzes einmünden läßt. Dazu tritt als weitere Steigerung das Mittel der Gegenbewegung. Dieser Kanon ist wie das erste Allegro der Sonate in dreiteiliger Form mit Wiederholung des Anfangsteils gebaut. So paßt er auch in dieser Beziehung zur Sonate.

Überblickt man nun den thematischen Aufbau des ganzen Werkes, so fällt zunächst auf, daß die Form des Themas in Beziehung zur Technik des Stückes steht: Die Fugen benutzen das Thema entweder ganz unverändert oder doch wie im Schlußallegro der Sonate nur diatonisch ausgefüllt, die Kanons verwenden das Thema zwar auch unverehrt, verzieren es aber mit Vorliebe, die freien Sätze der Sonate endlich lösen es vollkommen auf. Infolgedessen zeigt sich auch hier wieder der oben schon herausgearbeitete Aufbau des Werkes aus drei Teilen: Der erste führt vom dreistimmigen Ricercar über die Kanons mit ihren beiden letzten verzierten Stücken zur einfachen Themaform der kanonischen Schlußfuge zurück, der zweite Teil verläuft sich steigend von der einfachen Themaform des sechsstimmigen Ricercars zur komplizierten der beiden Kanons, der dritte Teil benutzt im ersten Allegro die ursprüngliche Form des Themas, im Schlußsatz eine verziertere, — damit ist in den langsamen Sätzen die motivische Arbeit mit Bruchstücken des Themas verknüpft —, im Schlußkanon endlich eine ganz umgestaltete. Mit dieser Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen Bildung des Themas und Kontrapunktischer Technik des Satzes sind wir aber zu demselben Ergebnis gelangt, das wir oben bei Betrachtung der „Kunst der Fuge“ auch erhalten hatten, — auch dort benutzten die Fugen das einfache Thema oder diatonische Ausfüllungen, die Kanons aber komplizierte Umspielungen, teilweise ebenso mit chromatischer Verschärfung der Linien.

Damit sind wir am Schluß unserer Erörterungen angelangt. Es zeigte sich, daß die „Kunst der Fuge“ ein Klavierwerk ist, das sich in seiner Mischung von manualiter- und pedaliter-Stücken — hier auch noch Stücke für zwei Cembali — den übrigen Klavierwerken Bachs ungezwungen anschließt. Weiter wurde aus der Betrachtung der Quellen eine Anordnung des Ganzen entwickelt, der Prinzipien zugrunde liegen, die Bach auch beim Aufbau seiner anderen zyklischen Werke benutzt hat. Möchten diese Darlegungen dazu dienen, die „Kunst der Fuge“ wieder in den Raum zu stellen, in den sie gehört, — in die Stube des verständnisvollen Musikliebhabers und auf das Pult des in sich gewandten Organisten.

Bachs Musik für den Leipziger Universitäts-gottesdienst 1723—1725

Von Arnold Schering (Berlin)

In die ersten Leipziger Amtsjahre Bachs fällt eine Tatsachenreihe, an der die Bach-Forschung bisher noch immer vorübergegangen ist: seine in den Jahren 1723—1725 ausgeübte Tätigkeit für den Gottesdienst der Universitätskirche S. Pauli. Man weiß, daß bald nach seinem Antritt ein Streit zwischen ihm und dem Nikolaiorganisten Joh. Gottlieb Görner um das sogenannte Pauliner Musikdirektorat ausbrach. Alles wesentliche darüber, voran die schneidigen Eingaben Sebastians an den Kurfürsten, hat Spitta, Ergänzendes dazu B. Fr. Richter beigebracht¹⁾. Die reichlich verwickelten Verhältnisse der Angelegenheit hier nochmals auszubreiten erübrigt sich. Bach hatte versucht, die Musikbestellung des sogenannten alten Gottesdienstes der Universitätskirche für sich zu gewinnen. Sie bestand in der Besorgung und Leitung der Musik zu den drei hohen Festen, zum Reformationstage, zu den vierteljährlichen Redeakten („Quartalsorationen“) und schließlich — wenn solche sich von Zeit zu Zeit einstellten — zu den Promotionsfeiern der drei obern Fakultäten. Seit 1710 aber war die Kirche der Stadtgemeinde auch in regelmäßigem Sonntagsgottesdienst geöffnet. Dieser hieß fortan der neue. In beiden war nach Ruhnaus Tode sofort jener Görner eingesprungen; und dieser hätte es gern gesehen, wäre ihm 1722 gleich die gesamte Paulinermusik auf immer übertragen worden.

An sich wäre dies das natürlichste gewesen. Denn die Universität, mit allem was sie betraf, verwaltete ihre Angelegenheiten selbständig und hatte mit den Stadtbehörden (also dem Räte) nichts zu tun, sie sah geradezu ihren Stolz darin, sich als Vertreterin der

¹⁾ Spitta II, S. 38 ff., Bernh. Fr. Richter in den Monatsheften für Musikgeschichte 1901; wieder abgedruckt im Bach-Jahrbuch 1925, S. 1 ff.

akademischen Welt in gewissem Gegensatz zur bürgerlichen zu zeigen. Eine Verpflichtung, für die Bestellung der Universitätsmusik jedesmal den Stadtkantor zu wählen, war sie niemals eingegangen und hat das in jedem neuen Falle immer wieder nachdrücklich betont. Man hielt nur deshalb gezwungenermaßen an der Verbindung mit dem Stadtkantorat fest, weil der „alte“, d. h. der rein akademische Gottesdienst beständig Motettengesang erforderte, dieser aber nur durch die Schüler der Thomasschule ausgeführt werden konnte. Die Studenten haben niemals Motettengesang gepflegt. Es hätte also recht wohl eine Einrichtung bestehen können, wie sie für die dritte Stadtkirche, die Neukirche, galt, nämlich: daß zwar jeglicher Motettengesang (und zwar nur dieser) von der Thomaskantorei bestritten wurde, im übrigen alles andere einem eigens angestellten Musikdirektor anheim gegeben ward. In der That ist es im Laufe der Amtszeit Bachs zu dieser Einrichtung gekommen; Sebastian stellte schließlich nur noch seine erste Thomaskantorei für Quartalsoratorien und Promotionen, während Görner als alleiniger und amtlicher Universitätsmusikdirektor für alle anderen Funktionen zuständig blieb.

Es ist hier vielleicht die richtige Stelle, ein aufklärendes Wort über das Verhältnis Bach-Görner zu sagen.

In fast allen neueren Bach-Biographien (bis zur jüngsten) ist es Mode geworden, Bestrebungen, die sich einer hemmungslosen Entfaltung Bachschen Künstlertums in Leipzig anscheinend entgegensetzten, grundsätzlich als häßliche Intrigen von irgendeiner Gegenseite zu brandmarken und damit der sentimentalischen Auffassung Vorschub zu leisten, daß das Genie nicht nur als künstlerische, sondern auch als menschliche Erscheinung unbedingt der Ungerechtigkeit der Umwelt preisgegeben ist. Ich hoffe, an anderer Stelle diese romantische Modeauffassung zu entkräften. Auch Joh. Gottlieb Görner hat von je die Abneigung aller enthusiastischen Bachfreunde zu kosten bekommen als eines Menschen, der zeitlichen und grundsätzlich die niedrige Absicht verfolgte, Bach das Leben so sauer zu machen als möglich. Nicht ohne Schuld daran ist Spittas Darstellung (II, S. 33 ff., 36 ff.). Sie ist von Parteilichkeit nicht frei; auch sie geht von dem — aus der Seele des Biographen verständlichen — Vorurteil aus, daß jeder, der sich Bachs Wünschen nicht sogleich fügte, dies aus böser oder wenigstens mißgünstiger Absicht heraus getan hat. Auf Grund der Akten und jahrelanger ernstester Prüfung der Leipziger Verhältnisse kann ich versichern, daß dieses Vorurteil falsch ist. So tief dieser Mann als Komponist unter Bach stand, ja als solcher nicht

einmal den guten Durchschnitt erreichte, so unangreifbar steht er als Mensch und Kollege da, selbst gegenüber den Anschuldigungen eines Joh. Adolph Scheibe, die wohl auf eine unausrottbare Jugendfeindschaft zurückgehen. Ich habe von keiner Eingabe, keinem Einspruch, keiner Maßnahme Görners Kenntnis bekommen, die auf Mißgunst, Neid, Übelwillen gegenüber Bach deutet. Sie stützen sich vielmehr sämtlich auf begründbare ältere Ansprüche, die er — ebenso wie Bach Vater einer mehrköpfigen Familie — gegen Versuche, sie ihm zu kürzen oder zu entwinden, zu verteidigen unternahm. Weder auf Görners noch auf Bachs Seite sind — soweit Schriftliches vorliegt — jemals mißgünstige oder persönlich anschwärzende Worte gefallen, — ganz gleichgültig, wie tief Bach über die Fähigkeiten seines Organisten gedacht haben mag. Wären die persönlichen Beziehungen wie zwischen diesen beiden, es würde manches böse Klageprotokoll auf Erden weniger verfaßt worden sein.

Das beste Zeugnis für Görners Keumund und sein ungetrübtes Verhältnis zur Familie Sebastians ist die Tatsache, daß er nach dessen Tode die Vormundschaft über die vier noch unmündigen Kinder Bachs übernahm. Weder Anna Magdalena, noch Friedemann, der bei der Nachlassregelung in Leipzig selbst zugegen war, noch Philipp Emanuel, noch Katharina Dorothea, noch Elisabeth, verheiratete Altnikol, hätten dies zugelassen, wenn auf Görners Offenheit und menschlicher Güte irgendein Makel aus früherer Zeit gelastet hätte. Die Fabel vom „Intriganten“ oder „Nebenbuhler“ Görner sollte aus der Bachliteratur verschwinden. Bach wird durch eine Verkleinerung seines Kollegen nicht größer, wohl aber verlangt die Gerechtigkeit, daß man diesen nicht in ein Licht setzt, in dem er zu Lebzeiten nicht gestanden hat. Bach ist in der Universitätsangelegenheit nicht Görners „Machenschaften“ zum Opfer gefallen, sondern Verhältnissen, die mit seiner Künstlerschaft und Persönlichkeit nicht zusammenhängen.

Auch als Leiter des zweiten akademischen Collegium musicum hat Görner, soweit zu sehen, durchaus friedlich und ohne jeden Zusammenstoß neben Bach gewirkt. Daß eine künstlerische Rivalität bestand, wird angenommen werden dürfen. Muß aber eine solche unbedingt mit der Konstruktion einer von unlauteren Motiven begleiteten persönlichen Vernebelung verbunden sein?¹⁾ Daß der Mann allmählich von der Universität Bach vorgezogen und mit Aufträgen überhäuft wurde, läßt sich auf andere Gründe zurückführen. Manches dabei empfinden wir heute als bedauerlich und als Zurücksetzung des turmhoch über ihm stehenden Genies. Aus der Perspektive der Zeit und der Umstände gesehen, verändert sich jedoch

¹⁾ Was z. B. Spitta II, S. 34 (oben) ironisch über Görners „kecke Rivalität“ erzählt, beruht auf subjektiver Auslegung einer an sich ganz harmlosen Angelegenheit.

das Bild und fordert erheblich mildere Beurteilung. Die sichtbaren äußeren Erfolge Görners als erschlichen oder durch listige Schachzüge erworben hinzustellen, entbehrt jedenfalls der sachlichen Grundlage.

Am 5. Mai 1723 war Bach von seiner am 22. April erfolgten Wahl in Kenntnis gesetzt worden. Unmittelbar darauf, als ob er es nicht habe erwarten können, muß er in der Universität vorgesprochen haben. Die Angelegenheit scheint dabei nur in großen Zügen und mit dem Rektor allein besprochen worden zu sein. Ein regelrechter Vertrag verbot sich von selbst dadurch, daß Bach in jenem Augenblick überhaupt noch nicht ins Amt eingeführt war. Dies geschah erst am Montag, dem 31. Mai. Da aber Pfingsten auf den 16. Mai fiel und Bach des guten Glaubens lebte, daß die Universität an der alten Gepflogenheit, den Thomaskantor zugleich zum akademischen Musikdirektor zu ernennen, von selbst festhalten werde, so begann er bereits am ersten Pfingstfeiertag das Amt im „alten“ Gottesdienst, indem er in S. Pauli eine Musik aufführte. Erst 14 Tage später, am 30. Mai (1. nach Trinitatis), brachte er in den Stadtkirchen seine „Anzugsmusik“ („Die Elenden sollen essen“). Sein allererster Dienst als Stadtkantor war also seltsamerweise nicht den Stadtkirchen gewidmet, wo er zunächst hingehörte, sondern der Universitätskirche¹⁾.

Bach fuhr nun mit den Universitätsmusiken bis Weihnachten 1725 — also drei Jahre hindurch — fort, so daß schließlich elf Festmusiken unter seiner Leitung stattfanden²⁾:

1723	1724	1725
—	Ostern	Ostern
Pfingsten	Pfingsten	Pfingsten
Reformationstag	Reformationstag	Reformationstag
Weihnachten	Weihnachten	Weihnachten

¹⁾ Es ist bis jetzt noch nicht bekannt, wer zwischen Ostern (28. März) und Trinitatis (23. Mai) die Sonn- und Festtagsmusiken bestritten hat. Bach wird während dieser Zeit seinen Aufenthalt zwischen Köthen und Leipzig geteilt und seinen Umzug vorbereitet haben. Es wäre wohl von Interesse zu wissen, welche Pfingstmusik (während der drei Feiertage!) in diesem Jahre 1723 in den Stadtkirchen erklang, während der noch auf seine Einweisung harrende, also noch nicht amtspflichtige Bach drüben in S. Pauli schon seine erste Kantate leitete.

²⁾ Seine eigene Angabe bei Spitta II, S. 47. Aus der Zahl geht hervor, daß bei den drei hohen Festen immer nur der erste Feiertag in Frage kam.

Ende 1725 brach er damit ab, da sich herausstellte, daß ihm das erwartete Honorar von etwas mehr als 36 Thlr. (einschließlich der ebenfalls auf die Zahl elf gestiegenen Quartalsorationen) auf die Hälfte verkürzt und statt des festen Salärs von dreimal 11 fl. nur ein „Honorar“ (Gratual) von 13 Thlr. 10 gr. zugestanden wurde. Das Fehlende bekam Öbrner. Hierauf erfolgten Bachs Protestschritte beim Kurfürsten.

Was uns hier angeht, ist nicht der Streitfall an sich, sondern die Tatsache, daß Bach in seinen ersten Leipziger Jahren auch für den Leipziger Universitätsgottesdienst tätig gewesen ist. Das hervorzuheben ist einmal insofern wichtig, als in S. Pauli unter anderen Voraussetzungen musiziert wurde als in den Stadtkirchen, und dann, weil Spitta, als er Bachs erste Leipziger Schaffensjahre schilderte, dieser Zusammenhänge nur nebensächlich gedacht hat¹⁾. Es entsteht nämlich die Frage: was hat Bach damals dort aufgeführt? Eigene oder fremde Werke, und welche? Gibt es unter seinen frühen Leipziger Festkantaten für Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Reformation solche, denen besondere, auf S. Pauli deutende Merkmale anhaften? Eine Antwort hierauf wäre auch deshalb erwünscht, weil wir wissen, daß Sebastian, nachdem die Weihnachtsmusik von 1725 verklungen war, der Universitätskirche den Rücken gekehrt und sie künftig nur in Ausnahmefällen, aber nie mehr als Leiter einer gottesdienstlichen Musik betreten hat. Sie sowohl wie die Universität überhaupt waren ihm sehr bald gleichgültig geworden²⁾.

Das Problem läßt sich dadurch einkreisen, daß zunächst die Vorbedingungen des Pauliner Musikdienstes festgestellt werden. Denn

1) So etwa II, S. 788f.

2) Soweit bis heute feststellbar, hat sich Bach künftig dort nur noch dreimal bei hohen Parentationsfällen blicken lassen: 1727 bei der Trauerfeier für die Königin Eberhardine (Trauerode), 1729 bei derjenigen für den Rektor Ernesti (Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“), 1740 bei derjenigen für den Stadtkommandanten Grafen Flemming (Motette „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“). Vielleicht, daß noch zwei oder drei ähnliche Fälle eintraten, bei denen jedoch die Paulinerkirche als Aufführungsort nicht ganz sicher ist. Die Quartalsorationen brauchte Bach nicht persönlich abzuwarten; die dort beschäftigte erste Thomaskantorei stand unter Führung des ersten Präfecten und sang jedesmal vor und nach der Oration nur eine Motette.

wie die Universitätskirche eine von den Stadtkirchen unabhängige Verwaltung und Führung besaß, so wichen, wie erwähnt, auch die musikalischen Gepflogenheiten von denen der Stadtkirchen ab. Viel Geld wurde für die Musik nicht ausgegeben, und da besonders die dafür Angestellten schlecht bezahlt wurden, so ist sie nie auf eine sonderliche Höhe gekommen, trotz der schönen Orgel, die die Kirche seit 1717 besaß. An ihr spielte seit 1721 der damalige stud. theol. Thiele. Er hatte die Erwartungen zuerst enttäuscht und ist erst allmählich in seine Aufgabe hineingewachsen¹⁾.

Art und Zahl der Mitwirkenden. Aus Bachs Niederschrift²⁾ ergibt sich, daß die Aufführungen ausschließlich „unter Beyhülffe derer Studiosorum“ stattfanden, ohne Zuziehung von Stadtpfeifern und Thomasschülern, und daß jene Studenten unentgeltlich mitwirkten. Daraus folgt, daß im Sopran und Alt Falsettisten sangen. Ein Musterchor und Musterorchester kann das Ensemble auf keinen Fall gewesen sein. Eine „Auswahl“ der Mitwirkenden kam nicht in Frage; Bach mußte nehmen, was sich anbot: „wie man weiß, daß diese Studiosi, welche Liebhaber der Music, sich allzeit gern und willig dabey finden lassen“ (II, S. 46). Nur mit „willigen Liebhabern der Musik“ durfte er rechnen, jungen Leuten von ebenso verschiedenem Talent wie verschiedener Vorbildung. Weder waren sie eingesungen, noch eingespielt. Ein Vergleich mit seiner vortrefflichen ersten Thomaskantorei, mit den Leistungen der zuverlässigen Ratsmusiker oder gar mit dem Orchester der beiden Collegia musica war unmöglich. Eine „Schulung“ fiel schon deshalb fort, weil das Ensemble nur viermal im Jahre nach längeren Zwischenräumen zusammentrat und dann wohl mindestens zur Hälfte aus neuen Personen bestand. Sich aber diese Viermal im Jahre ihnen in reichlichen Proben zu widmen, wird Bach für den Preis von 2 $\frac{1}{2}$ Thlr. für jede Aufführung nicht eingefallen sein, sonderlich gerade in den an Arbeit so überreichen ersten Leipziger Jahren. Ich nehme an, daß der „Chor“ aus nicht viel mehr als vier Stimmen (S, A, T, B), die Instrumen-

¹⁾ Dieser stille Mann hat bis zu seinem Tode im Jahre 1774, also 53 Jahre lang, in der gering besoldeten Stellung ausgehalten.

²⁾ Spitta II, S. 43 unter 6, S. 46 unter 6.

tisten aus ein paar Streichern und einzelnen (wechselnden) Holzbläsern bestanden hat¹⁾.

Zeit und Dauer der Aufführungen. Nach Sicul nahm der Universitätsgottesdienst folgenden Verlauf²⁾.

Um 9 Uhr eingeläutet;
zuerst mit der Orgel präludivert;
Gesang „Allein Gott in der Höh sei Ehr“;
sodann „ein ander Lied“;
der Glaube gesungen;

Predigt (mit angeschlossenen Kirchengebeten,
Abkündigungen usw.;
zulezt „Der Herr segne dich . . .“).

Darauf ein Lied, zum Evangelium gehörig;
„und dann und wann, zumal in Fest-Tagen
und in den Messen, von denen Herren Studio-
sis unter Herrn Kuhnauens Direction gar vor-
treffliche Concerten figuriret werden“, bis mit
„Gott sei uns gnädig“ Schluß gemacht wird.

(Um 3 Uhr begann die Pauliner Vesper)

Vergleicht man diesen Plan mit dem für den Festtagsgottesdienst der städtischen Hauptkirchen, so zeigt sich, daß in S. Pauli manches wegfiel. Der ganze Rahmen ist enger, beschränkter. Für die Musik, wenn sie die Proportionen nicht ungebührlich verschieben wollte, blieb nur geringe Ausdehnungsmöglichkeit, geringer als drüben in S. Nicolai oder S. Thomae.

Ein weiteres kam hinzu. Der Gottesdienst in den Stadtkirchen begann an Festtagen wie gewöhnlich um 7 Uhr, die Predigt schloß „um 9 Uhr oder kurz darnach“, dann kam der zweite Teil der Festmusik. Da Bach gestattet war, „nach verrichteter Music“, d. h.

¹⁾ Denn nicht einmal das sonst so gut besetzte Telemannsche Collegium musicum, das in der Neukirche an den Festtagen Kirchenmusik machte, verfügte im Jahre 1707 über mehr als vier Sängler: je einen Diskantisten, einen Altisten, einen Tenoristen, einen Bassisten, — sämtlich Studenten. Es reichte für den Zweck vollkommen aus.

²⁾ Neo Annalium Lipsiensium Continuatio II. Oder des mit dem 1715ten Jahre Neuangegangenen Leipziger Jahr-Buchs Dritte Probe, auf das Jahr 1717 ausgefertigt, Leipzig (1717), § 16, S. 574. Die Liturgie blieb Jahrzehnte hindurch die gleiche.

nach beendeter Figuralmusik, die Stadtkirche zu verlassen (also frühestens $9\frac{1}{4}$, falls der nach der Predigt erklingende zweite Kantatenteil tatsächlich nicht länger als eine knappe Viertelstunde dauerte), so kam er noch so rechtzeitig nach S. Pauli, um den Anschluß an den dort schon im Gange befindlichen Gottesdienst zu erreichen¹⁾. Sehr günstig war das natürlich nicht. Denn weder die eine noch die andere Verrichtung vollzog sich auf die Minute. Gerade an hohen Feiertagen, wo in den Stadtkirchen alles sich in gesteigert feierlicher Weise abspielte²⁾, konnte Bach, wenn er nicht beständig nach der Uhr sah, leicht in Verlegenheit kommen. Es sei, daß er für alle Fälle einen zuverlässigen Studenten in S. Pauli anwies, bei seinem Zuspätkommen die Musik dort rechtzeitig anfangen zu lassen. Mit Recht wies die Universität auf das Mißliche eines solchen Zustands. Nur vergaß sie — worauf Bach sofort schlagfertig aufmerksam machte —, daß dieselben Bedenken auch für den Stadtorganisten Görner galten, wenn er (an gewöhnlichen Sonntagen) rechtzeitig seine Direktion in S. Pauli beginnen wollte. Denn diesem war nicht erlaubt, mitten aus dem Gottesdienst fortzugehen, weil er „biß zum allerletzten Liede“ die Orgel zu schlagen hatte³⁾. Jedenfalls war eine zureichende äußere und innere Verständigung unmittelbar vor Beginn der Paulinermusik kaum möglich. Alles mußte bereitstehen, wenn Bach während des Absingens des Glaubensliedes eintraf, um sofort einschlagen zu können.

Folgerungen. Was Bach dieser studentischen Laienschar zumuten durfte, kann nur wenig gewesen sein, und viel Freude wird er an ihr nicht gehabt haben. Aus künstlerischem Ehrgeiz hatte er die Leitung gewiß nicht übernommen. Weder drängte er sich nach noch mehr Arbeit, als Kantorat und Stadtkirchendienst ihm auferlegten, noch glaubte er sein Ansehen im Rahmen der Universität zu erhöhen. Ausschlaggebend war die nüchterne Überlegung erhöhten

1) Bachs eigene Worte bei Spitta II, S. 45.

2) Außer der Festkantate gab es jedesmal noch ein figurales Kyrie und Gloria; vgl. Bach-Jahrbuch 1936, S. 4.

3) Görner wird sich später so geholfen haben, daß er einen seiner studentischen Orgelschüler beauftragte, den Rest der fälligen Orgelverpflichtungen zu übernehmen. Solcher Adjuvanten oder Vikare bediente sich auch Bach bei minder wichtigen Diensten; gewöhnlich waren es die Chorpräfekten.

jährlichen Geldeinkommens. Eine Verpflichtung, bei dem mäßigen Honorar auch Kompositionen zu liefern, bestand nicht; sie lautete nur auf „Bestellung“ der Musik. Sebastian hätte sich dabei Fessel über Fessel anlegen müssen, ohne sicher zu sein, selbst das in seinen Augen „Leichte“ ordentlich herausgebracht zu sehen. Schon in den Stadtkirchen vertraute er seine eigenen „ohngleich schwereren und intricateren“ Kirchenstücke am liebsten nur der ersten (besten) Kantorei an, während er beim „choisiren“ der Stücke für die zweite (mindere) sich jedesmal „nach der capacité derer so es executiren sollen“ richtete¹⁾. Die Möglichkeit einer späteren Verwendung der Pauliner Kirchenstücke drüben in den Stadtkirchen war allerdings gegeben. Entweder für eben diese zweite Kantorei oder wenigstens für Aufführungen an den dritten Feiertagen (Dienstagen) der hohen Feste, die in der Regel nicht den Glanz der beiden ersten empfangen. Von dieser Möglichkeit scheint Bach in der Tat Gebrauch gemacht zu haben. Allzu verlockend mag sie jedoch nicht gewesen sein. Bach wußte — und dies wird durch Kirchenstücke Görners bestätigt —, daß man drüben in Templo Paulino einem leichten, gefälligen Geschmack huldigte und allzu „Gearbeitetes“ nicht liebte. Noch schwebten Kuhnaus milde Töne durch den Raum, vielleicht auch Telemannsche Klänge aus dessen Leipziger Zeit. Dieser Musik längst entwachsen und einem von feuriger Dramatik durchglühten Stil zugehen, wird Bach gefühlt haben, daß seine Schaffensart hier nicht am Platze sei, zum mindesten nicht als Regel. Wollte er klug sein, so griff er einfach zu dem, was bisher dort gehört und geschätzt worden war. Er entzog sich damit jeder Kritik und leistete dennoch, was verlangt wurde.

Spitta hat sich bemüht, in Bachs erste Leipziger Kantatenjahrgänge Ordnung zu bringen. Er ging dabei, da ihm die Angelegenheit des Pauliner Musikdienstes nicht ausschlaggebend erschien, einzig von der gottesdienstlichen Musik der Stadtkirchen aus. So bewundernswert ihm das gelungen, verschiedene Stücke ließen sich nicht ohne Zwang unterbringen. Das waren meist solche kleinen oder kleinsten Entwürfs, von ihm in vor-Röthener Zeit gesetzt, die mit den nachweislich in den ersten Leipziger Jahren entstandenen keinen Vergleich aushalten. Doch selbst Spitta ward hier und da schwankend, ob

¹⁾ Spitta II, S. 897.

Bach gerade in der ersten Leipziger Zeit, wo er mit allen nur denkbaren Mitteln auf Bekräftigung seiner Meisterschaft bedacht sein mußte und auch bedacht war, solche älteren Kantaten hervorgeholt habe. Sollten sie nicht eher für den im städtischen Musikleben erheblich zurücktretenden Universitäts-gottesdienst bestimmt gewesen sein?

Weiter: eine ganze Anzahl kleiner, minderwertiger, dennoch in der Bachausgabe stehender Kantaten ist unecht. Mit Bachs Namen mögen sie deshalb versehen worden sein, weil irgendein Umstand — ihre ehemalige lokale Unterbringung, eine gewisse Bündelung oder Numerierung, eine verschollene Notiz oder bloße mündliche Überlieferung — sie als von ihm aufgeführt annehmen ließ. Eine Reihe merkwürdiger Kennzeichen verbindet mehrere dieser Kantaten untereinander. Ich hege den Verdacht, gerade von ihnen möchten etliche zu den in S. Pauli aufgeführten gehört haben. Durchschnittlich ohne höheren Schwung, zuweilen flach und ungeschickt, zum mindesten unbachisch, kommen sie denen nahe, die nach Sebastians Rücktritt (Ende 1725) Görner als Universitätskomponist geschrieben hat, obwohl keine von ihnen bis auf die Linie dieses erbärmlichsten aller Stümper herabsinkt. Es ist denkbar, daß Bach sie vorfand und nun wiedererweckte, nicht ohne hier und dort allzu Genügsames durch Eingriffe seiner Hand bedeutender zu gestalten. Hierbei ist folgendes zu bedenken.

Es läßt sich bedauerlicherweise nicht mehr feststellen, welchen Notenvorrat Bach beim Antritt seines Kantorats in der Schule angetroffen hat. Die noch zu Kuhnaus Tagen gewaltige Notenbibliothek der Thomasschule, deren Verzeichnis im „Archiv für Musikw.“, 1. Jahrg. 1918/19, S. 277 ff. veröffentlicht wurde, muß schon während der zwanziger Jahre einem ersten großen Aufräumen zum Opfer gefallen sein. In dem Inventar 1729—1730 der der Schule gehörigen (d. h. ehemals für sie erkauften) Sachen stehen folgende vier Posten¹⁾:

68 Bucher Authores librorum musicalium laut der Rechnung 1679 beschloßen.

[Diese meist gedruckten Stücke hatte Schelle 1678 nach Knüpfers Tode von diesem übernommen; siehe Arch. f. Musikwissensch. a. a. D., S. 277—278.]

¹⁾ Thomaskirchenrechnungen unter 1729—1730.

- 30 Musicalia geschriebener Concerten laut Rechnung 1680.
 [Dies waren Kompositionen des Merseburgers Groh, die der Rat im Januar 1679 angekauft hatte; siehe Arch. f. Musikwissensch. a. a. D., S. 279.]
- 15 Kleinere Stimmen laut Rechnung 1683.
 [Kompositionen von Chr. Const. Dedekind; siehe Arch. f. Musikwissensch. a. a. D., S. 279.]
- h. Johann Schellens Musicalische Sachen d. 16. 8. 1712.
 [Sie umfaßten Schelles Privatbibliothek, bestehend in nicht weniger als 390 geschriebenen Vokal- und Instrumentalstücken von Schelle und anderen Meistern; siehe Arch. f. Musikwissensch. a. a. D., S. 282 und 283 ff. mit * versehen.]

Diese Sachen hat der Cantor h. Johann Sebastian Bach in seiner Verwahrung, so aber vom Gebrauch ziemlich beschädiget und fast unbrauchbar worden.

In diesem Bestande fehlten bereits zwei ältere Sonderbestände, nämlich die aus dem Besitze Knüpfers und des Thomasorganisten Kühnel. Ein zweites Aufräumen muß nach 1730 stattgefunden haben, vermutlich 1731/32, als die Thomasschule umgebaut wurde und auch Bach mit seiner Familie eine Interimswohnung beziehen mußte. Bei dieser Gelegenheit mag die Frage aufgetaucht sein, ob der eben genannte, wohl allein schon einen geräumigen Notenschrank füllende Notenschatz, der in den Augen Bachs als veraltet galt, weiter aufzubewahren oder abzustoßen sei. Da weder historische noch andere kunstwissenschaftliche Interessen mit hereinspielten, wird sich Bach für das zweite entschlossen haben. Mit Ausnahme weniger Stücke, die das Autodafé überlebten, wird der Bestand, soweit er defekt und unbrauchbar war, verbrannt, das übrige verschenkt oder um geringes verkauft worden sein. Unter den Akten, die Harrers Kantoratsantritt betreffen, findet sich keine Bestandsaufnahme. Es läßt sich also nicht mehr entscheiden, was bei Bachs Tode noch vorhanden war, was nicht. Vor allem bleibt fraglich, was ehemals (1723) mit Ruhnaus zahlreichen eigenen und den von ihm benutzten Stücken fremder Meister geworden ist. An den Kompositionen der Kantoren hatte die Schule kein Eigentumsrecht, es sei denn, daß der Rat sie von den Witwen jedesmal in aller Form abkaufte. Das scheint mit denen Ruhnaus nicht geschehen zu sein. Wenn Ruhnaus Witwe in einem Dankschreiben an den Rat vom

18. Dezember 1722 verspricht, so lange der Dienst ihres Mannes noch nicht besetzt sei, „nicht nur die gewöhnlichen Singestunden, sondern auch den Chor selbst mit gehörigen Musicalien und meinen eigenen Instrumenten dergestalt zu versorgen, daß daran kein Mangel erscheine“¹⁾, so bedeutete das ein Ausleihen, Aushelfen, keine Überweisung. Wir wissen nicht, wohin die Witwe den Nachlaß veräußert hat; in der Schulbibliothek ist er jedenfalls nicht geblieben.

Bermutlich haben sich in diesem Ruhnauschen Notenschatz nicht nur Ruhnausche, sondern auch Kompositionen anderer Verfasser befunden, die von ihm aufgeführt worden sind. Darunter sicherlich solche für die Universitätskirche; denn mehr als zehn volle Jahre hatte Ruhnau dieser gedient²⁾. Dabei läßt sich der Fall recht wohl denken — Beispiele sind aus der Zeit Telemanns bis hin zu Kochlig in Leipziger Kirchen nachweisbar —, daß der Kantor begabten Studenten gestattete, eigene Stücke aufzuführen. Entweder trat der junge Komponist völlig anonym auf, oder er bekannte seine Verfasserchaft erst, wenn das Stück gefallen hatte. Manches Fremde und Unausgeglichene kam damit in den Notenschatz. In den Stadtkirchen wird Ruhnau als Komponist das Heft nicht gern aus der Hand gegeben haben, um so eher in S. Pauli, wo er sich durch solches Entgegenkommen mühelos wertvoller (unentgeltlicher!) Hilfskräfte versicherte.

Unter den von Bach übernommenen Noten scheint sich nun tatsächlich eine ziemliche Zahl solcher fremden Kirchenstücke aus Ruhnaus Amtszeit befunden zu haben, zum großen Teil wohl nur in Stimmen. Man wird an Namen aus Ruhnaus mitteldeutschem Kollegen- oder Schülerkreise wie Telemann, Fasch, Joh. Phil. Krieger, J. P. Kunzen, Chph. Förster, Kaufmann, Langmasius denken dürfen. Die Witwe Ruhnau behielt sie deshalb nicht zurück, weil sie nicht von ihrem Manne stammten. So kamen sie in die Hand des Nachfolgers Bach, der sie, da in der Paulinerkirche keine Bibliothek war, in ein besonderes Fach der Thomasschulbibliothek legte, wo sie in der Nähe der seinigen entweder verkamen oder in gewissen

¹⁾ Ratsarchiv, Stift VII, B. 117, fol. 225.

²⁾ Sie scheint kein Notenarchiv besessen zu haben. Die später von Görner jahrzehntelang dort benutzten Kompositionen müssen sich ebenfalls in dessen häuslicher Verwahrung befunden haben.

Ausnahmefällen für den Universitätsgottesdienst hervorgeholt wurden. So mag sich erklären, daß später manches namenlose Stück unverdient mit dem Ehrentitel „di J. S. Bach“ versehen wurde. Von Bachs Nachfolger Harrer weiß man, daß er sich eine Kantate Sebastians abschrieb („Bringet dem Herren Ehre“, Nr. 148). Als Harrer 1755 starb, war es der damalige Präfekt Penzel, der die Thomanerbibliothek aufmerksam durchsah und mehreres in Partitur brachte. Am 23. Juli dieses Jahres setzte er sich vor die geöffneten Notenschränke und schrieb sich in kurzen Abständen bis zum 8. August zunächst nicht weniger als 12 Kantaten Bachs ab. Er brauchte sie für die von ihm vertretungsweise bestellte Kirchenmusik dieser Wochen¹⁾. Dabei geriet er auf zwei unechte: „Nach dir, Herr, verlanget mich“ und „Uns ist ein Kind geboren“, die mit anderen ihrer Art sogar in die Bach-Ausgabe übergingen²⁾.

Einschübe fremder Kompositionen machten sich aber auch während der langen Vakanz zwischen Ruhnaus Tod (5. Juli 1722) und Bachs Antritt (31. Mai 1723) nötig. Neun Monate lang, mit Ausnahme der Advents- und Fastenzeit, mußte für die weiterlaufende Sonn- und Festtagsmusik der Stadtkirchen gesorgt werden. Einen Teil dieser Sorge nahmen allerdings die Bewerber um das Kantorat mit ihren „Probemusiken“ auf sich, zunächst Telemann (der die seinige schon am 9. und 10. August leitete), hernach Fasch, Kollé, Kaufmann, Graupner, Bach. Aber die Fülle der Sonntage, vor allem in den Monaten August bis November, dann in den ersten Monaten des nächsten Jahres forderte darüber hinaus viel weitere Musik. Wir wissen nicht, wer sie stellvertretend geleitet hat, ob der von Ruhnau hinterlassene erste Präfekt oder der Neukirchenmusikdirektor Schott. Nur so viel ist sicher, daß kurz vor Bachs Antritt in den Stadtkirchen eine Menge Kompositionen fremder Herkunft erklang.

Alle diese Verhältnisse müssen in Betracht gezogen werden, will man erkennen, wie vieles von dem, was in diesen Jahren musikalisch geschah, von zufälligen Umständen bestimmt worden ist. Eine vollständige Erhellung der Tatbestände wird kaum mehr möglich sein. Auch das im folgenden Ausgesprochene läßt sich vorläufig nicht überall unter zwingenden Beweis stellen. Es soll nichts anderes

¹⁾ Vgl. hierzu Bernh. Fr. Richter im Bach-Jahrbuch 1906, S. 56 f.

²⁾ Sie stehen in dem bösen 30. Bande der Ausgabe.

als ein Versuch sein, für manches Auffällige und Seltsame in Bachs frühem Leipziger Kantatenwerk eine Erklärung zu finden. Denn daß die Eigenart des Pauliner Gottesdienstes auf Art und Form der für ihn bestimmten Bachschen Kirchenstücke abgefärbt, läßt sich kaum in Zweifel ziehen. Ich gehe einige der am meisten problematisch erscheinenden durch und beginne mit den Pfingststücken. Die Signaturen unter „P.“ und „St.“ beziehen sich auf die in der Preuß. Staatsbibl. Berlin befindlichen Partituren und Stimmen.

Pfingsten

„Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“, Nr. 59 (Vd. 12^{II}, 153):

Duett (S, B); Rez. (S); Arie (B); Choral.

Text von Neumeister 1716, doch nicht vollständig benutzt. Echt! Die Echtheit wird durch das Autograph der Partitur (P. 161) gewährleistet. Und zwar zeigt es den Charakter einer ersten, mit Korrekturen versehenen Niederschrift (sogenannter Entwurfstyp) mit der Überschrift „J. J. Concerto Feria I Pentecostes“. Hier steht die Baſarie hinter dem Schlußchoral, was aber — schon wegen des textlichen Anschlusses der Arie an das Rezitativ — nicht gemeint sein kann. Aus dem Autograph geht deutlich hervor, daß die Baſarie (wahrscheinlich an Stelle einer anderen, hernach gestrichenen Nummer vor dem Choral) nachträglich hinzukomponiert worden ist¹⁾. Der Choral, obwohl unzweifelhaft echt, fehlt in Phil. Emanuel's Sammlung²⁾.

Daß Bach mit dieser kleinen, bescheidenen Kantate jemals eine Pfingstfeier in den Stadtkirchen bestritten haben sollte, ist schwer glaublich. Sie bedeutet eine der schwächsten, die wir aus seiner Feder haben. Spitta setzt ihre Entstehung ins Jahr 1716, also nach Weimar. Das ist deshalb unwahrscheinlich, weil der betreffende Neumeister'sche Kantatenjahrgang überhaupt erst in diesem Jahre erschien. Gleichwohl stellt er fest, daß das Wasserzeichen der Originalstimmen (St. 102) auf die Leipziger Periode 1723—1727 weist. Er meint daher, Bach habe diese Stimmen aus der Weimarer Partitur für eine Leipziger Aufführung — etwa des Jahres

¹⁾ Die letzten Takte des Rezitativs sind in neuer, sauberer Schrift auf einem rechten Papierblatt oben fortgesetzt, worauf in ebenderselben sauberen Schrift der Choral folgt. Diese Teile geben sich also als quasi-Reinschrift. Die anschließende Baſarie zeigt dagegen mit ihren Korrekturen wieder den Entwurfstyp. — Die Originalstimmen (St. 102) haben merkwürdigerweise ebenfalls die unlogische Reihenfolge.

²⁾ Joh. Seb. Bachs vierstimmige Choralgesänge, 4 Teile, Leipzig 1784—1787.

1724 — neu heraus schreiben lassen, verhehlt sich freilich die Unglaubwürdigkeit nicht, daß Bach schon bei der ersten für die Stadtkirchen zu liefernden Pfingstmusik¹⁾ mit einem alten Werke debütiert haben sollte (II, S. 787). Diese Zweifel lösen sich, wenn Nr. 59 als solche für S. Pauli angenommen wird; sie entsprach allen oben geschilderten Voraussetzungen, insbesondere im Vermeiden größerer Chorwirkungen. Will man die Dürftigkeit ihres Gefüges als Maßstab gelten lassen, so könnte geradezu auf 1723 geschlossen werden. Denn Bach hatte zur Vorbereitung kaum 14 Tage Zeit und konnte, da es die erste Universitätsmusik war, die Anforderungen nicht niedrig genug stellen.

Als einige Jahre später Mariane von Ziegler mit einer Kantatendichtung mit demselben biblischen Anfangsdictum hervortrat (1728)²⁾, griff Sebastian auf zwei Stücke dieses kleinen Pfingststückes zurück. Er arbeitete das ehemalige Duett zu einem prächtigeren, um noch eine dritte Trompete, 2 gewöhnliche Oboen, 1 Oboe da caccia vermehrten Satz mit Chorbeteiligung um und übergab die ehemalige Baßarie unter entsprechender Transposition einem Sopran, weil die Baßstimme in der neuen Komposition schon mit andern Aufgaben bedacht war³⁾. Jetzt hatte die neue Pfingstkantate (Nr. 74, Bd. 18, 107) mit der aus 8 Nummern bestehenden Anlage:

Chor; Arie (S); Rez. (A); Arie (B); Arie (T); Rez. (B); Arie (B); Choral.

die Gestalt einer ausgewachsenen Festkantate für die Stadtkirchen bekommen. Ob er die alte Fassung gelegentlich von seiner zweiten Kantorei noch einmal hat singen lassen, ist zwar nicht ausgeschlossen, doch auch nicht sehr wahrscheinlich⁴⁾.

1) Diese fiel eben, wie oben schon angemerkt, erst ins Jahr 1724, da Bach Pfingsten 1723 noch nicht im Amt war.

2) Vielleicht auf ein vorangegangenes persönliches Ansuchen Bachs.

3) Daß Nr. 59 nicht schon 1716, sondern erst anfangs der zwanziger Jahre entstand, möchte sich daraus ergeben, daß Bach, als er nach 1728 (nach Spitta um 1731 oder gar erst 1735) zu der größeren Komposition Nr. 74 ansetzte, die Baßarie in ihrer unveränderten Konzeption herübernahm. Er hätte das wohl unterlassen, wenn diese damals schon 16 oder gar 20 Jahre alt gewesen wäre. Die handschriftliche Notiz in P. 162 „di Bach 1731“ bezieht sich vermutlich auf die Entstehung von Nr. 74.

4) Wie schon Spitta (I, S. 799) aufgefallen, steht auf der letzten Seite der autographen Partitur köpflings eine Skizze des Themas zur Chorfüge „Wer an ihn glaubet, der wird nicht gerichtet“ der Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (Bd. 16, S. 273). Diese setzt er ins Jahr 1731 und verknüpft sie, durch die Nachbarschaft der Niederschrift verlockt, mit jener angeblichen Weimarer Ur-Pfingstkantate „Wer mich liebet“ vom Jahre 1716. Die Gedankengänge Spittas erscheinen konstruiert und nicht überzeugend. Das Vorkommen der The-

„Gott der Hoffnung erfülle euch“ (Bd. 41, 223); Text von Neumeister 1718. Im Breitkopffschen Verzeichnis von 1761 als Sebastians Werk bezeichnet. Vorlage: ältere Handschrift der Amalienbibliothek (Nr. 43, 9) Berlin (Preuß. Staatsbibl.). Unecht. Diese Kantate ist schon von Spitta (II, 779, 785) Bach aberkannt worden. Auch fehlt der Choral in Ph. Emanuels Sammlung. Anlage:

Chor; Arie (A); Rez. (T); Arie (S); Choral.

Außer Streichern sind nur zwei Hörner herangezogen.

„Erschallet, ihr Lieder“, Nr. 172 (Bd. 35, 37). Dichter unbekannt. Echtheit.

Chor; Rez. (B); Arie (B); Arie (T); Duett (S, A); Choral; Chor I rep.

Die Komposition ist in einer (nicht ganz vollständigen) kleineren Fassung in D-dur und in einer größeren in C-dur vorhanden¹⁾. Sie scheint von Bach mehrfach in verschiedener Form aufgeführt worden zu sein, je nach den zur Verfügung stehenden Sängern und Instrumenten²⁾. Eine noch ausstehende Untersuchung müßte feststellen, auf welche Möglichkeiten der Ausführung das heute noch erhaltene Stimmenmaterial hinweist. Spitta (II, S. 788) setzt die Kantate zwischen 1723 und 1725 an, was natürlich nur für die kleinere Fassung mit der (unbekannten) ursprünglichen Besetzung Geltung hat. Da sie unter den drei hier besprochenen Pfingstkantaten die ausgebildete Form hat und auch im Chor mit einer gewissen Sängergewandtheit rechnet, möchte wohl das Jahr 1725 anzunehmen sein. Bach mag, nachdem er nun schon seit zwei Jahren in S. Pauli tätig gewesen, durch Übung und Schulung so viel erreicht haben, daß er jetzt über den Stand der beiden höchst bescheidenen Pfingstkantaten von 1723 und 1724 hinausgreifen konnte. Zu späteren Aufführungen in den Stadtkirchen durfte er einen beliebig größeren Apparat wählen.

menskizze in der Partitur der älteren Pfingstkantate muß auf anderen Zusammenhängen beruhen, über die ich zur Zeit freilich selbst noch keinen befriedigenden Aufschluß zu geben vermag. Bachs Kantaten bilden bis zur Stunde noch immer das Schauspiel einer chaotischen Fülle von Stoffbeziehungen und bergen hinsichtlich ihrer Entstehung und Verwendung noch auf Generationen hinaus Probleme.

¹⁾ Hierzu die Vorworte zu Bd. 35, S. XV ff. (Dörffel 1888), zu Bd. 41, S. XLII f. (Dörffel 1894) und Jahrbuch der Musikbibl. Peters Leipzig für 1919 (Leipzig 1920), S. 69.

²⁾ Die obligate Orgel zum Duett gehört auf alle Fälle einer späteren Zeit an und scheint auf das Rückpositiv der Nikolaiorgel (1731) berechnet gewesen zu sein; vgl. Bernh. Fr. Richter, Bach-Jahrbuch für 1908, S. 51.

Ostern

„Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, Nr. 160 (Bd. 32, 171);
Text von Neumeister 1704. Nur nach einer (jetzt verschollenen) Partitur-
abschrift Heinr. Nikolaus Gerbers bekannt. Unecht! Anlage:

Arie (T); Rez. (T); Arie (T); Rez. (T); Arie (T).

Ein Choral fehlt dieser Tenor-Solokantate. Als Begleitinstrument
ist neben dem Tasteninstrument ausschließlich eine Solovioline tätig.
Das Fagott ist nicht obligat, sondern geht mit dem Continuo, was auf
Cembaloakkompagnement deutet¹⁾. Für die Stadtkirchen, in denen Ostern
mit hochfestlicher Musik begangen zu werden pflegte, war diese mehr als
bescheidene Kantate nicht geeignet²⁾.

„So du mit deinem Munde bekennest“, Nr. 145 (Bd. 30, 95).
Mit dieser Kantate scheint es eine merkwürdige Verwandtnis zu haben.
Ihre Anlage ist folgende:

Choral („Auf, mein Herz, des Herren Tag“); Chor („So du mit
deinem Munde bekennest“); Duett („Ich lebe, mein Herze“, S, T);
Rez. (T); Arie („Merke, mein Herze“, B)³⁾; Rez. (S); Choral
 („Drum wir auch billig“).

Die Überlieferung ist die denkbar schlechteste: eine auf Veranlassung
Zelters im Jahre 1816 entstandene Abschrift nach unbekannter Vorlage
(Preuß. Staatsbibl.).

Vom Duett an stammt der Text von Picander (aus dessen Kantaten-
jahrgang 1728/29); der Choral und der biblische Vorspruch (aus
Röm. 10, 9) fehlen dort. Zweifellos echt sind die beiden Choralsätze, die
bei Phil. Emanuel unter Nr. 337 und 17 stehen. Zweifellos unecht
dagegen und schon von Spitta angefochten ist der aus einem Sopran-
Alt-Duett sich entwickelnde Chorsatz⁴⁾. Er könnte recht wohl von Tele-
mann sein. Für unecht halte ich ferner, soweit die Originalkonzeption in

¹⁾ Ähnlich wie in der unechten Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“,
Nr. 190.

²⁾ Spittas merkwürdige Liebe für dieses Werkchen, dem er vier Seiten
widmet (I, 495 ff.) und das Entstehungsjahr 1713 oder 1714 zuweist, ist heute
nicht mehr ganz verständlich.

³⁾ Die Notierung der Oboi d'amore auf S. 110 ist natürlich falsch; sie muß
um eine kleine Terz höher gerückt werden. Die Instrumente standen in A=Stim-
mung.

⁴⁾ Das „chorische“ Element ist freilich nur dürftig ausgeprägt. Der Satz
macht durchaus den Eindruck, als sei er für vier Solostimmen bestimmt. Wenn
Bipienstimmen vorhanden waren, konnten sie erst vom 40. Takte an — konform
mit den Instrumenten — eintreten. Eine sonderlich dankbare Aufgabe ist ihnen
nicht gestellt.

Frage steht, das Duett. Bach scheint indessen von sich aus eine ganze Anzahl Veränderungen mit dem unbekanntem Original vorgenommen zu haben, — Veränderungen, die die bescheidene Urfindung zwar nicht bedeutender, aber doch kontrapunktisch fesselnder und bildkräftiger machten. Wie wenig das Stück Bachs geistige Handschrift verrät, zeigt allein das Ritornell. Vertrauenswürdiger mutet die Bassarie an, die Spittas vollen Beifall gefunden. Sie ist ohne Zweifel ein frisches, schwungvolles Stück, gehörte aber wohl, wenn man an Bach festhalten will, ursprünglich einer weltlichen Kantate mit festlich aufrauschendem Chorbeginn an¹⁾. Solche stark auftragenden unisonen Tuttiritornelle hätte Bach, wenn er den zarten Text der Urie frisch zu komponieren gehabt, gewiß nicht gewählt.

Offenbar hat also diese Osterkantate zu Experimenten gedient. Ich vermute, daß sie ursprünglich und in anderer Form für S. Pauli bestimmt war und erst später für die Stadtkirchen verwendbar gemacht wurde. Folgendes spricht dafür: 1) Der Anfangschoral kann nur im Universitäts-gottesdienst an dieser Stelle gestanden haben. Die „hohe“ Musik in den Stadtkirchen begann nie mit einem schlichten vierstimmigen Choral; 2) Bach hatte für S. Pauli eine bescheidene fremde Osterkantate mit dem Römertext „So du mit deinem Munde“ zur Hand. Er führte diesen Ensemblesatz dort auf, dazu noch zwei oder drei dazugehörige Stücke (das Duett?) derselben fremden Feder auf unbekanntem Text. Diese letzteren müssen ihn entweder dichterisch oder musikalisch nicht befriedigt haben. Denn als 3) Picander 1732 mit seinen auf das Jahr 1729 geschriebenen Kantatendichtungen hervortrat, wählte Bach sich den dort stehenden (sehr kurzen) Östertext „Ich lebe, mein Herze“, richtete ihn auf die fremde Duettmusik ein, schuf nach einer vielleicht weltlichen Vorlage die Bassarie und komponierte die beiden kurzen Rezitative hinzu. Nunmehr, unter Voranstellung des fremden Anfangschores, war eine vollständige Ostermusik für die Stadtkirchen gewonnen. Hier wird sie Bach indessen kaum am 1. und 2. Feiertag gebraucht haben — in S. Pauli taugte sie für den 1. Feiertag —, sondern für den Ostersdienstag. Bei der Festdienstagsmusik kleinere, anspruchslosere Stücke zu haben, war viel wert, weil die Vorbereitung der Ostersonntagsmusik (die Montags in der Schwesterkirche wiederholt wurde) und der kurz vorher fälligen Passionsmusik jedesmal viel Kraft und Zeit beanspruchte. Bach selbst wird begreiflicherweise am meisten von einer Musik für die ersten beiden Festtage gereizt worden sein, wo er die Kirchen stets voll und empfänglich gestimmt erwarten durfte.

Der Fall, daß Bach einem bereits vorhandenen eigenen Werk Bestandteile fremder Kompositionen zugefügt hätte, ist nicht nachweisbar und auch nicht wahrscheinlich. Nicht so das Gegenteil: daß er ein fremdes Werk durch Zutaten bereicherte, um es dann, wie hier, gleichsam an „zweiter“ Stelle zu verwenden. Die oben gegebene Erklärung scheint mir vor-

¹⁾ Man wird an Anfänge wie den von „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (34, 245) erinnert.

läufig die einzige, die die Frage echt-unecht zu klären und die Seltsamkeit der Kantate zu begründen vermag.

Weihnachten

„Uns ist ein Kind geboren“, Nr. 142 (Bd. 30, 19); Text von Neumeister 1711.

Concerto; Chor; Arie (B); Chor; Arie (T); Rez. (A); Arie (A); Choral.

Außer Streichern sind 2 Flöten, 2 Oboen beschäftigt. Die Kantate ist unecht und nur nach einer Partiturabschrift von C. F. Penzel (Leipzig, 6. Mai 1756) bekannt. Die schwache Komposition entspricht nicht dem überlieferungsgemäßen Weihnachtsjubiläum der Leipziger Stadtkirchen. Die Choralbearbeitung am Schluß verläuft nach Kuhnau'scher Manier und läßt auf diesen als Verfasser schließen¹.

„Sehet, welch eine Liebe“, Nr. 64 (Bd. 16, 113); Dichter unbekannt.

Chor (Fuge); Choral; Rez. (A); Choral; Arie (S); Rez. (B); Arie (A); Choral.

Als Quelle zur Herausgabe in der Bach-Gesellschaft dienten die (heute verschollenen) Originalstimmen und eine alte Partiturabschrift. Jene sind auf das von Bach seit 1723 benutzte Papier geschrieben, so daß Spitta die Komposition geradezu in dieses Jahr setzt (II, S. 214²). Dennoch ist sie zum größten Teile unecht. Echt sind unzweifelhaft der erste Choral („Das hat er Alles“) und der dritte („Gute Nacht, o Wesen“), die beide in Phil. Emanuels Sammlung stehen. Der zweite dagegen („Was frag ich“) fehlt dort und weicht auch in der Melodiebildung von Bachs sonst benutztem Modell ab. Auf einen Nachweis der Unechtheit der übrigen Sätze soll hier jedoch nicht eingegangen werden. Offenbar hat Bach, als er sich das an sich würdige Stück zum Zwecke einer Aufführung abschrieb, manches aus eigenem hinzugetan, so vermutlich in den Rezitativen und in der Bassführung. Die Anforderungen an Stimmen und Instrumente sind nicht sonderlich hoch. Eine Wiederverwendung am 3. Weihnachtsfeiertag in den Stadtkirchen ist denkbar und durch die Bezeichnung auf dem ehemaligen Stimmenumschlag belegt. Die (völlig unbachische) Mitführung von Cornetto und 3 Trombonen erklärt sich viel-

¹) Spitta I, S. 481 ff. stellt, auffallend entzückt von dieser Komposition, einen Vergleich mit der von Telemann über den gleichen Text an.

²) Das Wasserzeichen besteht aus den umrandeten Buchstaben IMK (links) und einem Halbmond (rechts). Wie das bei Spitta II, S. 776 f. gegebene Verzeichnis dartut, muß Bach sich bei seinem Kantoratsantritt sogleich mit einem ungeheuren, immer wieder aus der gleichen Quelle ergänzten Papiervorrat versehen haben.

leicht aus der Absicht, besonders im ersten Chore den Sängern eine Stütze zu bieten, was bei Bachs erster Kantorei freilich eine ebenso entbehrliche wie beim Pauliner Studentenquartett notwendige Maßnahme gewesen sein wird.

Reformationsfest

„Ein feste Burg ist unser Gott“, Nr. 80 (Bd. 18, 319). Es ist selbstverständlich, daß diese Kantate so, wie sie in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft vorliegt, nicht in der Universitätskirche aufgeführt worden sein kann. Einmal wegen der Größe ihrer Anlage und ihrer Schwierigkeit, und dann, weil Bach diese letzte Fassung erst zu einer Zeit fertigstellte, da er an jener Kirche nicht mehr beschäftigt war. Aber die Kantate hat ihre eigene Geschichte. Sie besteht nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft aus folgenden Teilen:

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. Choralchor (fugiert mit C. f.) über die 1. Strophe: „Ein feste Burg“ | |
| 2. Arie (Bass) „Alles was von Gott geboren“ mit 2. Strophe „Mit unsrer Macht . . .“ im Sopran | } Salomon
Franck
(1716) |
| 3. Rezitativ (B) „Erwäge doch, Kind Gottes“ | |
| 4. Arie (Sopr.) „Komm in mein Herzenshaus“ | } Salomon
Franck
(1716) |
| 5. Choralchor (Cf. unisono) 3. Strophe „Und wenn die Welt . . .“ | |
| 6. Rezitativ (T) „So stehe denn . . .“ | } Franck
(1716) |
| 7. Duett (A, T) „Wie selig sind doch die“ | |
| 8. Choral (Chor) 4. Strophe „Das Wort sie sollen . . .“ | |

Die Nummern 2—4, 6—8 stammen aus einer Deulifikantate Salomon Francks aus dem Jahre 1716 und sind als solche von Bach schon in Weimar (vermutlich um dieselbe Zeit) komponiert worden¹⁾. Franck hatte nur am Schluß das Lutherlied gefordert, und zwar mit seiner Eingangstrophe. Bach brachte jedoch die Melodie als wortloses Zitat, von der Oboe geblasen, schon in Francks erster Arie („Alles, was von Gott geboren“) an. Jedemfalls war die Melodie im ganzen bereits zweimal vorhanden, als Bach sich in Leipzig entschloß, aus der Deulifikantate eine regelrechte Reformationskantate zu machen. Zunächst teilte er dem Schlußchor Nr. 8 die letzte (vierte) Strophe Luthers zu; dann wurde die in der Bassarie Nr. 2 früher von der Oboe allein geblasene Melodie einem Sopran mitübergeben und erhielt die zweite Textstrophe. Nunmehr fehlte nur noch Musik zur 1. und

¹⁾ Spitta I, 555 f., ohne daß für das Jahr der Abfassung ein strikter Beweis vorläge. Über den inneren Zusammenhang des Deulitextes mit dem Lutherschen Liede vergleiche meine Einleitung zum Neudruck der Kantate in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe (Nr. 1003). Eine Deulifikantate konnte Bach in Leipzig nicht gebrauchen, weil dort während der Fastensonntage alle hohe Musik unterblieb.

3. Strophe. Diese erfand Bach in Gestalt der beiden Choralchöre Nr. 1 und 5. Zwei alte Partiturabschriften der Preuß. Staatsbibl. Berlin: P. 71 und P. 177 bezeugen, daß sie ursprünglich ganz einfach instrumentiert waren und unter sich erheblich abwichen. Der Unterschied ergibt sich aus folgender Gegenüberstellung.

P. 71	P. 177
Nr. 1. Ohne jede Instrumentenmitwirkung. Die Orgel („Orgel Bass: posaune: 16 Fuß“) setzt jedesmal nur (beziffert) beim Baß=Cantus-firmus ein.	Nr. 1. Der Diskant=Cantus-firmus von 2 Oboen geblasen; Streicher. Die beiden instr. Baßstimmen sind bezeichnet: Violoncell: e Cembalo, Violone e Organo (nur beim Baß=Cantus-firmus). Beide ohne Ziffern ¹⁾ .
Nr. 2. Aria (Viol. ?), Canto, Basso, Cont. (unbez.).	Nr. 2. Aria. Oboe, Viol. e. Viola unisoni, Canto, Basso, Cont. (unbez.).
Nr. 3. Recit. Basso, Cont. (unbez.).	Nr. 3. Recit. Basso, Fondamento (reichlich bez.).
Nr. 4. Aria. Canto, Basso obligato (unbez.).	Nr. 4. Aria. Canto, Fondamento (nur die ersten 2 Takte bez.).
Nr. 5. Corale. Viol. I, II, Tutti gli voci in unisono, Cont.	Nr. 5. (Choral.) Unbezeichnet: Viol. I, II, Viola, Basso (=Vokalstimme), Cont. (unbez.).
Nr. 6. Recit. Canto, Cont. (unbez.).	Nr. 6. Recit. Tenore, Cont. (bez.).
Nr. 7. Duetto. Oboe da caccia (in F=Stimmung), Violino, Alt, Tenor, Cont. (unbez.).	Nr. 7. Oboe da caccia (in F=Stimmung), Violino solo, Alto, Tenore, Cont. (unbez.) ²⁾ .
Nr. 8. Corale. Nur 4 Vokalstimmen, Cont. (unbez.).	Nr. 8. Choral. Nur 4 Vokalstimmen, Cont. (unbez.).

P. 71 zeichnet sich also durch noch größere Einfachheit aus als P. 177, ja besitzt merkwürdigerweise nicht einmal den von der Orgel kanonisch gebrachten Cantus firmus im Instrumentaldiskant. Hat der Schreiber aus unvollständigem (oboe-losem!) Stimmenmaterial kopiert? Denn ohne den Kanon zwischen Diskant und Baß verliert der Satz seine stärkste Symbolik. P. 177 scheint dagegen nach dem Autograph hergestellt zu sein, denn der Schreiber übernahm links am Kopfe der Seite Bachs J. J.

¹⁾ Die Angabe „Cembalo“ ist bezeichnend: da die Orgel für den Cantus firmus aufgespart blieb, mußte es die Strecken begleiten, in denen diese schwieg.

²⁾ Eine spätere Hand hat hierzu am Fuße der Seite angemerkt: „Dies bey uns gänzlich außer Gebrauch gekommene Instrument ist am besten in eine Viola zu verwandeln und in der Notenschrift ein terz höher zu transponiren . . .“

Indessen hat auch hier, wie es scheint, mancher selbständige Eingriff stattgefunden. In beiden Handschriften fehlen die Trompeten und Pauken¹⁾.

Auf alle Fälle hat eine einfache Fassung der Kantate bestanden, in der instrumentale Schwierigkeiten nicht vorkamen. Aber auch dabei erscheint so gut wie unmöglich, daß Bach den mächtigen ersten Choralchor mit seinen Studenten bewältigt habe, ganz abgesehen davon, daß er auf eine spätere Stilperiode Bachs weist. Er wird erst im Laufe der zwanziger Jahre (oder geradezu 1730) für die Stadtkirchen geschaffen und zuvor in S. Pauli durch eine schlicht vierstimmige Fassung der ersten Textstrophe ersetzt worden sein. Dagegen war der Choralchor Nr. 5 wegen seiner unisonen Führung des Cantus firmus auch dem Pauliner Sängerknabenchor zugänglich. Vielleicht, daß Bach im Universitäts-gottesdienst nicht einmal die ganze, achtheilige Kantate brachte — sie wäre wohl zu lang gewesen —, sondern nur diejenigen Teile, die den Cantus firmus enthielten, also: 1. Choral (schlicht), 2. Pastorale (mit Oboe-Cantus-firmus), 3. Choralchor Nr. 5, Schlußchoral. Heute nicht mehr bekannte rezitativische Zwischenglieder mögen die Teile verknüpft haben.

Mit den vorstehend behandelten acht Kantaten ist die Zahl Elf der von Bach in S. Pauli gebrachten Kirchenstücke nicht erreicht. Es fehlen noch: ein Weihnachtsstück und zwei Reformationsmusiken. Welche dies gewesen sind, entzieht sich vorläufig jeder Vermutung. Unter den weiterhin vorhandenen, die alle mit großen Mitteln arbeiten, werden sie kaum zu suchen sein. Immerhin zeigt die Untersuchung, daß gerade die ersten Leipziger Jahre noch manche ungeklärten Zusammenhänge bergen, denen schrittweise nachgegangen werden muß.

Bach hat, wie schon hervorgehoben, später nur mehr ausnahmsweise und nur auf besonderes Ersuchen für die Universität gearbeitet. Eines besonderen Falles dieser Art aus dem Jahre 1724 sei noch gedacht. Daß die im Breitkopffschen Verzeichnis von 1761 (S. 33) unter der Rubrik „Promotions- und Ehrentagskantaten“ mit seinem Namen angezeigte Kantate „Siehe der Hüter Israel(s)“ für die Universitätskirche bestimmt war, geht daraus hervor, daß als Generalbassinstrument das Cembalo genannt ist („a 3 Trombe, Timpani, 2 Oboi, 3 Violini, Viola, 4 voci e Cembalo“). In den

¹⁾ Es wird heute allgemein angenommen, daß die Hinzufügung dieser — gewaltig wirkenden — Instrumente eine Tat Friedemanns gewesen ist. Sie erscheinen in einer Partitur (P. 72) des ersten Chores mit dem Text „Gaudete omnes populi“. Ob er sich dabei auf gewisse (spätere) Leipziger Aufführungen unter seinem Vater berufen konnte, bleibt ungewiß.

Stadtkirchen begleitete, wie wir wissen, immer die Orgel; nicht so in S. Pauli¹⁾. Wie später (1727) bei der Trauerkantate für die Königin Eberhardine wird Bach nach „italienischer Manier“ am Cembalo gefesselt haben. Der Text steht in Ps. 121 und hat wohl (mit freien Rezitativ- und Arieneinlagen?) Vers 4—8 enthalten. Mit ihm wurden in der Regel verdiente Würdenträger zum Abschied (nach auswärts, in ein höheres Amt) begrüßt²⁾. Die Zuweisung im Breitkopffschen Kataloge an J. S. Bach als richtig zu bezweifeln, liegt kein Grund vor³⁾; ebensowenig die Bezeichnung als Promotionskantate. Die Promotionsfeiern waren immer Massenpromotionen; d. h. es wurden jedesmal mehrere Doktoren — acht, zehn und mehr — zugleich verabschiedet. Die Termine waren unregelmäßig. Es gab Jahre, in denen bei einer der drei „obern“ Fakultäten (der theologischen, juristischen, medizinischen) überhaupt keine Promotion stattfand, nicht deswegen, weil keine Promovenden vorhanden waren, sondern weil jede dieser Feiern erheblichen Geldaufwand forderte⁴⁾. Unsere Kantate „Siehe, der Hüter Israels“ mag, wie man aus ihrem ehrwürdigen Psalmtext schließen darf, zu einer Promotionsfeier der theologischen Fakultät gedient haben. Von einer solchen berichten die beiden Chronisten Sicul und Kiemer gerade aus dem Jahre 1724. Der solenne Akt, bei dem acht Kandidaten die Doktorwürde erhielten, fand am 27. April statt. Vor und nach der Oration wurde musiziert. Dann, nach angestimmtem Te deum laudamus, bildete sich eine Prozession, die sich unter Glockengeläut (jedoch nicht, „wie ehemals bräuchlich“, mit Musik) aus der Kirche nach dem Fürstenhause begab, wo das übliche Konvivialmahl (ebensfalls diesmal ohne Tafelmusik) die Feier beschloß. Am 23. November folgte eine juristische Promotion (mit sieben Kandidaten), wobei es ähnlich herging. Auch diesmal erklang vor und nach der Festrede Musik, doch fand, wie Kiemer mitteilt, die Veranstaltung nicht in

1) Siehe über diese Frage die Darstellung in meiner Schrift „J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik“, 1936.

2) B. 8: „Der Herr behüte deinen Ausgang und Eingang von nun an bis in Ewigkeit.“

3) Auch Spitta II, 459 äußert keinen Verdacht.

4) Die philosophische Fakultät hatte in jedem Jahre Promotionen; sie verliefen aber, da sie selten Erwähnung finden, anscheinend ohne musikalischen Schmuck.

der Paulinerkirche, sondern im Auditorio philosophico statt. Diese beiden Promotionsfeiern scheinen auf länger hinaus die einzigen erwähnenswerten geblieben zu sein. Bachs Teilnahme an der ersten (am 27. April 1724) ist um so wahrscheinlicher, als er damals dem „alten“ Gottesdienst noch eng verbunden war. Vielleicht hat er die Musik bald darauf mit anderm geistlichen Text zu einer Sonntagskantate benutzt.

Dies wird schwerlich möglich gewesen sein mit jener lateinischen Ode, die er am 9. August 1723 zu einer akademischen Huldigung für den Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha schrieb. Die Feier, vermutlich vom Festredner, dem Baccalaureus der Philosophie Georg Grosch, angeregt, aber von der Universität zu eigener Sache gemacht, wird sich ebenfalls in der Paulinerkirche abgespielt haben. „Eine vortreffliche Musik; so daß sich diese Solennität zu jedermanns Vergnügen Vormittags gegen 11 Uhr glücklich geendiget“¹⁾. Solche lateinischen Huldigungsoden waren in Leipzig seit alter Zeit im Schwange. Sie stellten, da sie in antiken Metren abgefaßt waren und in prunkvollen Worten klassische Kürze der Diktion zur Schau boten, dem Komponisten die schwierigsten Aufgaben. Leider ist unter den vielen erhaltenen Dichtungen dieser Art²⁾ gerade diejenige zu Bachs verschollener Musik nicht mehr vorhanden. Es wäre für die Nachwelt eine unschätzbare künstlerische Freude gewesen zu sehen, wie sich Sebastian mit dem Wortgepränge und den stachlichen Metren einer asklepiadeischen oder sapphischen Strophe lateinischer Fassung auseinandergesetzt hat. Von weiteren Kompositionen dieser Art wird künftig nicht mehr berichtet. Görner hat schon bald darauf Bach dieses heikle Geschäft abgenommen und über drei Jahrzehnte hindurch vor den Professoren der Leipziger Universität solche meist mit Trompeten und Pauken begleiteten lateinischen Oden erklingen lassen. Bach mag sie dem hohlen Kopfe dieses Handwerkers gern überlassen haben. Auf die Dauer wäre ihm das Gebundensein an derlei pseudoantike Versgebilde ohne wahres inneres Leben wohl zur Last geworden. Daß er beim ersten und einzigen Versuch dieser Art im August 1723 das Lob „eine vortreffliche Musik“ erntete, darf als

1) Spitta II, S. 38 nach Vogels Jahrbuch und den Acta Lipsiensium Academica.

2) Ich hoffe, über sie an anderer Stelle ausführlich zu sprechen.

Beleg des schönen Wortes gelten, das er später zu Kirnberger sprach: „Es muß alles möglich zu machen seyn!“

Die im Streitfalle mit der Universität oben herangezogenen Aktenstücke geben schließlich über eine Angelegenheit Auskunft, die gleichfalls von der Bachforschung noch nicht ins Licht gestellt worden ist. Die Universitätsbehörde machte Bach den Vorwurf, in den Jahren 1723—1725 zweimal nicht persönlich bei den Quartalsoratorien erschienen zu sein. Dieser Vorwurf war unbegründet, da altem Herkommen gemäß des Kantors persönliche Teilnahme an diesen Akten keine Verpflichtung bedeutete. Dennoch rechtfertigte Bach sein Fernbleiben. In jener Eingabe vom 31. Dezember 1725 heißt es, er habe beide Male verreisen müssen, und zwar das zweitemal nach Dresden; „... da ich nothwendig zu verreisen, insonderheit das andere mahl in Dresden zu verrichten gehabt¹⁾.“ Dies seien die „impedimenta legitima“, die rechtmäßigen Hinderungsgründe gewesen. Über den Anlaß des Dresdener Ausflugs erfährt man freilich nichts. Hat es sich um eine Orgelprüfung gehandelt? Die Ausdrücke „legitimum“ und „verrichten“ deuten jedenfalls darauf, daß die Reise nicht aus privatem Interesse, sondern aus einem zwingenden Grunde geschah. Sie wird in eine Zeit gefallen sein, in der die Stadtkirchenmusik einmal aussetzte, weil Bach sonst mindestens eine, wenn nicht gar zwei Sonntagsmusiken in den Hauptkirchen hätte versäumen müssen²⁾. Er spricht im Dezember 1725 von dem Falle als von einem bereits weiter zurückliegenden („Also wird meine Abwesenheit doch mehr als ein oder zweymahl nicht geschehen seyn“). Da er ferner, wie anzunehmen, zum mindesten die ersten zwei oder drei Quartalsmusiken (II., III., IV. 1723) pflichtgemäß selber bestellt haben wird, die erste Abwesenheit aber vor die zweite, die Dresdener, fiel (also wohl in das I. oder II. Quartal 1724), hingegen im III. Quartal 1725 (September) der ganze Streit schon in vollem Gange war, so darf die Reise genauer in die zweite Hälfte des Jahres 1724, spätestens ins I. Quartal 1725 gesetzt werden. Vielleicht läßt sich hiernach künftig Genaueres bestimmen.

¹⁾ Spitta II, S. 45 oben.

²⁾ Allerdings kam es vor, daß er sich bei Abwesenheit durch den Neukirchenmusikdirektor Schott vertreten ließ.

Das Notenrätsel des Bach-Pokals und seine Deutung

Von Friedrich Schnapp (Berlin)

Seit einigen Jahren steht in Bachs Geburtshause zu Eisenach ein schöner Glaspokal, der einst Johann Sebastian Bach gehört hat. Aus der Inschrift geht hervor, daß ihm das Glas von zwei Verehrern geschenkt worden ist. C. Sanford Terry¹⁾ und nach ihm Conrad Freyse²⁾ haben den Pokal in Aufsätzen ausführlich beschrieben. Sie teilen beide ein Gutachten des besten deutschen Glaskenners, Prof. Dr. Robert Schmidt (Berlin) mit, wonach sowohl das Glas als auch die Gravierung um das Jahr 1735 in Sachsen entstanden sind.

Von den Ornamenten abgesehen, besteht die Gravierung auf der Vorderseite aus dem Worte VIVAT, worunter die Initialen Bachs stehen: verschlungen in ein Doppelmonogramm, dessen rechte Seite die Buchstaben JSB enthält, während die linke Seite die gleichen Buchstaben von rückwärts (und in Spiegelschrift) gelesen enthält.

Auf der Rückseite ist folgende Inschrift eingraviert:

A musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5.	theurer Bach!	
A musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5.	ruffet, ach!	
A musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5.	hofft auf Leben,	
So du ihnen nur kanst geben,		
Drum erhör ihr sehnlich ach!		
theurer	A musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5.	Bach.

¹⁾ „A Bach relic“ in „The musical Times“, London 1935 (Nr. 1114, Bd. 76, S. 1075—1078).

²⁾ „Ein Bach-Pokal“ im „Bach-Jahrbuch“ 1936, S. 101—108. Dort auch die Abbildung des Stückes.

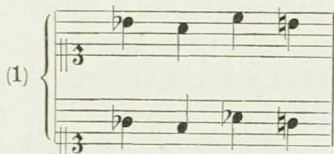
Wie in der ersten und letzten Zeile der Name Bach in Noten zitiert ist, so sind mit den Noten der zweiten und dritten Zeile gleichfalls Personennamen gemeint, und zwar die Namen der Spender des Pokals. Dieser Ansicht ist auch Freyse, dem es jedoch nicht gelungen ist, das Rätsel aufzulösen, wer unter diesen Noten g-gis-f-fis und e-dis-d-cis verborgen ist. Freyse kommt zu dem Ergebnis, daß „eine vollständige Enträtselung des Anagramms bis jetzt nicht möglich war“ und daß sich „ohne Kenntnis der näheren Umstände auch die Namen der Bachfreunde kaum ergründen lassen“, nachdem er vergeblich versucht hat, die deutschen Bezeichnungen der Noten in Namen zu verwandeln. Terry dagegen vermutet, daß die Themen eine musikalische Kombination darstellen, wie sie Bach vielleicht vor einem vornehmen Gönner improvisiert habe. Das zweite Thema erkennt Terry richtig als eine Umkehrung des ersten (B-a-c-h). Zum dritten Thema erklärt er lediglich, daß es eine absteigende chromatische Figur sei, durch welche auch möglicherweise auf Bachs charakteristische Vorliebe für die Chromatik hingewiesen werden sollte.

Nachdem ich im Herbst 1937 den Bach-Pokal in Eisenach zum ersten Male gesehen hatte und mit Freyses Aufsatz bekannt geworden war, ist mir nach einiger Überlegung eine Deutung der Notenmotive geglückt, die unbestreitbar erscheint. Gleichzeitig stellte Philipp Tarnach, dem ich die Rätsel-Inschrift zusandte, als ein Meister des Kontrapunktes aus Freude an der Sache alle Möglichkeiten von Kombinationen der Motive zusammen; der Leser findet sie am Schluß meiner Abhandlung. Es ist damit der Weg zu Ende gegangen, den Freyse nicht betreten hat, während Terry nur einen Schritt in dieser Richtung getan hat.

Das erste und vierte auf dem Pokal eingravierte Thema B-a-c-h, ist als solches atonal, d. h. es läßt sich aus ihm nicht von vornherein eine bestimmte Tonart herleiten. Vielmehr bildet die Notenfolge das Rudiment einer chromatischen Sequenz von Halbtonschritten, in kleiner Terz aufsteigend. Will man — wie es Bach in der „Kunst der Fuge“ getan hat — dem Motiv B-a-c-h einen harmonisch-tonalen Sinn geben, so kann man es als eine Mischung von äolisch und dorisch Moll auffassen, wobei die Noten b und h die gleiche VI. Stufe von d-moll darstellen (b äolisch, h dorisch).

Wenn man unter diesen Voraussetzungen das zweite und dritte Motiv des Vokals betrachtet, so ergibt sich folgendes.

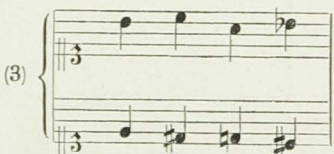
Das zweite Motiv (g-gis-f-fis) ist die um eine große Terz tiefer transponierte symmetrische Umkehrung des ersten (B-a-c-h), wie auch Terry erkannt hat. Zugleich bildet es — ein nicht alltäglicher Fall — den Krebs des Motivs B-a-c-h und, rückwärts gelesen, den unteren Terzenkontrapunkt zu B-a-c-h:



Umgekehrt ergibt B-a-c-h, im Krebs gelesen, den oberen Terzenkontrapunkt zum zweiten Motiv¹⁾:



Das dritte Motiv bildet die möglichen Fundamentschritte der rückwärts gelesenen Sequenz B-a-c-h:



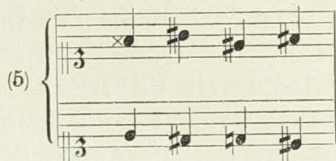
(e-moll: I. Stufe — VII. Stufe; d-moll: I—VII); als Krebs gelesen gibt es die Fundamentschritte des Motivs B-a-c-h:



(d-moll: VII—I; e-moll: VII—I).

¹⁾ In jedem Fall ist das zweite Motiv aus irgendeinem Grunde nicht orthographisch korrekt notiert; es müßte g-as-f-ges (bzw. fisis-gis-eis-fis) heißen.

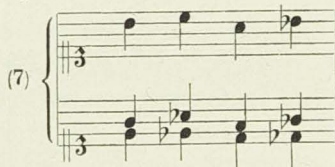
Die Beziehungen des dritten Motivs zum zweiten sind nicht so offensichtlich. Zusammengestellt ergeben beide die Folge:



welche aber wegen der unvorbereiteten Quartenauflösung nicht gemeint sein kann. Immerhin ist zu bemerken, daß bei Hinzufügung des Terzenkontrapunktes zum dritten Motiv die Sequenz in Sextenauflösung korrekt ist:



Der Zusammenhang aller drei Motive miteinander ist jedenfalls augenscheinlich. Wenn man zum ersten (B-a-c-h), im Krebsgang gelesen, das zweite und dritte Motiv gefeilt, so entsteht die absteigende Dursequenz As=dur — Ges=dur:



Stellt man zu B-a-c-h die beiden anderen Motive im Krebs, so ergibt sich die aufsteigende Mollsequenz d=moll — e=moll (mit alterierten Septimenakkorden):



Diese letzte Kombination (8) ist offenbar neben den beiden vorher genannten, durch Sperrdruck hervorgehobenen Kombinationen (1) und (4), von den Spendern des Pokals beabsichtigt gewesen.

Nach den Namen dieser Verehrer Bachs braucht man nun nicht mehr lange zu suchen (Der Leser hat sie wohl schon erraten): es handelt sich um zwei Mitglieder der Musikerfamilie Krebs, die sich hinter dem zweiten und dritten Motiv des Pokals versteckt haben. Durch diese Deutung allein erhält auch das Widmungsgedicht einen Sinn, den es sonst niemals finden kann: denn „Krebs“ können nur im „Bach“ leben.

Das echt barocke Spiel mit den Namen Bach und Krebs, womit nach Reichardts Bericht (1796) Bach selbst zu scherzen pflegte¹⁾, hat durch die auf dem Pokal eingravierten Themen erst seinen musikalisch-kontrapunktischen Reiz erhalten; ein Dilettant hätte einfach als zweites Thema „h-c-a-b“ notiert und wäre bei der Suche nach einem zweiten Krebs (als drittem Thema) bereits in größter Verlegenheit gewesen. Ob die beiden Krebs durch das anfangs genannte Doppelmonogramm Bachs sowie durch die Anordnung der Reime noch ein „Krebs“-Spiel beabsichtigt haben, mag dahingestellt bleiben.

Man geht gewiß nicht fehl in der Annahme, daß der Gedanke, Bach den Pokal zu verehren, von seinem Lieblingsschüler Johann Ludwig Krebs (1713—1780) ausgegangen ist, der im Herbst 1735 die Thomasschule absolvierte. Bachs ehrenvolles Abgangszeugnis für ihn (vom 24. August 1735)²⁾ darf als bekannt vorausgesetzt werden.

Krebs blieb nach bestandenem Examen noch 1½ Jahr in Leipzig, um an der Universität Jura zu studieren. Trotzdem war er wohl schon damals entschlossen, die Musik zum Lebensberuf zu machen; denn er betätigte sich als Musiker und stand weiter mit Bach in enger Verbindung. Zweifellos hat er auch noch privatim bei ihm Unterricht genommen.

Es ist nun sehr wahrscheinlich, daß Krebs seinem Meister den Pokal zum 52. Geburtstag, am 21. März 1737, überreicht hat. Gerade zu diesem Zeitpunkt muß Krebs Leipzig verlassen haben, um nach Zwickau abzureisen, wo er im April sein erstes Amt (als Organist an St. Marien) antrat. Daß er diese Stellung auf Empfehlung Bachs erhalten hat, ist wohl sicher. Jedenfalls mußte er sich bei seinem Abschied von Leipzig Bach gegenüber von tiefer Dankbarkeit

¹⁾ Spitta II, 721.

²⁾ Spitta II, 722.

durchdrungen fühlen; schuldete er doch seinem großen Lehrer nicht allein seine Ausbildung als Musiker, sondern auch persönliche und materielle Förderung mancher Art. So hatte ihm Bach z. B. den Cembalistenposten im Leipziger Collegium musicum und den Privatmusikunterricht der Gottschedin verschafft¹⁾.

Auf einen Abschied deutet sicherlich das „rufet Ach!“ der Inschrift auf dem Pokal hin.

Der zweite Spender des Pokals dürfte entweder Krebsens Vater Johann Tobias Krebs sein, der als Kantor und Organist in Buttelschädt lebte und in Weimar zu Bachs hervorragendsten Schülern gehört hatte, oder, was ich noch eher glauben möchte, Johann Ludwigs um drei Jahre jüngerer Bruder, wie der Vater Johann Tobias geheißt. Er wurde 1729 als Alumne in die Thomasschule aufgenommen und bei seiner Bewerbung von Bach durch die Bemerkung „hat eine gute starcke Stimme und feine profectus“ ausgezeichnet²⁾. Nach Spitta absolvierte er fünf Jahre nach seinem Bruder die Schule mit Auszeichnung; er studierte dann in Leipzig Philosophie und wurde später Rektor der Landesschule zu Grimma³⁾.

Wenn die Vermutung, in Johann Tobias Krebs d. J. den zweiten Geber des Pokals zu sehen, richtig ist, so würde die Inschriftzeile „hofft auf Leben“ dahin zu erklären sein, daß Johann Tobias noch einige Jahre weiteren Verbleibens in seinem „Elemente“ erwartete.

Jedenfalls bringt die vierte Zeile des Widmungsgedichts in rührender Weise zum Ausdruck, daß beide Krebse ihr wahres Leben nur in ihrem geliebten Meister Bach finden; sie haben ihre Dankbarkeit in einer Weise geäußert, die zeigen sollte, daß die Mühe seiner Unterweisung nicht umsonst gewesen war.

Anhang

Kontrapunktische Kombinationen der drei Themen



1) Spitta II, 721 f.

2) Spitta II, 66.

3) Spitta II, 721.

1. I original, II im Krebsgang

6. I im Krebs mit Terzenkontrapunkt, III original

2. I im Krebs, II original

7. I original, III im Krebs mit Terzenkontrapunkt

3. I im Krebs, III original

8. I im Krebs, III original mit Terzenkontrapunkt

4. I original, III im Krebs

9. II original, III original

5. I original mit Terzenkontrapunkt, III im Krebs

10. II im Krebs, III im Krebs

11. II original mit Terzenkontrapunkt, III original

15. I original mit Terzenkontrapunkt, III im Krebs mit Terzenkontrapunkt

12. II original, III original mit Terzenkontrapunkt

16. Desgl.

13. I original, II und III im Krebs

17. Doppelt: II mit Ober-, III mit Unterterzenkontrapunkt

14. I im Krebs, II und III original

18. I im Krebs, II original, III mit Unterterzenkontrapunkt

Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß die drei Themen zusammen sämtliche Töne der chromatischen Skala enthalten.

Philipp Jarnach.

Das Freundschaftsbuch des Apothekers Friedrich Thomas Bach

Eine Quelle zur Geschichte der Musikerfamilie Bach

Von Karl Fischer (Nürnberg)

Die Musikerfamilie Bach ist seit dem Tode ihres größten Sohnes, des genialen Johann Sebastian, in einer großen Zahl von Werken und Aufsätzen musikalisch, genealogisch und erbbiologisch untersucht worden, aber nicht viele dieser Arbeiten führen uns weiter in die Gegenwart herein als bis zu den Söhnen des großen Meisters, sehr wenig vollends ist über die Familie von Johann Sebastians ältestem Bruder Johann Christoph Bach (1671—1721) bekanntgeworden. Man weiß, daß der Knabe Johann Sebastian nach dem frühen Tode seines Vaters (gest. 1695) einige Jahre im Hause des Bruders in Ohrdruf erzogen wurde und von diesem, der ein Schüler Pachelbels und als Organist an der Stadtkirche tätig war, den ersten Unterricht im Orgel- und Klavierspiel genossen hat. Das musikalische Können dieses Mannes kann nicht gering gewesen sein, hat er doch alle seine fünf Söhne zu tüchtigen Organisten und Kantoren herangebildet. Da auch von seinen Enkeln sich fünf der kirchlichen Musik gewidmet haben, da einer lateinischer Präzeptor, einer Haushofmeister des Fürsten von Hohenlohe-Langenburg und wieder einer evangelischer Pfarrer und Superintendent in der Vaterstadt Ohrdruf wurde, so darf man wohl auch bei diesem Zweige der Familie Bach von musikalischer Kultur und gediegenem Wert sprechen.

Es mag daher von allgemeinerem Interesse sein, wenn man aus dem Freundschaftsbuch eines Urenkels des Johann Christoph Bach die ganze Sippe und den Lebensgang des Eigentümers, des Apothekers Friedrich Thomas Bach erschließen kann.

Friedrich Thomas Bach ist zu Langenburg in Württemberg am 26. April des Jahres 1773 geboren. Sein Vater August Tobias

Bernhard Bach war in Diensten des fürstlichen Hauses Hohenzoloh, das auch in Ohrdruf begütert war, aus Ohrdruf nach Langenburg gekommen und hier Lehrer an der lateinischen Schule und Organist an der Hofkapelle des fürstlichen Hauses geworden. Die Mutter Luise Juliane, eine geborene Helmschmidt, entstammte einer Familie, die sich gleichfalls im fürstlichen Dienst vom Bauernstand über Jagdlakaien und Kammerdiener zu Hofverwaltern und Hofräten emporgearbeitet hatte.

Mit 16 Jahren verlor Friedrich Thomas durch einen Unglücksfall den Vater, der die Mutter mit vier unversorgten Kindern hinterließ. Zu allem Unglück büßte die Mutter durch einen Bankrott auch noch ihr Vermögen ein, so daß sie durch Fertigen von weiblichen Handarbeiten sich und ihre Kinder ernähren mußte. Trotzdem hat die Frau es verstanden, zum Teil mit Hilfe der fürstlichen Familie, ihre Kinder zu tüchtigen Menschen zu erziehen und in angesehene Stellungen zu bringen.

Der älteste Sohn, Johann Christian Bach (1771—1835), wurde Pfarrer, der zweite, unser Friedrich Thomas, sollte den Apothekerberuf ergreifen, der gerade in dieser Zeit durch die Arbeiten des Pharmazeuten Johann Balthasar Trommsdorf an der Universität Erfurt vom abergläubigen Quacksalbertum auf wissenschaftliche Grundlage gestellt worden war.

Wir finden den jungen Apotheker Friedrich Thomas Bach mit 18 Jahren in der freien Reichsstadt Rothenburg o. d. T. Die Lehrzeit dürfte er in dieser Zeit schon überstanden haben. Die Eintragungen ins Freundschaftsbuch beginnen hier am 1. April 1791.

Das Buch, das sich heute im Familienbesitz Fischer in Nürnberg befindet, ist, queroktav, wie damals allgemein üblich, in marmoriertes Leder gebunden. Es umfaßt 460 Seiten mit 250 Einträgen aus der Zeit vom 1. April 1791 bis zum 31. März 1838. Mit 18 Jahren hat der Eigentümer dieses Freundschaftsbuch begonnen, es hat ihn durchs Leben begleitet bis ins Alter von 65 Jahren. Die Einträge sind nicht gleichmäßig über die Jahre verteilt. Es gibt Jahre, in denen sich zwanzig und mehr Freunde eingetragen haben. In besonderer Blüte stand das Buch in den Jahren 1798 (mit 31) und 1801 (mit 41 Einträgen). Es kommen aber auch Jahre, in denen das Freundschaftsbuch in Vergessenheit geriet, doch erst in einer



Johann
(161

Johann Christoph (d.
Organist und Lehrer
in Ohrdruf
(1671—1721)
∞ Dorothea von Hofe

Tobias Friedrich
Kantor in Udestedt
(1695—1768)

Johann Bernhard
Organist und Lehrer
in Ohrdruf
(1700—1743)

Johann
Kantor
(II)
∞ 1731

Tobias Friedrich
Kantor in Erfurt
(1723—1813)

Johann Wilhelm
Posamentier in
Ohrdruf
*1732

Philipp Christian
Pfarrer in
Werningshausen
(1739—1809)
∞ Johanna Chris-
tiane Elisabeth
Wechmar

Johann Georg
Haus Hofmeister
in Langenburg
(1736—1818)
ledig

August
Organist
in
(II)
∞ Luise

Johann Christian
Pfarrer in Michel-
bach a. d. Heide
(1771—1835)
∞ Katharine Hen-
riette Kreschmer
ohne Nachkommen

Friedrich
Apotheker
in
Eisfeld
(1773—1828)
ledig

Fischer, Emil
herzogl. Landrichter
in Eisfeld
(1812—1876)

Berufsmusiker sind fett gedruckt

Brostius
(1695)

Johann Sebastian
Thomaskantor
in Leipzig
(1685—1750)

Joseph (d. S.)
Dhrdruf
(1756)
Krone Meyer

Johann Heinrich **Johann Andreas**
Rantor in Dhringen (* 1707) Organist und Lehrer
in Dhrdruf
(1710—1777)

Bernhard
Lehrer
Wurg
(1889)
Schulmeister

Ernst Carl Gottfried
Rantor in Dhrdruf
(1738—1807)

Ernst Christian
Rantor in
Wechmar
* 1747
∞ Johanna Doro-
thea Luise Meber

Johann Christoph Georg
Organist in Dhrdruf
(1747—1814)

Katharine
(1775—1859)
∞ Georg Heinrich
Fischer
reg. zogl. Hauptmann
in Croß b. Eisfeld

Sophie Charlotte
* 1781

Ernst Carl Christian
Pfarrer in Dhrdruf
(1785—1859)

∞ 1817

Ludwig
August
in Schweinfurt
(1882)

Bach, Friedrich Bernhard
Christian
Subrektor in Dhrdruf
(1819—1862)

Bach, Amalie Elise
Henriette

Bach, Friedrich August
Anton
Oberlehrer in Dhrdruf
(1823—1863)



Zeit, als der Besitzer die Mitte des Lebens längst überschritten hatte.

Zu den ersten, denen Friedrich Thomas Bach sein neuangelegtes Stamm- oder Freundschaftsbuch vorgelegt hat, zählen Glieder der Apothekerfamilie Gefner in Rothenburg, die der mütterlichen Sippe angehörte. Wahrscheinlich hat Bach im Hause Gefner als Gehilfe gedient, er hat dort auch persönlichen Anschluß gefunden und war mit den Vettern und Basen Gefner gut Freund.

In den Jahren 1794 bis Ende 1796 „conditionierte“ Bach in Memmingen, am 1. Januar 1797 tritt er in Augsburg eine Stelle an. 36 Augsburger Einträge geben uns Nachricht von einem ausgedehnten Bekanntenkreis mit fröhlicher Geselligkeit. Es sind zum größten Teil Apotheker, die er um eine Widmung bittet, doch lernt er auch eine Reihe von Kunstjüngern kennen, wie den Maler Fris Westernacher und den Kupferstecher Georg Christoph Oberkogler (1774—1856). Am 18. Januar 1797 trägt sich der Maler Johann Philipp Nilson aus der bekannten Augsburger Künstlerfamilie ein, der sich durch die künstlerische Gestaltung des Titelblattes des Bachschen Freundschaftsbuches als ein vorzüglicher Kleinmaler erweist. Ausgezeichnet ist die leicht kolorierte Porträtsilhouette des Buchinhabers gelungen, ebenso feinsinnig ist das Widmungsblatt gemalt. Mörser und Retorte, Rezeptbücher, Arzneifläschchen, Pillenschachteln und Salbentöpfchen zeigen uns, daß Bach sich der „Arzneikunst befließigte“. Auf dem Mörser ist die Jahrzahl 1797 zu lesen, der Künstler hat in Spiegelschrift P. Nilson signiert.

Aus Augsburg stammen auch noch sechs kolorierte Kupferstiche mit Ansichten der Stadt und ihrer Umgebung. Der übrige Schmuck des Buches ist unbedeutend, ganz im Geschmack der Zeit ausgeführt. Zart gemalte Blütenkränze wechseln mit verfallenem Gemäuer, wandelnde Liebespaare mit gestickten Blumengebinden.

Nach einer Tätigkeit von $1\frac{1}{4}$ Jahren in Augsburg verläßt Bach die Stadt anfangs April 1798 und kehrt nach Hause zurück. Der letzte Augsburger Eintrag datiert vom 4. April 1798, am 9. April schon besucht er in Rothenburg o. d. T. die Gefnerische Verwandtschaft.

Frühjahr und Sommer verbringt er in seiner Vaterstadt Langenburg. Am 31. Juli scheint er Abschiedsbesuche gemacht zu haben. Seine Tante, Sophie Charlotte Helmschmidt, zeichnet sich ins Stamm-

buch ein, ebenso der Langenburger Apotheker W. F. Eisenmenger. Da Friedrich Thomas eine Stelle im „Ausland“, in Grünstadt in der Pfalz, damals von den Franzosen besetzt, angenommen hat, geht er auch noch einmal nach Rothenburg, um sich dort zu verabschieden. Er besuchte, das geht aus dem Freundschaftsbuch hervor, die Familien Geßner, Schwertfeger und Sicard. Der letzte Eintrag in Rothenburg trägt als Datum den 4. August 1798.

Daß er in Grünstadt unter französischer Herrschaft steht, erkennt man gleich im Stammbuch. Es heißt da am 16. August 1798: „... geschrieben in Neufranken zu Grünstadt, den 29. Thermidor des 6. Jahres der Franken-Republik.“ Es ist der Kalender der Französischen Revolution, den die Machthaber in Paris 1792 eingeführt hatten, der aber nicht länger als 14 Jahre in Kraft war. Napoleon schaffte ihn 1805 wieder ab.

Nicht ganz ein Jahr bleibt Friedrich Thomas Bach in Grünstadt. Vom August 1799 an ist er in Koblenz tätig, wo er bis April 1801 bleibt. Nun begibt er sich über Leipzig (13. Mai) in die Thüringer Heimat seiner Bachschen Vorfahren. Er macht eine Wetterreise. Am 9. Juni 1801 weist er in Ohrdruf bei seinem Onkel Ernst Carl Gottfried Bach (1738—1807), dem Bruder seines Vaters. Von hier aus wandert er im Tale des Apfelstädter Baches abwärts nach Wechmar, der Urheimat der „musikalisch Bachischen Familie“. Hier saßen die Bache schon im 16. Jahrhundert, hier war der älteste bekannte Vorfahre, Hans Bach, 1561 Mitglied der Gemeindevorstanderschaft, hier lernte Veit Bach das Bäckerhandwerk und zog von hier aus nach Ungarn.

Unser wandernder Apotheker hatte in Wechmar noch eine ganze Reihe von Verwandten, jedoch er scheint diese zunächst noch nicht getroffen zu haben und nur von einer Base, S. Ch. D. Wehr, empfangen worden sein.

Wenn diese einen so übermütigen Vers wie:

„Braten und Fisch
auf deinen Tisch,
im Beutel was rundes,
im Bett was gesundes,
Herr Wetter, nicht wahr!
Dies wünscht auf immerdar...“

ins Stammbuch schreibt, so dürfen wir vielleicht auf einige recht vergnügte Stunden in Wechmar schließen.

Am selben Abend noch kommt Bach in Erfurt an und kehrt bei dem Kantor Tobias Friedrich Bach (1723—1813), einem Vetter seines Vaters, dem Sohne des Udestedter Kantors Tobias Friedrich Bach (d. A.), ein. Der fast 80jährige Greis trägt sich mit Humor und sicherer Hand auf die Bitte des jungen Herrn Veters ins Stammbuch ein:

„Ich bin ein Bach und trinke Bier,
und sterbe auch sowohl als ihr,
doch ist, weil ich ein Cantor bin
im Leben, Sterben mein Gewinn!“

Dieser Vers atmet echten alten „Bachen“-Geist. Hat man doch in Thüringen zwischen Eisenach und Erfurt im 17. Jahrhundert die Musikanten, die zu Kirchweih, Hochzeit und Tanz aufspielten, schlecht hin die „Bache“ genannt, so war der Stand mit der Familie im Volksbewußtsein zusammengewachsen, und Bier dürften diese Musikanten wohl auch getrunken haben.

Der Apotheker Friedrich Thomas Bach hat in Erfurt wahrscheinlich das berühmte chemische Institut des Johann Bartholomäus Trommsdorf aufgesucht und sich dort um eine Anstellung beworben. Diese scheint ihm für den 1. Oktober 1801 zugesichert worden sein. So hatte er noch vier Monate vor sich, über die er frei verfügen konnte. Zunächst setzte er seine Verwandtenreise fort.

Am 18. Juni weilte er in Werningshausen nördlich von Erfurt. Dort war der älteste Bruder seines Vaters, Philipp Christian Bach (1739—1809), Pfarrherr. Würdevoll, etwas moralisierend ist der Spruch, den dieser dem Neffen mitgibt:

„Je nieder sich der Kluge selbst gefällt,
um desto mehr schätzt ihn die Welt!“

Die vielbeschäftigte Pfarrfrau dagegen, Frau Johanna Christiane Elisabeth Bach geb. Wechmar, findet nur die Zeit, um mit flüchtiger Hand ihren Namen unter den des Gemahls zu setzen.

Von Werningshausen wendet sich unser Wandersmann noch einmal nach Wechmar, wo er jetzt von Onkel und Tante, dem Kantor Ernst Christian Bach (geb. 1747) und Frau Johanna Dorothea Luise

geb. Meder, so freundlich aufgenommen wird, daß er eine ganze Woche bleibt. Man scheint es in Wechmar für an der Zeit zu halten, daß sich der 28jährige Mann eine Frau nehmen sollte. Den Eintrag wenigstens, den Onkel und Tante am 22. Juni gemeinsam ins Stammbuch schreiben, möchte man als zarten Hinweis in dieser Richtung auffassen:

„Schön und heiter wie der Frühling Deiner Jugend,
rein und ungetrübt wie Deine Jugend
sey Dein künftiges Geschick:
und dann noch ein Herz wie Deins Dein Glück!“

Am 25. Juni besucht Friedrich Thomas Bach noch einmal die Verwandten Wehr in Wechmar. Vetter Ernst Friedrich Wehr trägt sich nun ins Freundschaftsbuch ein. Der letzte aus der Wechmarer Verwandtschaft, dem er sein Stammbuch am 28. Juni vorlegt, ist Friedrich Wilhelm Wechmar aus der Sippe der Werningshausener Pfarrfrau, dann nimmt Bach Abschied und geht zunächst zurück nach Ohrdruf. Dort trifft er am 29. Juni im Hause seines Onkels, des Kantors Ernst Carl Gottfried Bach, dessen 16jährigen Sohn Ernst Carl Christian Bach, der im Freundschaftsbuch seine Gymnasiumsweisheit durch wohlgefügtes Latein dokumentiert. Die beiden Vettern werden damals kaum geahnt haben, daß der Jüngling (gestorben als Superintendent 1859 in Ohrdruf) durch seine spätere Verheiratung mit Sophie Charlotte Bach, der jüngsten Schwester unseres Apothekers, dessen Schwager werden sollte.

In den nächsten Tagen überschritt Friedrich Thomas Bach südwärts wandernd die Höhe des Rennsteiges. Sein Ziel war das Dorf Crock bei Eisfeld, wo seine um zwei Jahre jüngere Schwester Charlotte Katharine seit 1794 mit Georg Heinrich Fischer, Oberleutnant im herzoglichen Landregiment, verheiratet war.

Charlotte Katharine Fischer geb. Bach, zu Langenburg im Jahre 1775 geboren, hatte mit 15 Jahren kurz nach des Vaters frühem Tode die Mutter und die Heimat verlassen müssen, um einem alten Großonkel, dem Hauptmann Johann Ernst Adam in Crock, die Wirtschaft zu führen. Voll Sehnsucht harrete sie des Bruders, war doch geplant mit Mann und Bruder nach Langenburg zu reisen, um nach 11jähriger Abwesenheit die Heimat wiederzusehen. Die Vorfreude dieser Reise spricht aus dem Eintrag der Schwester im Stammbuch:

„Crock, den 12. Juli 1801 vor unserer Reise nach Langenburg . . .“
 Der Weg führte die Reisenden durch das ganze Frankenland in die damals fürstlich Hohenloheschen Lande zwischen Roher und Jagst. Nach einem kurzen Aufenthalt in Michelbach a. d. Heide, wo der Bruder, Johann Christian Bach (1771—1835), Pfarrer war, kam man am 21. Juli in Langenburg an. Wie lange sich die drei Reisenden dort aufgehalten haben ist aus dem Freundschaftsbuch nicht zu ersehen. Die sieben Langenburger Einträge beschränken sich auf den 21. und 22. Juli. Aus der Familie sind zu nennen: die Schwester Lotte Bach (Sophie Charlotte Bach, heiratete später ihren Vetter Ernst Carl Christian Bach, Pfarrer in Ohrdruf), dann der Onkel und Vate Johann Georg Friedrich Bach aus Ohrdruf, fürstlicher Haushofmeister in Langenburg (1736—1818); zur mütterlichen Sippe zählt die Familie Burger, im Freundschaftsbuch sind aus ihr festgehalten: Tante M. Burgerin, Vetter Ephraim und Base Auguste Burger. Von der Mutter Luise Juliane Bach, geb. Helmschmidt (1751—1816) findet sich kein Eintrag.

Im September 1801 sind die drei Reisenden Friedrich Thomas Bach, Charlotte Katharine und Georg Heinrich Fischer wieder ins Hildburghäuser Land nach Crock zurückgekehrt. Am 20. September nimmt Friedrich Thomas Abschied von Schwester und Schwager. Georg Heinrich Fischer muß noch schnell eine Widmung ins Freundschaftsbuch schreiben, dann geht die Reise weiter über das Dorf Bürden nach Hildburghausen.

Im Bürdener Pfarrhaus macht der Apotheker kurze Rast. Der Pfarrer Justus Friedrich Fischer (1753—1819), der älteste Bruder Georg Heinrich Fischers, schreibt einen Sinnspruch in das Stammbuch. Am folgenden Tag besucht Bach in Hildburghausen den jüngeren Bruder Fischer, Christian Philipp (1763—1819), Dr. med., Hofrat und Leibarzt des Herzogs von Hildburghausen.

Am 1. Oktober nimmt die Wanderung in Erfurt ein Ende. Wie sich dort die Arbeit des Apothekers gestaltet hat, ist unbekannt. Es ist wahrscheinlich, daß Friedrich Thomas Bach in dem chemisch-pharmazeutischen Institut des Johann Balthasar Trommsdorff (gest. 1836) tätig war. Trommsdorff selbst hat Bach nicht mit einem Autogramm beehrt, doch erscheinen mehrere Glieder der Familie mit Widmungen im Freundschaftsbuch.

Eine lange Reihe von Jahren, bis 1814, hat Bach in Erfurt zugebracht, unterbrochen durch einige Reisen. Im August 1804 und im September 1805 besuchte er Hamburg, 1806 und 1809 reiste er in der Schweiz, wir treffen ihn in Bern und Solothurn. Vom Jahre 1820 an finden wir ihn in Bamberg, im Oktober 1830 besuchte er noch einmal die Vaterstadt Langenburg und den Bruder in Michelbach a. d. Heide, dann zog er nach Croß bei Eisfeld, wo, wie wir wissen, seine Schwester Charlotte Katharine lebte. Dort schließt das Freundschaftsbuch am 31. März 1838.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in bescheidenem Ruhestand in Eisfeld, wo sein Neffe Emil Fischer (1812—1876) als herzoglicher Landgerichtsassessor tätig war. Friedrich Thomas Bach starb am 15. Juni 1847 zu Eisfeld im Alter von 74 Jahren. In seinem Testament, das er am 9. Juni 1847 niedergeschrieben hatte, setzte er die Kinder seiner beiden Schwestern als Erben ein. Es waren dies die beiden Söhne von Charlotte Katharine Fischer geb. Bach, Emil Fischer in Eisfeld und der Kaufmann August Fischer (1814 bis 1882) in Schweinfurt, und die drei Kinder der jüngsten Schwester Sophie Charlotte Bach in Ohrdruf, nämlich der cand. theol. Friedrich Bernhard Christian Bach (1819—1862), damals in Nassau-Diez (zuletzt Subrektor in Ohrdruf), dann Amalie Elise Henriette Bach in Ohrdruf und der cand. phil. Friedrich August Anton Bach (1823—1863) in Ohrdruf.

Mit dem Tode des Apothekers Friedrich Thomas Bach starb dieser fränkische Zweig der Familie Bach im Mannesstamm aus, in weiblicher Linie besitzt er heute eine überaus zahlreiche Nachkommenschaft.

Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß

Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses
von 1790

Eingeleitet und herausgegeben
von Heinrich Miesner (Hannover)¹⁾

Das „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach“, das zwei Jahre nach seinem Tode in Hamburg gedruckt erschien, ist bereits den älteren Bach-Biographen bekannt gewesen. Es hat seinen Wert bis heute nicht eingebüßt. Ein Neudruck des sehr selten gewordenen Büchleins erscheint schon insofern angebracht, als der Belgier Alfred Wotquenne bei der Herstellung seines thematischen Katalogs der Werke Philipp Emanuels (1905) es kaum beachtet hat. Zwar druckt er dort — unter der letzten Nummer — den Titel ab, bemerkt aber im Vorwort, daß seine Zusammenstellung auf Grund eines handschriftlichen Verzeichnisses des Organisten Joh. Jak. Heinrich Westphal († 1825) in Ludwigslust geschah²⁾. Eine Abschrift davon be-

¹⁾ Dieses wichtige Verzeichnis nunmehr, 150 Jahre nach dem Tode Philipp Emanuels, der Öffentlichkeit in einem Neudruck zu unterbreiten, betrachtet das Bach-Jahrbuch als eine nicht mehr aufschiebbare Verpflichtung. Es wird voraussichtlich durch drei Jahrgänge laufen. D. Herausgeber.

²⁾ Nach Mitteilung von Prof. Dr. Johannes Wolf ist nicht mehr nachprüfbar, ob Wotquenne bei seiner Arbeit damals in Berlin wirklich das Nachlaßverzeichnis mit benutzt hat. Die vorhandenen Exemplare verteilen sich nach meiner Kenntnis, die ich nach einer Briefnotiz Ernst Fritz Schmid's erweitere, auf folgende Stellen: 1. Preuß. Staatsbibliothek Berlin; 2. Archiv der Hansestadt Hamburg; 3. Bach-Museum in Eisenach; 4. Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien; 5. Sammlung A. van Hoboken, Wien; 6. Bibl. royale, Brüssel; 7. Bibl. du Conservatoire royal in Brüssel; 8. Sammlung Gorke, Eisenach. Nr. 4 stammt aus dem Nachlaß von Gerber, Nr. 6 aus dem von Fétis, Nr. 7 aus dem von Prof. Wagener, Marburg. Nr. 6 ist nach Angabe von E. F. Schmid lange vor 1905 in Brüssel gewesen; Nr. 7 (Sign. 16615) kam, wie mir Prof. van den Borren mitteilt, erst nach dem Jahre 1905 aus der Sammlung Wagener nach Brüssel. Hingewiesen sei dabei auf E. F. Schmid's Schrift „E. Ph. C. Bach und seine Kammermusik“ (1931), die teilweise in Brüssel entstanden ist.

findet sich in der Preuß. Staatsbibl. Berlin (Mus. ms. theor. K. 490). Ein Vergleich mit dem gedruckten Verzeichnis von 1790 ergibt manche Unstimmigkeit. Notierung der Themen, Lesarten der Namen, Datierung der Werke (die im Nachlaßverzeichnis ziemlich genau durchgeführt ist), Überschriften, Auslassungen und andere Einzelheiten lassen in Botquennes Buch oftmals Fragen bestehen, die das gedruckte Verzeichnis beantwortet. Dennoch stellt auch dieses der Forschung noch manche ungelöste Aufgabe, besonders in jenen Abschnitten, welche Werke „verschiedener Meister“ nennen und Beziehungen des alten Bach und seiner Söhne zu ihrer Mitwelt vor Augen rücken. Wiederum deutet die Aufzählung der schon von Burney gerühmten Bildnisammlung Emanuels viele geschichtlichen Zusammenhänge klarer an als andere Einzelquellen des 18. Jahrhunderts.

Verschiedene Ungenauigkeiten des Katalogs haben inzwischen eine Berichtigung erfahren; anderer wird sich künftige Forschung anzunehmen haben. Die unter dem Namen Friedemanns genannte *Allemande in A-dur für zwei Klaviere* (S. 81 des Nachlaßverzeichnisses) ist von Martin Falck dem Franzosen Couperin zugewiesen worden. Das *Veni sancte spiritus* (S. 63) gehört nicht Emanuel an, sondern stammt von Telemann, der die Komposition bereits im Jahre 1760 schrieb¹⁾. Die „Freimaurerlieder“ (S. 64) sind wahrscheinlich ein Werk von Wilh. Friedr. Ernst Bach (1759—1845), dem Cembalisten der Königin Luise²⁾. Ebenso handelt es sich offenbar um einen Irrtum, wenn die Musikalische Realzeitung von 1788 in Nr. 6 der Musikbeilage das zehnte der Freimaurerlieder, „Hoch wie des Adlers kühnster Flug“, unter Emanuels Namen veröffentlicht³⁾. Die richtige Lesung des fehlerhaft gedruckten Namens Wilderer (Wilderez) ergibt sich von selbst. Wird dann freilich von einem „Kingischen“ und einem „Engeljahrgang“ Telemannscher Kantaten gesprochen, so müssen wir bekennen, noch heute über deren Herkunft

1) H. Miesner, Ph. C. Bach in Hamburg, S. 85f.

2) Ledeburs Tonkünstlerlexikon Berlins führt „Maurerische Gesänge“ von Wilh. Bach an (S. 26), nennt allerdings die Sammlung der 12 Lieder unter dem Namen Emanuels. Vgl. Miesner, a. a. O. Nachtrag 4.

3) Vgl. S. 11, 12, 14 des Nachlaßverzeichnisses; dazu Bach-Jahrbuch 1932: Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin.

und Beschaffenheit nichts Genaueres zu wissen. Wiederum konnten Persönlichkeiten, denen Emanuel Bach die Ehre eines musikalischen Portraits zuteil werden ließ, nach mühevollen Einzelforschungen und manchem Fehlgriff vom Herausgeber festgestellt werden. Die Ermittlungen sind jedoch noch nicht abgeschlossen¹⁾.

Das Original des Nachlaßkataloges, dessen Seitenzahlen nachstehend durch Fettdruck hervorgehoben sind, erschien im Kleinformat $10\frac{1}{2} \times 17$. Um einen Vergleich mit dem „Themat. Verzeichnis“ von Botquenne von 1905 zu erleichtern, wird an den Schluß dieses Neudruckes ein doppeltes Register gestellt, das die Auffindung der einander entsprechenden Nummern erleichtert. Im übrigen hält sich der Neudruck an das Original. Möge er auch in dieser Gestalt seinen Wert als „Bach-Urkunde“ erweisen!

¹⁾ Vgl. meine Beiträge im Bach-Jahrbuch 1933 und 1937, ferner die Zeitschrift für Max Seiffert („Musik und Bild“), 1938.

Verzeichniß
des musikalischen Nachlasses
 des verstorbenen Capellmeisters
Carl Philipp Emanuel Bach,
 bestehend

- 1) Aus Instrumental-Compositionen,

a) Clavier-Soli's,	e) Sonatinen,
b) Concerten,	f) Soli's für andere Instrumente,
c) Triis,	g) Quartetten,
d) Sinfonien,	h) kleineren Stücken.
- 2) Aus Singcompositionen,

a) gedruckten,	b) ungedruckten.
----------------	------------------
- 3) Aus vermischten Stücken,
- 4) Aus Compositionen von Johann Sebastian Bach,
 W. F. Bach, J. C. F. Bach, J. C. Bach (dem
 Londner), J. Bernhard Bach,
- 5) Aus dem Altbachischen Archive,
- 6) Aus Musikalien von verschiedenen Meistern,
- 7) Aus Instrumenten,
- 8) Aus einer Sammlung Bildnisse von berühmten
 Tonkünstlern, und
- 9) Aus einer Sammlung dergleichen Silhouetten,
 Nebst angehängtem Verzeichnisse verschiedener
 vorhandenen Zeichnungen des Ao. 1778 in
 Rom verstorbenen Joh. Sebast. Bach,
 und einiger andern.

Liebhaber, welche von diesem Nachlasse etwas zu
 kaufen wünschen, können sich an die verwittwete
 Frau Capellmeisterin Bach in Hamburg wenden.

Hamburg,
 gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790.

Verzeichniß der Compositionen.

Die Buchstaben über dem Thema bedeuten den Ort, wo ein Stück verfertigt oder
 erneuert ist, und die Zahlen das Jahr, wann es verfertigt ist.

L. bedeutet Leipzig, F. Frankfurt, B. Berlin, P. Potsdam, H. Hamburg,
 E. erneuert.

Wenn über dem Thema der Clavier-Soli kein Titel stehet, so ist es eine Sonate.
 (Wo keine Buchstaben und Zahlen beystehen, da hat der Verfasser nichts nieder-
 geschrieben, welches vorzüglich bey den Singcompositionen oft der Fall ist.)

Instrumental-Compositionen.

1.

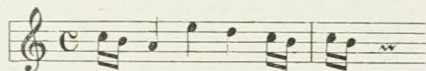
Clavier. Soli.

No. 1. L. 1731. C. B. 1744, ist im 43ten Stücke des Musikalischen Allerley gedruckt.

No. 2. L. 1731. C. B. 1744.



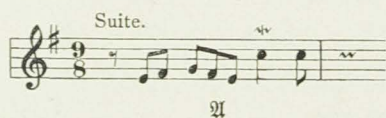
No. 3. L. 1732. C. B. 1744.



No. 4. L. 1732. C. B. 1744.

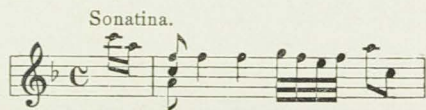


No. 5. L. 1733. C. B. 1744.

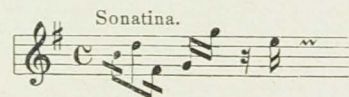


2.

No. 6. L. 1734. C. B. 1744.



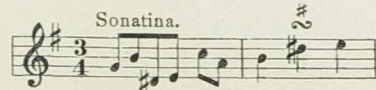
No. 7. L. 1734. C. B. 1744.



No. 8. L. 1734. C. B. 1744.



No. 9. L. 1734. C. B. 1744.



No. 6.

No. 10. F. 1734. C. B. 1744.

Sonatina.

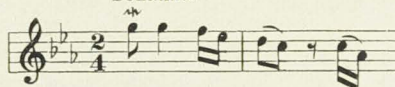


No. 11.

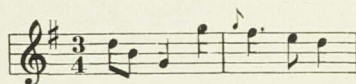
3

No. 11. F. 1734. C. B. 1744.

Sonatina.



No. 12. F. 1735. Menuett von Locatelli mit Veränderungen.



No. 13. F. 1735. C. B. 1743.



No. 14. F. 1736. C. B. 1743.



No. 15. F. 1736. C. B. 1744.



No. 16. F. 1737. C. B. 1743.



H 2

No. 17.

4

No. 17. F. 1737. C. B. 1743.



No. 37. B. 1744, ist in den Oeuvres mêlées, P. III. gedruckt.

No. 38. B. 1744, ist in den Oeuvres mêlées, P. IV. gedruckt.

No. 39. B. 1744, ist in der Collection Recreative, Oeuvre II. gedruckt.

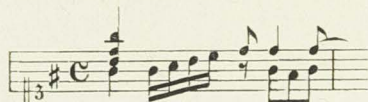
No. 40. B. 1744, ist im 38sten Stücke des Musikalischen Allerley gedruckt.

No. 41. B. 1744, ist die 4te Sonate der 2ten Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

No. 42. B. 1745.



No. 43. B. 1745, eine aufs Clavier accommodirte Sinfonie.



No. 44.

7

No. 44. B. 1745. Eine Menuet mit Veränderungen.



No. 45. B. 1746.



No. 46. B. 1746.



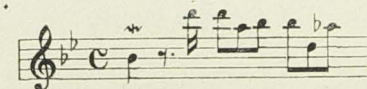
No. 47. B. 1746.



No. 48. B. 1746.



No. 49. B. 1747.

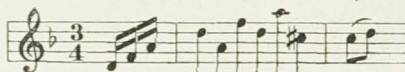


8

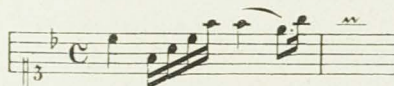
No. 50. B. 1747. Ein Arioso mit Veränderungen.



No. 51. B. 1747. Sonate für das Cembal mit 2 Tastaturen.



No. 52. B. 1747.



No. 53. B. 1747, ist die 1ste Sonate der 2ten Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

No. 54. B. 1748.



No. 55. P. 1748, ist in Wevers Tonstücken gedruckt.

No. 56. P. 1748.



No. 57.

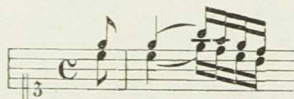
9

No. 57. B. 1749, ist in den Oeuvres mêlées, P. I. gedruckt.

No. 58. B. 1749.



No. 59. B. 1749.



No. 60. B. 1749, ist im Musikalischen Mancherley, im 14ten und 15ten Stücke gedruckt.

No. 61. B. 1750. Ein Allegretto mit Veränderungen.



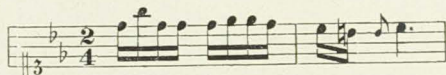
- No. 62. B. 1750, ist im 33sten Stücke des Musikalischen Allerley gedruckt.
 No. 63. B. 1750.



- No. 64. B. 1750, ist die 6te Sonate der 1sten Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
 No. 65.

10

- No. 65. B. 1751, ist eine Svite, welche im 25sten Stück des Musikalischen Allerley gedruckt ist.
 No. 66. B. 1752, ist in Marpurgs Raccolta gedruckt.
 No. 67. B. 1752.



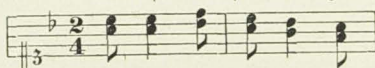
- No. 68. B. 1752, ist das Lied: Ich schlief, da traumte mir ic. mit Veränderungen, und ist im Musikalischen Allerley und Vielerley gedruckt.
 No. 69. B. 1753, ist die 1ste Sonate zum 1sten Theile meines Versuches.
 No. 70. B. 1753, ist die 2te dieser Sonaten.
 No. 71. B. 1753, ist die 3te dieser Sonaten.
 No. 72. B. 1753, ist die 4te dieser Sonaten.
 No. 73. B. 1753, ist die 5te dieser Sonaten.
 No. 74. B. 1753, ist die 6te dieser Sonaten.
 No. 75. B. 1754, ist im Musikalischen Mancherley gedruckt. „p. 143“¹⁾.
 No. 76. B. 1754.



No. 77.

11

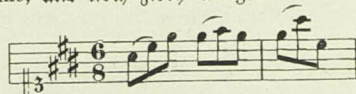
- No. 77. B. 1754. Petites Pieces, welche enthalten: la Gause, la Pott, la Borchwardt und la Böhmer, sind meist alle einzeln gedruckt.



- No. 78. B. 1755. Bestehet aus 6 Fugen, wovon die meisten gedruckt sind.



- No. 79. B. 1755. Petites Pieces, welche enthalten: la Philippine, la Gabriel, la Caroline, und noch zwey Allegro.



¹⁾ „p. 143“ ist eine mit Linde geschriebene Bemerkung im Hamburger Exemplar.

No. 80. B. 1755. Für die Orgel.



No. 81. B. 1755.



No. 82.

12

No. 82. B. 1755. Für die Orgel.

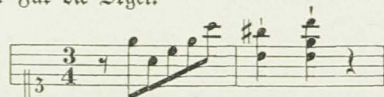


No. 83. B. 1755. Petites Pieces, nemlich: la Prinzette, l'Aly, la Gleim, la Stahl, la Bergius, la Buchholz und la Herrmann, sind einzeln theils in Marpurgs Raccolta, theils im Musikalischen Mancherley gedruckt.

No. 84. B. 1755. Für die Orgel.



No. 85. B. 1755. Für die Orgel.



No. 86. B. 1756.



No. 87.

13

No. 87. B. 1756. Petites Pieces, enthaltend: la Capricieuse, la Complaisante, les Langue(u)rs tendre(s), la Journaliere, l'Irrésolue, sind alle im Musikalischen Allerley gedruckt.

No. 88. B. 1756. Petites Pieces, enthaltend: la Louise und ein Andantino, welches in den Critischen Briefen von Marpurg gedruckt siehet.



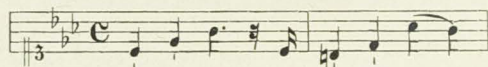
No. 89. B. 1756, ist in Marpurgs 2ter Raccolta gedruckt.

No. 90. B. 1756. Präludium für die Orgel mit 2 Tastaturen und Pedal.



No. 91. B. 1757, ist in den Oeuvres mêlées, P. V. gedruckt.

No. 92. B. 1757.



No. 93. B. 1757, ist im Musikalischen Mancherley gedruckt. „p. 5“¹⁾.

No. 94.

14

No. 94. B. 1757, ist im Musikalischen Mancherley gedruckt. „p. 21“¹⁾.

No. 95. B. 1757, ist in den Oeuvres mêlées, P. XII. gedruckt.

No. 96. B. 1757, ist im Musikalischen Mancherley gedruckt. „p. 109“¹⁾.

No. 97. B. 1757. Petites Pieces, enthaltend: la Xenophon, la Sybille, la Sophie, l'Ernestine und l'Auguste, wovon einige gedruckt sind.



No. 98. B. 1758, ist in der Collection Recreative, Oeuvre I. gedruckt.

No. 99. B. 1758. Für die Orgel, ist von Hafnern gedruckt.

No. 100. Zerbst, 1758, ist in den Oeuvres mêlées P. IX. gedruckt, aber nachher verändert worden.

No. 101. Zerbst, 1758, ist in den Oeuvres mêlées P. XI. gedruckt.

No. 102. Zerbst, 1758, ist die 5te Sonate der Reprisen-Sonaten.

No. 103. Zerbst, 1758, ist die 3te Sonate der 1sten Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

No. 104.

15

No. 104. Zerbst, 1758, ist die 4te Sonate der 1sten Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

No. 105. Zerbst, 1758, ist die 6ste Sonate der 2ten Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

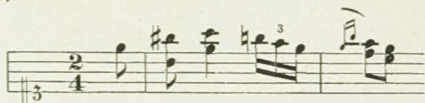
No. 106. B. 1758, ist die 2te Sonate der 1sten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

No. 107. B. 1758. Eine Anno 1765 in P. aufs Clavier gesetzte Sinfonie, ist in den Clavierstücken verschiedener Art gedruckt.

No. 108. B. 1758. Eine Anno 1766 in B. aufs Clavier gesetzte Sinfonie, ist im Musikalischen Bielerley gedruckt.

¹⁾ Eine mit Tinte geschriebene Bemerkung im Hamburger Exemplar.

- No. 109. B. 1759, ist die 1ste Sonate der Reprisen-Sonaten.
 No. 110. B. 1759, ist die 2te dieser Sonaten.
 No. 111. B. 1759, ist die 3te dieser Sonaten.
 No. 112. B. 1759, ist die 4te dieser Sonaten.
 No. 113. B. 1759, ist die 6te dieser Sonaten.
 No. 114. B. 1759.

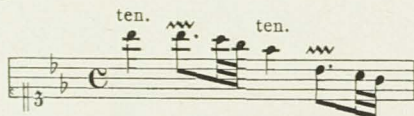


- No. 115. B. 1759, ist die 5te Sonate der 1sten Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
 No. 116. B. 1759, ist die 2te Sonate der 2ten Fortsetzung dieser Sonaten.

No. 117.

16

- No. 117. B. 1759, besteht aus 3 Fantasien und 3 Solfegien, und ist gedruckt in Clavierstücke verschiedener Art.
 No. 118. B. 1760.



- No. 119. B. 1760, ist die 1ste Sonate der 1sten Fortsetzung der Reprisen-Sonaten. Diese Sonate ist nachhero 2mal durchaus verändert.
 No. 120. B. 1760, ist die 2te Sonate dieser Fortsetzung.
 No. 121. B. 1760. Petites Pieces, enthaltend: ein Allegro, worauf eine Polonoise, und einige Veränderungen auf eine italienische Ariette folgen, welche letztern im Musikalischen Allerley und Vielerley der Ariette ben- gedruckt sind. Die Ariette selbst, mit ihren italienischen Veränderungen ist, wo es nöthig war, verdeutschet.



No. 128. B. 1763.



No. 129. B. 1763, ist in den Clavierstücken verschiedener Art gedruckt.

No. 130. B. 1763.



No. 131. B. 1763.



B

No. 132.

18

No. 132. P. 1763.



No. 133. B. 1763.



No. 134. B. 1764, ist die 6te Sonate der leichten Clavier-Sonaten.

No. 135. B. 1764, ist die 3te dieser Sonaten.

No. 136. B. 1764, ist die 4te dieser Sonaten.

No. 137. B. 1764, ist die 2te dieser Sonaten.

No. 138. P. 1765, Concerto, ist in den Clavierstücken verschiedener Art gedruckt.

No. 139. P. 1765, bestehet aus 3 Sätzen, gedruckt in den kurzen und leichten Clavierstücken, 1ste Sammlung.

No. 140. P. 1765, bestehet aus 3 Sätzen, gedruckt in derselben Sammlung.

No. 141. P. 1765, bestehet aus 3 Sätzen, gedruckt in derselben Sammlung.

No. 142.

19

No. 142. P. 1765, ist die 6te Sonate der 1sten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

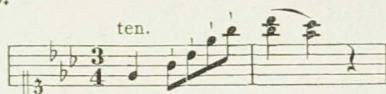
No. 143. P. 1765, ist die 4te Sonate dieser Sammlung.

No. 144. P. 1765, ist die 5te Sonate der Sonaten für Damen.

No. 145. B. 1765, ist die 2te Sonate der 4ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

No. 146. P. 1765, ist die 3te Sonate der Sonaten für Damen.

No. 147. P. 1765.



No. 148. P. und B. 1765 und 1766.



No. 149. P. 1766, besteht aus 3 Sätzen, gedruckt in den kurzen und leichten Clavierstücken, 1ste Sammlung.

No. 150. B. 1766. 12 Variationes zu einer französischen Romance.



B 2

No. 151.

20

No. 151. B. 1766.



No. 152. B. 1766.



No. 153. P. 1766, ist die 6te Sonate der Sonaten für Damen.

No. 154. P. 1766, ist die 4te dieser Sonaten.

No. 155. P. 1766.



No. 156. P. 1766, ist die 2te Sonate der Sonaten für Damen.

No. 157. P. 1766, hat Breitkopf in seinem Verlage gedruckt, 1785.

No. 158. P. 1766, ist die 1ste Sonate der Sonaten für Damen.

No. 159. P. 1766, ist im Musikalischen Vielerley gedruckt.

No. 160.

[¹] Bei Bq die erste Note d statt h.]

21

- No. 160. P. 1766, bestehet aus 3 Fantasien und 2 Solfeggien, welche im Musikalischen Vielerley gedruckt sind.
- No. 161. P. 1766, bestehet aus einer Ode, 6 Menuetten und 3 Polonoisen, welche auch im Musikalischen Vielerley stehen.
- No. 162. P. 1766, ist die 2te Sonate der 3ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
- No. 163. P. 1767, bestehet aus 3 Sätzen, gedruckt in den kurzen und leichten Clavierstücken, 2te Sammlung.
- No. 164. P. 1767, bestehet aus 3 Sätzen, gedruckt in derselben Sammlung.
- No. 165. P. 1767, bestehet aus 3 Sätzen, gedruckt in derselben Sammlung.
- No. 166. P. 1767, bestehet aus 3 Sätzen, gedruckt in derselben Sammlung.
- No. 167. H. 1769. Sonate mit veränderten Reprisen, ist im Musikalischen Vielerley gedruckt.
- No. 168. H. 1770. Concerto.



B 3

No. 169.

22

- No. 169. H. 1772, ist die 5te Sonate der 1sten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
- No. 170. H. 1773, ist die 1ste Sonate dieser Sammlung für Kenner und Liebhaber.
- No. 171. H. 1774, ist die 1ste Sonate der 3ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
- No. 172. H. 1774, ist die 1ste Sonate der 2ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
- No. 173. H. 1774, ist die 3te Sonate der 1sten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
- No. 174. H. 1775.



- No. 175. H. 1775. Sechs leichte kleine Clavierstücke.



- No. 176. H. 1778. 12 Variationes auf die Folie d'Espagne.



- No. 177. H. 1778, ist das 1ste Rondo der 2ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

No. 178.

23

- No. 178. H. 1778, ist das 2te Rondo dieser Sammlung.
 No. 179. H. 1778, ist das 3te Rondo dieser Sammlung.
 No. 180. H. 1779, ist das 3te Rondo der 3ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 181. H. 1779, ist das 1ste Rondo der 5ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 182. H. 1779, ist das 3te Rondo der 4ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 183. H. 1779, ist das 1ste Rondo der 3ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 184. H. 1780, ist die 2te Sonate der 2ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 185. H. 1780, ist die 3te Sonate dieser Sammlung.
 No. 186. H. 1780, ist das 2te Rondo der 3ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 187. H. 1781. Abschied von meinem Silbermannischen Claviere in einem Rondo.



- No. 188. H. 1781, ist das 2te Rondo der 4ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

B 4

No. 189.

24

- No. 189. H. 1781, ist die 1ste Sonate dieser Sammlung.
 No. 190. H. 1781. Canzonette der Herzogin von Gotha mit meinen 6. Veränderungen.



- No. 191. H. 1782, ist die 1ste Fantasie der 5ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 192. H. 1782, ist die 2te Fantasie der 4ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 193. H. 1782, ist die 1ste Fantasie der 4ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 194. H. 1782, ist das 1ste Rondo dieser Sammlung für Kenner und Liebhaber.
 No. 195. H. 1783. Sonate fürs Vogen-Clavier.



[1] Bq 65, 48 hat als viertletzte Note g.]

No. 196. H. 1784, ist die 2te Fantasie der 5ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

No. 197. H. 1784, ist die 2te Sonate dieser Sammlung.

No. 198. H. 1784, ist die 1ste Sonate dieser Sammlung.

No. 199.

25

No. 199. H. 1784, ist das 2te Rondo dieser Sammlung.

No. 200. H. 1785, ist die 2te Sonate der 6ten Sammlung.

No. 201. H. 1785, ist die 1ste Sonate dieser Sammlung.

No. 202. H. 1786, ist das 1ste Rondo dieser Sammlung.

No. 203. H. 1786, hat Schwickert gedruckt.

No. 204. H. 1786, hat Schwickert gedruckt.

No. 205. H. 1786.



No. 206. H. 1786. Mit einem Rondo.



No. 207. H. 1786, ist die 2te Fantasie der 6ten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

No. 208. H. 1786, ist die 1ste Fantasie dieser Sammlung.

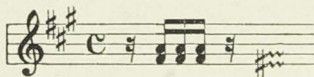
No. 209. H. 1786, ist das 2te Rondo dieser Sammlung.

B 5

No. 210.

26

No. 210. H. 1787. Clavier-Fantasie.



Concerte.

No. 1. A. moll. L. 1733. C. B. 1744. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



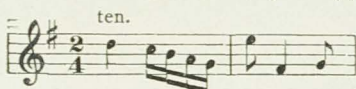
No. 2. Es. dur. L. 1734. C. B. 1743. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 3. G. dur. F. 1737. E. B. 1745. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 4. G. dur. B. 1738. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



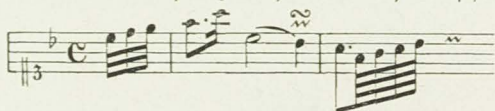
No. 5.

27

No. 5. C. moll. B. 1739. E. 1762. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



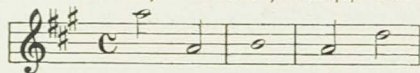
No. 6. F. dur. B. 1740. 2 Claviere, 2 Hörner, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



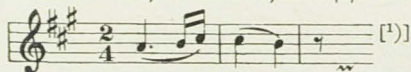
No. 7. G. moll. B. 1740. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 8. A. dur. B. 1740. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 9. A. dur. B. 1741. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 10.

28

No. 10. G. dur. B. 1742. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 11. B. dur. B. 1742. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



[¹) Bq 8 hat als vierte Note d.]

No. 12. D. dur. V. 1743. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß, hat Schmidt in Nürnberg in Kupfer gestochen.

No. 13. F. dur. B. 1744. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 14. E. dur. B. 1744. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß, hat Winter in Berlin gedruckt.

No. 15. D. dur. B. 1744. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 16.

29

No. 16. E. moll. B. 1745. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 17. G. dur. B. 1745. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 18. D. moll. B. 1745. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 19. D. dur. B. 1745. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 20. A. dur. B. 1746. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 21. C. dur. B. 1746. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



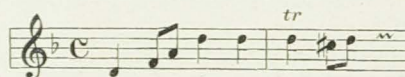
No. 22.

30

No. 22. A. moll. B. 1747. C. 5. 75. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 23. D. moll. B. 1747. Clavier, 2 Hörner, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 24. D. moll. P. 1748. Clavier, 2 Violinen, Bratsche, Baß und 2 Flöten.



No. 25. E. moll. P. 1748. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 26. B. dur. P. 1749. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß, hat Schmidt in Nürnberg in Kupfer gestochen.

No. 27.

31

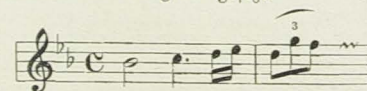
No. 27. A. moll. B. 1750. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß; ist auch für das Violoncell und die Flöte gesetzt.



No. 28. D. dur. B. 1750. Clavier, 2 Hörner, 2 Violinen, Bratsche und Baß, und nach belieben, 3 Trompeten, Pauken, 2 Hoboen und 2 Flöten.



No. 29. B. dur. B. 1751. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß; ist auch für das Violoncell und die Flöte gesetzt.



No. 30. A. dur. V. 1753. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß; ist auch für das Violoncell und die Flöte gesetzt.



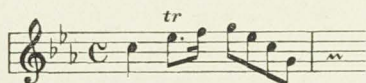
No. 31.

32

No. 31. H. moll. V. 1753. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 32. C. moll. B. 1753. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 33. G. moll. B. 1754. Clavier, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 34. F. dur. B. 1755. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



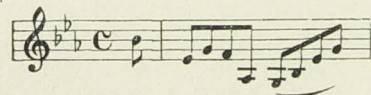
No. 35. G. dur. B. 1755. Orgel oder Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß; ist auch für die Flöte gesetzt.



No. 36.

33

No. 36. Es. dur. B. 1759. Orgel oder Clavier, 2 Hörner, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 37. B. dur. B. 1762. Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 50. G. dur. ♪. 1778. Clavier, 2 Hörner, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 51. D. dur. ♪. 1778. Clavier, 2 Hörner, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 52. Es. dur. ♪. 1788. Clavier, Fortepiano, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



© 2

Trii.

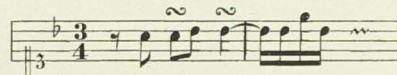
36

Trii.

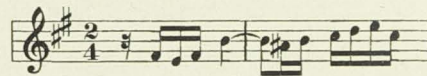
No. 1. ♪. 1731. C. B. 1746. Clavier und Violine.



No. 2. ♪. 1731. C. B. 1747. Clavier und Violine.



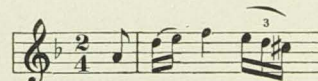
No. 3. ♪. 1731. C. B. 1747. Flöte, Violine und Baß.



No. 4. ♪. 1731. C. B. 1747. Flöte, Violine und Baß.



No. 5. ♪. 1731. C. B. 1747. Flöte, Violine und Baß.

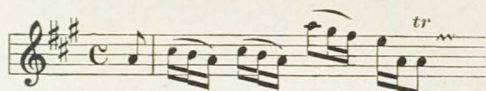


No. 6.

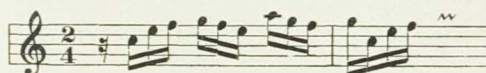
[1] Bei Bq 44 eine Terz höher.]

37

No. 6. L. 1731. E. B. 1747. Flöte, Violine und Baß.



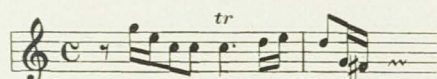
No. 7. L. 1731. E. B. 1747. Flöte, Violine und Baß.



No. 8. F. 1735. E. B. 1747. Flöte, Violine und Baß.



No. 9. P. 1745. Flöte oder Clavier, Violine und Baß.



No. 10. P. 1747. Flöte, Violine und Baß.



C 3

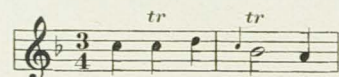
No. 11.

38

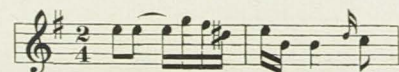
No. 11. P. 1747. Flöte, Violine und Baß.



No. 12. P. 1747. 2 Violinen und Baß.



No. 13. P. 1747. 2 Violinen und Baß.



No. 14. P. 1748. Flöte, Violine und Baß. Ist das 2te der durch Schmidt in Nürnberg gedruckten Trii.

No. 15. P. 1749. 2 Flöten und Baß; ist auch für die Flöte und Clavier gesetzt.



No. 16. P. 1749. 2 Violinen und Baß; ist das 1ste der durch Schmidt in Nürnberg gedruckten Trii.

No. 17. B. 1754. 2 Violinen und Baß; ist auch für die Flöte und Clavier, imgleichen für die Flöte, Violine und Baß gesetzt.



No. 18.

39

No. 18. B. 1754. Sinfonie für 2 Violinen und Baß.



No. 19. B. 1754. Sinfonie für das Clavier und die Violine.



No. 20. B. 1754. 2 Violinen und Baß; ist im Musikalischen Mancherley gedruckt.

No. 21. B. 1755. Baß-Flöte, Bratsche und Baß; ist auch für 2 Violinen und Baß gesetzt.



No. 22. B. 1755. Flöte, Violine und Baß; ist auch für die Flöte und das Clavier gesetzt.



No. 23. B. 1756. 2 Violinen und Baß; ist im Musikalischen Mancherley gedruckt, aber nachher in der 1sten Violine etwas verändert worden.

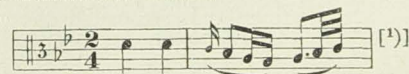
C 4

No. 24.

40

No. 24. B. 1758. Enthält 12 kleine Stücke mit 2 und 3 Stimmen, gedruckt von Winter in Taschen-Format.

No. 25. B. 1759. Clavier und Gambe.

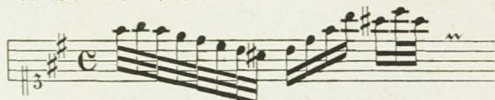


[1] Bei Bq 88 mit F-dur-Vorzeichnung.]

No. 26. P. 1763. Clavier und Violine.



No. 27. B. 1763. Clavier und Violine.



No. 28. P. 1763. Clavier und Violine.



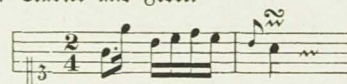
No. 29. P. 1763. Clavier und Violine.



No. 30.

41

No. 30. B. 1766. Clavier und Flöte.



No. 31. H. 1769. Enthält 12 kleine Stücke mit 2 und 3 Stimmen, in Taschenformat, gedruckt von Schönmeyer.

No. 32. H. 1775. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 1ste Sonate der 1sten Sammlung der Clavier Trii.

No. 33. H. 1775. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 2te Sonate dieser Sammlung.

No. 34. H. 1775. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 3te Sonate dieser Sammlung.

No. 35. H. 1777. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 1ste Sonate der 2ten Sammlung der Clavier Trii.

No. 36. H. 1777. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 2te Sonate dieser Sammlung.

No. 37. H. 1777. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 3te Sonate dieser Sammlung.

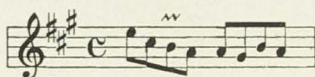
C 5

No. 38.

42

No. 38. H. 1777. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 4te Sonate dieser Sammlung.

- No. 39. H. 1778. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 1ste Sonate, der durch Hummel gedruckten Sonaten.
 No. 40. H. 1778. Clavier, Violine, und Violoncell. Ist die 2te dieser Sonaten.
 No. 41. H. 1778. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 3te dieser Sonaten.
 No. 42. H. 1778. Clavier, Violine, und Violoncell. Ist die 4te dieser Sonaten.
 No. 43. H. 1778. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 5te dieser Sonaten.
 No. 44. H. 1778. Clavier, Violine und Violoncell. Ist die 6te dieser Sonaten.
 No. 45. H. 1781. Clavier und Violine.



- No. 46. H. 1787. Clavier-Fantasia, mit Begleitung einer Violine.
 Die 210te Sonate zu einem Trio umgearbeitet.



Sinfonien.

48

Sinfonien.

- No. 1. B. 1741. 2 Violinen, Bratsche und Bass.



- No. 2. B. 1755. Mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörnern, 2 Hoboen und 2 Flöten.



- No. 3. P. 1755. Mit Flöten und Hörnern.



- No. 4. B. 1755. Mit Flöten, Hörnern und 2 Bassons.



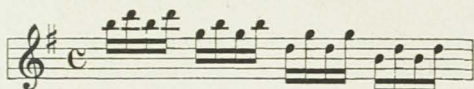
- No. 5. B. 1756, ist gedruckt, es sind aber nachher mehr Stimmen dazu gemacht.
 No. 6. B. 1757. Mit Hörnern und Hoboen.



No. 7.

44

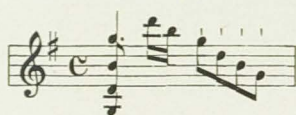
No. 7. B. 1758. Mit Hörnern und Hoboen.



No. 8. B. 1762. Mit Hörnern, Flöten und Hoboen.



No. 9. H. 1773. 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 10. H. 1773. 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 11. H. 1773. 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 12.

45

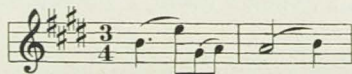
No. 12. H. 1773. 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 13. H. 1773. 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 14. H. 1773. 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 15. H. 1776. Hörner, Flöten, Hoboen und Basson. Ist die 1ste der gedruckten Orchester-Sinfonien.

- No. 16. H. 1776. Hörner, Flöten, Hoboen und Basson. Ist die 2te dieser Sinfonien.
 No. 17. H. 1776. Hörner, Flöten, Hoboen und Basson. Ist die 3te dieser Sinfonien.
 No. 18. H. 1776. Hörner, Flöten, Hoboen und Basson. Ist die 4te dieser Sinfonien.

Sonati-

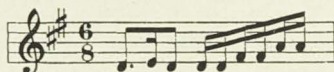
46

Sonatinen.

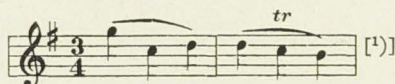
- No. 1. B. 1762. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



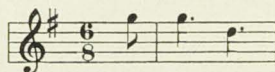
- No. 2. B. 1762. 2 Claviere, 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Basson.



- No. 3. B. 1762. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



- No. 4. B. 1762. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



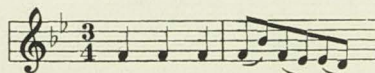
- No. 5. B. 1762. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



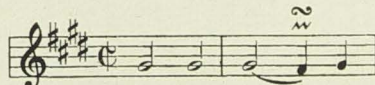
No. 6.

47

- No. 6. B. 1763. 2 Claviere, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.

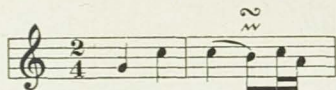


- No. 7. B. 1763. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



[1] Die zweite Note bei Bq h.]

No. 8. B. 1763. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 9. B. 1763. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 10. B. 1763. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



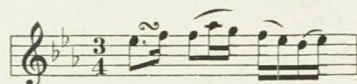
No. 11.

48

No. 11. P. 1764. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



No. 12. P. 1764. Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.



Von diesen Sonatinen ist zwar die 8te, 11te und 12te gedruckt, aber nachhero ganz verändert worden.

Soli

für andere Instrumente als das Clavier.

No. 1. für die Hoboe.



No. 2. für die Flöte.



No. 3.

49

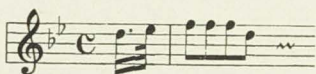
No. 3. F. 1735, für die Flöte.



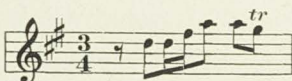
No. 4. F. 1737, für die Flöte.



No. 5. B. 1738, für die Flöte.



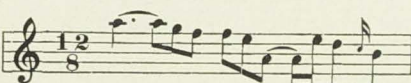
No. 6. B. 1738, für die Flöte.



No. 7. B. 1739, für die Flöte.



No. 8. B. 1740, für die Flöte.



D

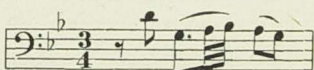
No. 9.

50

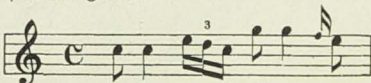
No. 9. B. 1740, für die Flöte.



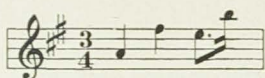
No. 10. B. 1740, E. H. 1769, für das Violoncell.



No. 11. B. 1745, für die Flöte.



No. 12. B. 1746, für die Viol di Gambe.



No. 13. B. 1746 für die Flöte.



No. 14. B. 1747, für die Flöte.



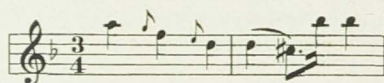
No. 15.

51

No. 15. B. 1747, ist das gedruckte Flöten-Solo ohne Baß.

No. 16. B. 1748. Ein Duett für 1 Flöte und 1 Violine, ist im Musikalischen Vielerley gedruckt.

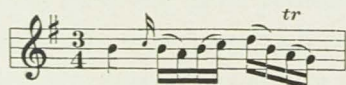
No. 17. B. 1752. Ein Duett für 2 Violinen.



No. 18. B. 1762, für die Harfe.



No. 19. B. 1786, für die Flöte.



Quartetten

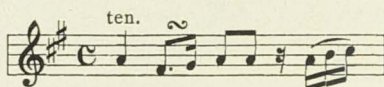
fürs Clavier, Flöte, Bratsche und Baß.

No. 1. B. 1788.



52

No. 2. H. 1788.



No. 3. H. 1788.



Kleinere Stücke.

- 6 kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Clarinetten und 1 Fagott. H. 1775.
- 6 kleine Sonaten für das Clavier, 1 B Clarinett und 1 Fagott. H.
- 6 Märsche für 2 Hörner, 2 Clarinetten, 2 Hoboen und 1 Basson. H.
- 2 kleine Stücke für 2 Hörner, 2 Clarinetten und 1 Basson. H.
- 4 kleine Duetten für 2 Claviere.

Kleine Stücke für allerhand Instrumente, enthaltend:

- 8 Menuetten für blasende Instrumente, 2 Violinen und Baß, mit abwechselnden Trii.
- 2 Märsche für 2 Hörner, 2 Hoboen und Baß.

6 Polos

53

- 6 Polonoisen für blasende Instrumente, 2 Violinen und Baß.
- 1 Stück für die Arche von 3 Trompeten und Pauken. H.
- 2 abwechselnde stark besetzte Menuetten mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörnern, 2 Hoboen, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß.

Verschiedene Stücke für Flöten und Harfen-Lhren und Drehorgeln.

- 2 abwechselnde stark besetzte Menuetten sind im Musikalischen Mancherley gedruckt.
- 2 abwechselnde Clavier-Menuetten und eine Polonoise sind im Musikalischen Mancherley gedruckt.
- 1 Menuett mit überschlagenden Händen, E. 1731 verfertigt und vom Verfasser selbst in Kupfer radirt.
- 1 Clavier-Stück für die rechte oder linke Hand allein steht im Musikalischen Bielerley.

1 1. Jan. 1979

2 3. Nov 1979

0 4. März 1980

Datum der Entlehnung bitte hier einstempeln!

Stendis

21. 5. 96

X

SLUB DRESDEN



3 2257767