

# Bach-Jahrbuch

## 1939

Sächsische

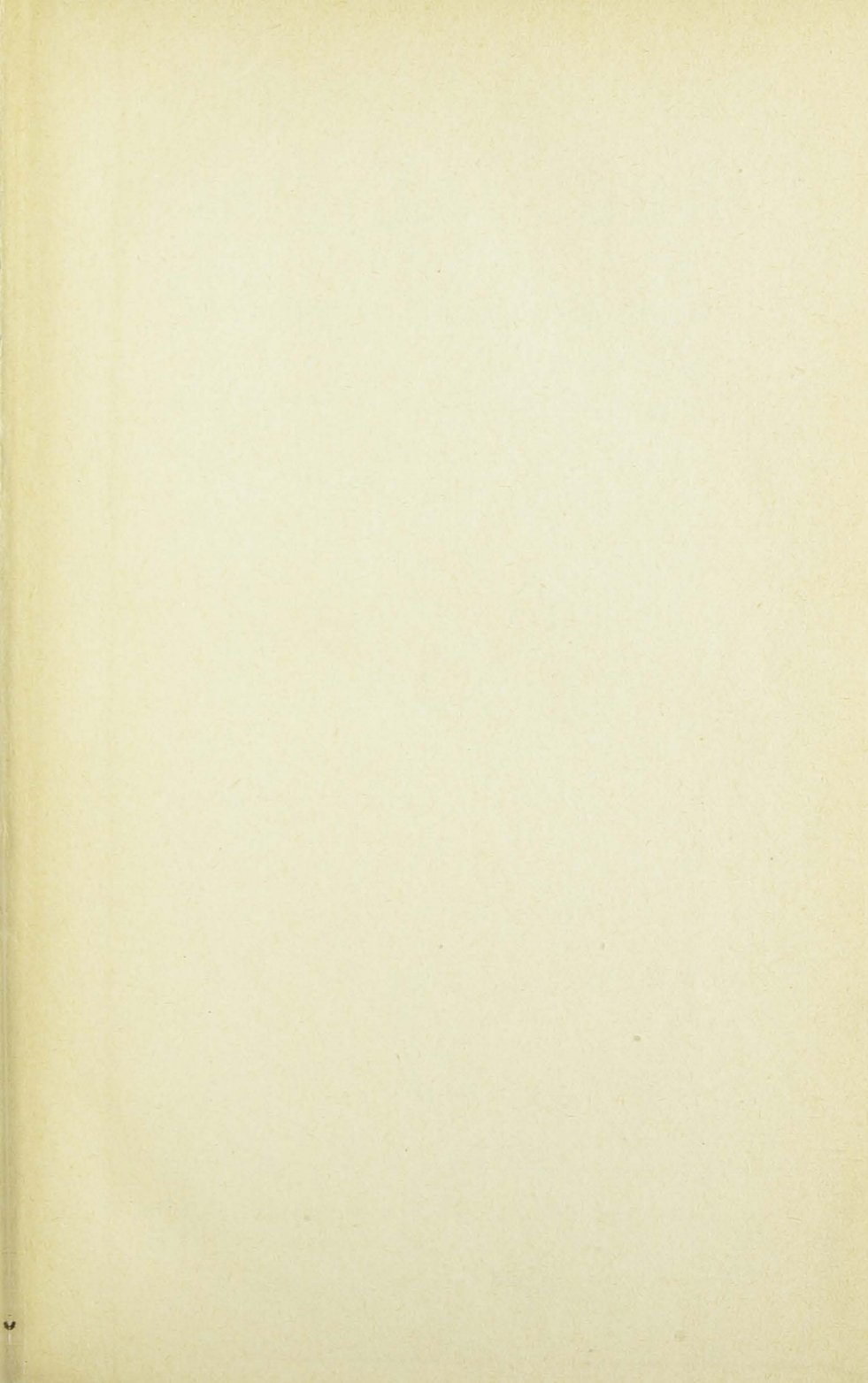
MZ 8°

10

Landesbibliothek











# Bach-Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Arnold Schering

36. Jahrgang 1939



---

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft  
Vereinsjahr 40, 1



1947 I Fd 3



## Inhalt

	Seite
Albert Obergmann †	
Arnold Schering (Berlin), Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion .....	1
Hermann Keller (Stuttgart), Die Sequenz bei Bach ..	33
Paul Mies (Köln), Zur Frage des Mathematischen bei J. S. Bach .....	43
Joh. Nep. David (Leipzig), Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst .....	50
Fritz Hamann (Greiffenberg), J. Chr. Altnickol in Greiffenberg (Schlesien) .....	62
Conrad Freyse (Eisenach), Das Bach-Haus zu Eisenach	66
Heinrich Miesner (Hannover), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung) .....	81
Bildbeigaben:	
Amtliches Schreiben Joh. Christoph Bachs .....	vor 1
Glashumpen mit Zinndeckel und Insignien des Johann Ernst Bach .....	vor 81







## Albert Odermann

geb. am 26. August 1860 in Dresden

gest. am 13. August 1939 in Sosnowitz

Albert Odermann ist nach längerer Krankheit heimges-  
gangen. Mit ihm hat die Neue Bachgesellschaft, der er  
seit dem Jahre 1903 angehörte, einen bewährten Freund  
und opferfreudigen Förderer verloren; einen von denen,  
die tatkräftig die Erhaltung und Gestaltung des Bach-  
hauses in Eisenach sicherten. In nie versagender Gebe-  
freudigkeit half er jungen Musikern die Teilnahme an  
den Deutschen Bachfesten zu ermöglichen. Die Neue  
Bachgesellschaft berief ihn schon 1912 in ihren Direktorial-  
auschuß und später in den Beirat. Sie wird dem hoch-  
verdienten Manne, dessen Name ihr durch die „Emilie-  
und Albert Odermann-Stiftung“ für immer verbunden  
ist, ein treues und dankbares Gedenken bewahren.

Die Neue Bachgesellschaft e. V.

Dr. Dr. Erwin Bumke





Wier und Zwart Eij vltter.  
Do H. E. x. Inking Sines,  
Wormage bij Lingendes van Pöpp.  
Canon Simons vthilken Braveri,  
Iny, mis fudes inderfwinen auff  
gejuffel, curdy firdung polifund  
Biffim und Saviles Land Curf fthom  
König, der er mauch, at 1703.  
Nos. Biffgeb. Aug.  
vngarj





## Zur Markus=Passion und zur „vierten“ Passion

Von Arnold Schering (Berlin)

Seit Phil. Spitta mit dem Gewicht seines Namens dafür eingetreten, hat die Bach=Forschung am Jahre 1729 als dem der ersten Aufführung der Matthäus=Passion, am Jahre 1731 als dem der ersten Aufführung der verschollenen Markus=Passion festgehalten<sup>1)</sup>. Als einzige authentische Quelle für diese Daten galten die beiden Gedichtbände Picanders, in denen die poetischen Einlagen der Passionen veröffentlicht wurden. Es sind folgend:

### „Ernst=Scherzhafte und Satyrische Gedichte“

2. Teil, Leipzig 1729, S. 101 ff.: „Texte zur Passions=Music, nach dem Evangelisten Matthäo, am Char=Freitage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä.“
3. Teil, Leipzig 1732, S. 49 ff.: „Texte zur Passions=Music nach dem Evangelisten Marco am Char=Freitage 1731.“

Spitta schließt (II, S. 815): da der 2. Teil der Gedichte zur Ostermesse 1729 erschien, so wird hierdurch das Jahr der ersten Aufführung der Matthäus=Passion sichergestellt. Ferner: da der Text der Markus=Passion im 3. Teile der Gedichte steht und mit der Jahreszahl 1731 versehen ist, hat dieses Jahr zweifellos als das ihrer ersten Aufführung zu gelten. Demnach wäre die Matthäus=Passion der andern um zwei Jahre vorausgegangen. Obwohl beide Schlüsse einleuchten, stellen sich bei näherer Betrachtung Bedenken über die Richtigkeit ein. Es fragt sich, ob wir zur Entscheidung der Frage heute noch allein auf Picander angewiesen sind, oder ob nicht Umstände vorliegen, die uns klarere Sicht verheißen. Gewisse erst in den letzten Jahren aufgefundene Dokumente aus dem kritischen Jahre 1729, die weder den Herausgebern der Gesamtausgabe, noch

<sup>1)</sup> Spitta, J. S. Bach II, S. 334, 398, 815.

Epitta und Schweizer bekannt sein konnten, führen, sinngemäß für den Gang des historischen Geschehens ausgebeutet, zu einem entgegengesetzten Ergebnis. Die Untersuchung geht dabei nicht von den Kunstwerken aus, sondern von den äußeren Gegebenheiten, die zu ihrer Entstehung führten.

Es gilt heute als erwiesen, daß — entgegen der Vermutung Epittas (II, S. 336) — Bach die allererste von Picander veröffentlichte Passionsdichtung „Erbauliche Gedanken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag über den Leidenden Jesum“<sup>1)</sup> nicht in Musik gesetzt hat, daß Picander selbst aber Gedanken aus dieser durchweg gereimten, Brocks nachgebildeten Passionsdichtung später für die Matthäus-Passion verwendet hat<sup>2)</sup>.

Die beiden andern Passionen, nach Matthäus und Markus, haben das Gemeinsame, daß sie textlich wie musikalisch mit zwei für hohe Personen bestimmten außergottesdienstlichen Trauerkantaten zusammenhängen. Die Markus-Passion benützt fünf Textgebilde der von Gottsched gedichteten „Trauerode“ für die Königin Christiane Eberhardine („Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl“, Oktober 1727), die Matthäus-Passion neun Textgebilde der für die Weisegung des Röhener Fürsten Leopold (gest. 1728) von Picander gedichteten Trauerkantate „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ (aufgeführt am 24. März 1729)<sup>3)</sup>. Die unerschütter-

<sup>1)</sup> Leipzig 1725; die Dichtung vollständig bei Epitta II, S. 873 ff.

<sup>2)</sup> Es darf auf die erschöpfenden Ausführungen von Rud. Wustmann, Zu Bachs Texten der Johannes- und der Matthäus-Passion, Monatschr. f. Gottesdienst und kirchl. Kunst, Jahrg. 15 (1910), S. 161 ff., verwiesen werden. Vgl. auch Fr. Smend im Bach-Jahrbuch 1928, S. 7 f., 10. — War Picanders Passionsersfiling für Leipzig geschrieben, was durchaus nicht feststeht, dann kann er nur für die Neukirche und ihren Musikdirektor Schott bestimmt gewesen sein. Hier wurden solche einteiligen Passionen aufgeführt, während in den beiden anderen Stadtkirchen grundsätzlich an der Zweiteilung — die Predigt in der Mitte — festgehalten wurde. Die Pauliner- (Universitäts-) Kirche unter Görner schaltet ganz aus; in ihrer seit 1728 bestehenden Karfreitagsvesper hat es niemals oratorische Passionen oder Passionskantaten gegeben.

<sup>3)</sup> Hierbei kann zunächst unberücksichtigt bleiben, daß der Anfangschor der Trauerode sowohl in der Röhener Kantate wie in der Markus-Passion erscheint; er hat also eine dreifache Benützung erfahren. Die ersten 4 Takte kehren sogar noch einmal im einleitenden Adagio des Kyrie der Hohen Messe wieder (Bach-Jahrbuch 1936, S. 12).



lichen Belege dafür brachte 1873 W. Rüst im Vorbericht zu Bd. 20 II der Gesamtausgabe mit Gegenüberstellung der betreffenden Strophen. Um das Folgende verständlich zu machen, seien die Entsprechungen an dieser Stelle wiederholt.

Trauerode für die Königin  
(zum 17. Okt. 1727)

Einleitungsschor:

1. Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl.

Arie (Sopr.):

2. Verstummt, verstummt, ihr holden Saiten!

Arie (Alt):

3. Wie starb die Heldin so verzgnügt.

Arie (Tenor):

4. Der Ewigkeit saphirnes Haus.

Schlußchor:

5. Doch Königin! Du stirbest nicht.

Röthener Trauerkantate  
(zum 24. März 1729 in Röthen)

Einleitungsschor:

1. Klagt, Kinder, klagt es aller Welt.

(Gleichlautend mit dem Eingangsschor der Trauerode f. d. Königin und dem der Markus-Passion; siehe oben.)

Arie:

2. Weh und Ach  
Kränkt die Seelen tausendfach.

Arie:

4. Erhalte mich,  
Gott, in der Hälfte meiner Lage.

Markus-Passion

(angebl. für Karfreitag, den  
23. März, 1731)

Einleitungsschor:

Geh, Jesu, geh zu deiner Pein.

Arie:

Er kommt, er kommt, er ist vorhanden.

Arie:

Mein Heiland, dich vergeß ich nicht.

Arie:

Mein Tröster ist nicht mehr bei mir.

Schlußchor:

Bei deinem Grab und Leichenstein.

Matthäus-Passion

(angebl. für Karfreitag, den  
15. April, 1729)

Arie (Nr. 10; Alt):

Buß und Reu  
Knirscht das Sündenherz entzwei.

Arie (Nr. 47; Alt):

Erbarme dich,  
Mein Gott, um meiner Zähren willen.



- |                     |   |   |
|---------------------|---|---|
| Arie:               | 5. Mit Freuden sei die Welt ver-<br>lassen.   | Arie (Nr. 58; Sopr.):<br>Aus Liebe will mein Heiland<br>sterben.  |
| Arie:               | 6. Laß, Leopold, dich nicht be-<br>graben.  | Arie (Nr. 66; Bass):<br>Komm, süßes Kreuz, so will ich<br>sagen.  |
| Arie:               | 7. Wird auch gleich nach tausend<br>Jahren.   | Arie (Nr. 29; Bass):<br>Gerne will ich mich bequemen.   |
| Arie (zu 2 Chören): | 8. $\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Geh, Leopold, zu deiner} \\ \text{Ruhe.} \\ 2. \text{ Und schlummre nur ein} \\ \text{wenig ein.} \end{array} \right.$ | Arie (a Duetto; Nr. 26; Tenor und<br>Chor):<br>$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Ich will bei meinem Jesu} \\ \text{wachen.} \\ 2. \text{ So schlafen unsre Sünden ein.} \end{array} \right.$ |
| Arie:               | 9. Bleibet nur in eurer Ruh.  | Arie (Nr. 75; Bass):<br>Mache dich, mein Herze, rein.   |
| Arie:               | 10. Hemme dein gequältes<br>Kränken.  | Arie (Nr. 19; Sopr.):<br>Ich will dir mein Herze schenken.  |
| Arie (Tutti):       | 11. Die Augen sehn nach deiner<br>Leiche.   | Arie (Nr. 78; Tutti):<br>Wir setzen uns mit Tränen nieder.  |

Der Herübernahme der ursprünglichen Textmodelle in die Passionsdichtungen im Sinne von „Parodien“ entspricht die Herübernahme der damit verbundenen Musik. Es ist jedoch selbstverständlich, daß Bach bei einer derartigen Entlehnung oder Doppelverwendung von Stücken die früher entstandenen Fassungen jedesmal einer Prüfung unterzog und sie gegebenenfalls so veränderte oder umarbeitete, daß sie sich mit dem neuen Texte und seiner Bildlichkeit deckten. Nicht immer gelingt es daher, die eine Fassung ohne weiteres aus der andern herzuleiten; die Vertuschungsarbeit geschah in der Regel so gewissenhaft, daß nur selten mit Sicherheit festzustellen ist, welche die ursprüngliche, welche die spätere gewesen ist. Obwohl das Unglück es will, daß wir in den beiden vorliegenden Fällen keine Vergleichsmöglichkeit haben, muß auch bei ihnen eine ziemlich mühevolle Revisionsarbeit Bachs angenommen werden. Dies übersehen Pirro und Schweizer doch wohl, wenn sie angesichts

der Inkongruenz z. B. der Arie „Geh, Leopold, zu deiner Ruhe“ mit „Ich will bei meinem Jesu wachen“ von oberflächlicher Anpassung sprechen. Niemand kann sagen, welche Änderungen an der Melodie vorgenommen wurden, um den Jesustext ebenso schön und sinnvoll zu erhalten wie den Leopoldtext. Ebenso wird Bach eine so schmerzliche chromatische Wendung wie diese aus der Trauersonate:



schwerlich unbefehen für den Jesusanruf „Mein Heiland, dich verzeh ich nicht“ in der Markus-Passion herübergenommen haben<sup>1)</sup>.

Daß Chor- und Arientexte aus Trauermusiken mit der dazugehörigen Musik sich leicht für Passionschöre und Passionsarien verwenden ließen, hat nichts Überraschendes. Fromme Betrachtung, Todeselegik, Anrufung des Beistandes Jesu, Gedanken an Auferstehung und Erlösung, Andeutung des Schmerzes, der Zähren, der Wehmut, der Hoffnung, der Zuversicht konnten beim Hörer hier wie dort Affekte gleicher seelischer Herkunft wachrufen. Die Musik traf jedesmal das Wesentliche, die „Quintessenz“ des Gefühls, und wo der Umdichter Bild, Gleichnis, Symbol änderte, veränderte auch der Musiker die Noten, ohne daß er das übrige aufzugeben brauchte. Es kam alles auf die Feinfühligkeit des parodierenden Dichters an. Picander besaß diese Feinfühligkeit. Seine künstlerische Zusammenarbeit mit Bach darf als Vorbild gegenseitigen Unterstützens, Helfens und Vertrauens hingestellt werden.

Hierbei kann als Regel ohne Ausnahme gelten, daß Bach und seine Dichter niemals ein für die Kirche bestimmtes geistliches Werk ins Weltliche versetzten. Immer geschah das Umgekehrte. Welch seltsames Unterfangen auch, wenn Bach einen inbrünstigen Anruf an Jesus nachträglich auf Leopold von Anhalt-Köthen hätte beziehen und ihn dabei womöglich — dem unvorstellbaren Rangunterschied entsprechend — gehörig abschwächen wollen! Am Um-

<sup>1)</sup> Beispiele für seine Umarbeitungstechnik wurden im Bach-Jahrbuch für 1921 gegeben.



gekehrten jedoch, an einer Erhöhung, Verklärung, Ausdruckssteigerung des weltlichen Anrufs zu einem religiös unterbauten ließ sich nichts aussetzen. „Man dachte damals genau so wie heute: das Geistliche adelt das Weltliche, nicht umgekehrt“<sup>1)</sup>. Da Trauerkantaten, soweit immer wir von ihrer Verwendung und Aufführungsart Kunde haben, keinen kirchlichen, gottesdienstlichen Charakter besaßen, sondern als — allerdings „geistliche“ — Gedächtnisfeiern von Freunden oder den Hinterbliebenen veranstaltet wurden, so stehen sie den „weltlichen“ Werken gleich. Bachs Passionsarien sind demnach nicht als früher als die Trauerarien entstanden anzunehmen, vielmehr haben diese, die Trauerarien, jedesmal den Stoff an die Passionsarien abgegeben<sup>2)</sup>. Ob gleichzeitig die Möglichkeit einer Doppelverwendung ins Auge gefaßt wurde, wird sich noch zu entscheiden haben.

Der tiefere Grund für solche Umsetzungen liegt in folgendem. Die meisten Gelegenheitsstücke, zu denen auch die Trauerkantaten mit frei gedichtetem Text zählen, hatten mit dem letzten erklingenden Akkord ihre Sendung erfüllt und fielen der Vergessenheit anheim. Der schöne Brauch, in den Texten auf Namen und Taten, Freuden und Leiden des Verstorbenen anzuspielen, also die Feier zu einer in jeder Hinsicht einmaligen, einzigen zu machen, schloß jede Wiederholung in der Öffentlichkeit aus. Nie wieder fand sich ein Hörerkreis, der so wie die jeweils versammelte Trauergemeinde jene Anspielungen des Dichters verstanden hätte. Die meist mit Herzblut geschriebene Musik zu retten, gab es kein anderes Mittel, als sie für Sonntagskantaten, Passionen, Messen umzuschreiben und damit einer unbefchränkten Wiederholung zugänglich zu machen. Nicht stichhaltig ist die Meinung, Bach habe aus „Zeitmangel“ — auf deutsch: Trägheit — zu bereits fertiger Musik gegriffen. Bach

<sup>1)</sup> Bach-Jahrbuch 1933, S. 37.

<sup>2)</sup> Das gleiche Verhältnis herrscht zwischen der Trauerkantate für den Herrn v. Ponickau („Ich lasse dich nicht“, 1726) und der ebenso beginnenden Kirchenkantate. Von einer vierten Trauermusik, „Mein Gott, nimm die gerechte Seele“, haben wir durch das Breitkopfsche Verzeichnis von 1761 Kenntnis, von einer (mutmaßlich) fünften vom Jahre 1735 für die Verstorbene Herzogin von Merseburg durch Eintragungen in Breitkopfsche Geschäftsbücher; vgl. Herm. v. Hase im Bach-Jahrbuch 1913, S. 93 und 94 f.



hatte stets Zeit, wenn es ums Komponieren ging, und hätte, wenn erforderlich, auch die Nachtstunden herangezogen. Sein großes Geheimnis bestand darin, die Zeit einzuteilen.

Dies kann nicht einleuchtender gemacht werden als mit der Erzählung der Umstände, unter denen er gerade um die Wende des Jahres 1728 einer Fülle verschiedenster Pflichten nachkam. Es sind die Monate, in denen er angeblich mit der Matthäus-Passion beschäftigt war. Folgendes begab sich damals.

Am 19. November 1728 hatte Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, Bachs hochverehrter ehemaliger Vorgesetzter und Freund, die Augen geschlossen. Frühestens am 21. oder 22. November (in der Woche vor dem 1. Advent) mag die Nachricht Bach erreicht haben. Es war damit zu rechnen, daß die feierliche Beisetzung in drei oder vier Monaten, vielleicht auch schon früher, stattfinden und dazu eine Einladung an ihn ergehen würde. Diese Einladung, verbunden mit dem Ersuchen um eine Trauermusik, muß bald darauf eingetroffen sein. Bach beriet sich inzwischen mit Picander über eine solche<sup>1)</sup>. Die Feier, hieß es, werde am 23. und 24. März stattfinden<sup>2)</sup>. Die Dauer seiner Abwesenheit von Leipzig mußte Bach mindestens auf eine Woche veranschlagen.

Raum war ihm der Tod des Fürsten bekanntgeworden, als er vor einer neuen Einladung stand, diesmal nach Weißenfels. Herzog Christian wünschte den Meister bei Gelegenheit seines Geburtstags im Februar bei sich zu sehen und scheint damit gleichzeitig Sebastians Ernennung zum Weißenfelsischen Hofkapellmeister ausgesprochen zu haben<sup>3)</sup>. Dies war erst jetzt möglich, nämlich nachdem der

<sup>1)</sup> Ein blindes Drauflosdichten und -komponieren wäre nicht angebracht gewesen; erst mußte Nachricht über den äußeren Rahmen und die Dauer der Feier abgewartet werden.

<sup>2)</sup> Dieses für unsere Frage überaus wichtige Datum ist zum erstenmal von Ch. S. Terry, J. S. Bach (deutsche Ausgabe, S. 229), festgestellt worden. Rust und Spitta nahmen noch unbestimmt „Anfang des Jahres 1729“ an.

<sup>3)</sup> Das geht aus einem aufschlußreichen, bisher ebenfalls unbekanntes Attest Bachs vom 20. März 1729 hervor, in dem sich Sebastian — wohl zum erstenmal — mit der neuen Würde, und zwar an erster Stelle, bezeichnet: „Hochf. Sachsen Weißenfels, wie nicht weniger Hochf. Anhalt Cöthenisch. Capellmeister.“ Dieses auf Ehr. Gottlob Wecker bezügliche Attest ist aufgefunden und mitgeteilt worden von F. Feldmann im Bach-Jahrbuch 1934, S. 92.

Köthensche Titel erloschen war; es bezeugt die hohe Gunst, in der Bach seit 1716 bei dem Weißenfeller stand, daß der Herzog mit der wohl längst beabsichtigten Verleihung augenblicklich zur Hand war. Bach mußte sich persönlich dafür bedanken und konnte nicht absagen. Aber auch für diesen Besuch mußte er, da die Festlichkeiten groß angelegt waren, einige Wochen Abwesenheit ansetzen. Es wurden in der Tat nicht weniger als drei. Ein Glück, daß nach Sonntag Estomihi (27. Februar) die musikalischen Fastenwochen einfielen, ohne die ihm beide Reisen zu unternehmen nicht möglich gewesen wäre. Sie vollzogen sich folgendermaßen.

Der herzogliche Geburtstag fiel auf den 23. Februar und wurde alljährlich unter großem Pomp begangen<sup>1)</sup>. Diesmal, im Jahre 1729, waren nicht weniger als 41 auswärtige adelige Gäste mit Bedienung gekommen. „Desgleichen H. C. Capell-Meister Bach“, der beim Kammerdiener Ritter untergebracht wurde, dann H. Gerlach „Altist“ (Bachs Schüler, der noch im selben Jahre zum Leipziger Neukirchenorganisten befördert wurde), ein gewisser Träumer, ferner ein Sänger aus Merseburg, Herr Krebs und dessen Frau (Johann Tobias aus Buttstedt), endlich noch ein Stadtpfeifer-geselle aus Sangerhausen.

Um rechtzeitig zur Stelle zu sein und proben zu können, mußte Sebastian wohl schon zum Sonntag Sexagesimae (20. Februar) Urlaub nehmen. Die Festlichkeiten zogen sich lange hin. Am 29. Februar ist noch alles mitten im Schwelgen. Ausflüge, Oper, Komödie, Kammer- und Tafelmusik folgten einander. Wieweit Bach sich mit seinen Kollegen Joh. Gotthilf Krieger und Kobelius in die Bestreitung der ohne Zweifel glänzend angelegten Festmusiken geteilt hat, ist nicht bekannt. Als neuernannter Kapellmeister mag er mit Allerbestem gekommen sein, sicherlich nicht nur mit älteren, abgestandenen Stücken wie etwa der dem Herzoge schon vom Jahre 1716 her bekannten Jagdkantate „Was mir behagt“. Stolz und Berufsehre werden ihn zu irgendwelchen in der Zwischenzeit (!) entstandenen neuen Kompositionen veranlaßt haben. Doch ist nichts Näheres darüber bekannt und ob sie weltlicher oder kirchlicher

<sup>1)</sup> Hierzu v. Werner, Fürstliche und Städtische Musikpflege in Weißenfels, 1911, S. 55 und 110.



Art waren. Die Geburtstagsfeierlichkeiten wurden in der Regel am 9. März geschlossen. Bach aber, der in Weißenfels Verwandte seiner Frau hatte, scheint noch länger geblieben zu sein. Am 20. März nämlich schreibt er von Leipzig aus einen Brief an seinen Schüler Ehrn. Gottlob Becker in Schlessien mit dem Anfang: „Sie werden nicht ungütig nehmen, wenn wegen 3wöchentlicher Abwesenheit Dero beliebte Zuschrift nicht ehe weder vorizo beantworten können“<sup>1)</sup>. Nimmt man also an, daß er am 20. März schon ein paar Tage zu Hause war, ohne den vorgefundenen Brief Beckers sogleich beantworten zu können, so würde die Rechnung aufgehen. Bach hatte nicht die geringste Eile, um — wie man glauben sollte — das Riesenswerk der Matthäus-Passion zum 15. April vorzubereiten!

Aber weiter! Kaum von Weißenfels zurück, hieß es: an Köthen denken! Wollte er am 23. März dort sein, so mußte er mindestens am 21. aufbrechen, also am Tage nach Abfassung des eben erwähnten Briefes. Das war zufällig sein eigener Geburtstag! Und zwar fuhr er nicht allein. Ihn begleiteten Anna Magdalena, die ehemalige Köthensche Hoffsängerin, vielleicht um die beiden Sopranarien Nr. 6 und 10 der Trauerkantate zu singen, und Wilhelm Friedemann, vielleicht für die Bassarien Nr. 6, 7, 9. In Köthen selbst trafen weiterhin Musiker aus Halle, Merseburg, Zerbst, Dessau und Güsten ein<sup>2)</sup>. Die Beisetzung der fürstlichen Überreste in der St. Jakobs-Kirche fand am Abend des 23. März, die Leichenpredigt am folgenden Tage statt. Daß zur Beisetzungsfeier Musik gemacht wurde, geht aus dem Wortlaut der Kassenrechnung hervor. Nach Aufzählung der Mitwirkenden heißt es: „so den 23. März 1729, abends bei der Beisetzung, und am 24. März bei der Leichenpredigt, die Trauermusiken . . . machen geholfen.“ Bachs Musik erklang erst bei der Leichenpredigt. Picander hatte die Kantate in vier „Abteilungen“ gegliedert, von denen die ersten beiden üblicherweise vor, die andern nach der Predigt gestanden haben werden. Die be-

<sup>1)</sup> Auch dieser wichtige Brief war bisher unbekannt. F. Feldmann hat ihn im Bach-Jahrbuch 1934, S. 93, wiedergegeben.

<sup>2)</sup> Das hierauf bezügliche Dokument der Köthener Kammerkasse in Zerbst, die für sämtliche Musiker mit 230 Thlr. aufkam, hat Ch. S. Terry, a. a. D., S. 229, erstmalig veröffentlicht. Es ist das vierte, dessen Inhalt im Rahmen unserer Fragestellung eine Rolle spielt.



sondere Anlage der Feier machte wohl die nochmalige Spaltung beider Großteile erforderlich. Choräle hat man natürlich nicht gesungen, denn der Hof war reformiert. Wie nachdrücklich aber Bach bei der Komposition an Köthen gedacht hat, zeigt der Einfall, die Arie „Laß, Leopold, dich nicht begraben“ mit einer obligaten Gambenpartie zu versehen. Sie kann nur für den Gambisten Christian Ferdinand Abel bestimmt gewesen sein, einen der treuesten Kammermusiker des verstorbenen Herrn.

Auch diesmal wird Bach — schon um seiner Frau willen — den Aufenthalt nicht zu knapp bemessen haben. In den letzten Märztagen wird er wieder in Leipzig gewesen sein. Nunmehr mußten schleunigst die Karfreitagspassion (für den 15. April) und die Kantaten für die drei Osterfeiertage vorbereitet werden.

Es fragt sich nun: ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß Sebastian nach mehr als vierwöchiger Abwesenheit von Leipzig und mancherlei mit den Reisen verknüpften Ablenkungen am 15. April mit seinem Chöre die noch nie gehörte, noch nie aufgeführte Matthäus-Passion herausgebracht hat? Das Werk war vollständig neu, weder Sängern noch Spielern bekannt, — eine Schöpfung, die, alles in allem und besonders wegen der doppelschörigen, dramatischen Anlage, an die Intelligenz und Technik sämtlicher Mitwirkenden die höchsten Anforderungen stellte. An Vorbereitungszeit standen (die Proben zu den großen Ostermusiken noch nicht einmal eingerechnet) kaum 14 Tage zur Verfügung. Wieviel Überlegungen, wieviel Laufereien waren notwendig, um allein den Schülerchor umzugruppieren! Denn mit der gewöhnlichen Aufstellung ließ sich diesmal nichts anfangen. Es waren drei Sonntagskantoreien — die erste und zweite für Chorus I und II — und zwei Orchester zusammenzurufen, einzuschulen und zweckmäßig auf dem Schülerchor der Thomaskirche unterzubringen. Welche Schwierigkeit zudem, die erforderlichen 34 Spieler — darunter Studenten in ziemlicher Zahl — aufzutreiben! Auch stand keineswegs fest, ob und wie sich der auf der entfernten kleinen Orgel auszuführende Choraldiskant im ersten Chöre würde verwirklichen lassen. Das und vieles andere mußte zuvor regelrecht ausprobiert werden. Gewiß war Bachs Musikerschar schlagfertig und an manche Überraschung gewöhnt. Daß in dessen eine so ungeheure, völlig neue Aufgabe in zwei Wochen be-

wältigt worden wäre, ja daß Bach überhaupt dieses Risiko auf sich genommen habe, ist aus praktischen wie künstlerischen Gründen undenkbar<sup>1)</sup>. Bach selbst hat einmal von dem onus gesprochen, das ihm das Vorbereiten seiner Passionen jedesmal bedeutete. Sollte er sich gerade jetzt im April 1729, zu ausgesprochen ungünstigster Zeit, freiwillig eine solche „Last“ aufgebürdet haben? Daß ein Einstudieren unter seiner Leitung schon früher stattgefunden hätte, etwa im Januar oder Februar des Jahres, ist nach der Lage der Dinge und der Praxis des Schulchors ausgeschlossen. Während der letzten beiden Dezemberwochen hatten die einzelnen Kantoreien vollauf mit dem Einstudieren der Weihnachtsmusiken und des Programms für das „Neujahrsingen vor den Türen“ zu tun. Die ganze erste Hälfte des Januar wiederum war belegt teils mit den regelmäßigen Fest- und Sonntagsmusiken des Monats (Neujahr, Sonntag nach Neujahr [2. 1.], Epiphania [6. 1.] usw.), teils zugleich mit den von allen vier Kantoreien bestellten und täglich (!) stattfindenden stimmschädigenden Neujahrsumgängen selbst. Solange diese dauerten, fiel der Gesangunterricht in der Schule aus<sup>2)</sup>. Das alles hätte Bach frühzeitig in Rechnung stellen müssen, was aber gerade um diese Jahreswende infolge der geschilderten Umstände unmöglich war. Wenigstens müßten dann Beginn und Vollendung der Komposition als noch früher abgeschlossen zu denken sein, etwa Mitte oder Herbst 1728. Dafür liegt nicht das geringste Anzeichen vor<sup>3)</sup>. Es wurde überlieferungsgemäß immer nur das Nächstliegende vorbereitet, und zum Einstudieren der Passionen standen von je nur die musikfreien Fastenwochen zur Verfügung, — eben die, welche Bach diesmal außerhalb Leipzigs, in Weißenfels und Köthen, verbracht hatte.

Noch eine andere ungeklärt gebliebene Frage läßt sich aufwerfen. Warum sollte Bach erst im Jahre 1731 — nachdem nach bisheriger Annahme die Matthäus-Passion bereits geschaffen war — auf den

<sup>1)</sup> Über die äußeren Schwierigkeiten einer Bewältigung der Passion zu Bachs Zeit siehe meine Schrift „J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik“, 1936, S. 165 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Musikgeschichte Leipzigs, 2. Bd. (1926), S. 69—73.

<sup>3)</sup> Ebenso hätte die gewaltige Arbeit des Abschreibens und Revidierens der mehr als 30 Stimmhefte(!) schon Anfang des Jahres 1729 vollzogen sein müssen.



Gedanken gekommen sein, die 3 $\frac{1}{2}$  Jahre zurückliegende Königin-Trauerode zu einer Passion nach Markus zu benutzen? Diese Ode war im Oktober 1727 komponiert und aufgeführt worden. Er hätte also aus ihr bereits für Karfreitag 1728 eine Passion machen können. Da aber in diesem Jahre die Nikolaikirche an der Reihe war, Bach jedoch seine eigenen Passionen der Thomaskirche vorbehielt, so brachte er in diesem Jahre dort wohl irgendeine fremde, einfachere<sup>1)</sup>. Für 1729 dagegen lag kein Hemmnis vor. Falls er wirklich für Karfreitag dieses Jahres eine neue Passion brauchte, — lag es nicht nahe, wenigstens jetzt unmittelbar auf jene Ode zurückzugreifen, statt sich auf eine ganz neue, große Musik (nach Matthäus) einzulassen und die Ode erst zwei Jahre später zu ähnlichem Zwecke (nach Markus) auszubeuten? Dies Verhalten entbehrt der Logik und widerstreitet der Gepflogenheit Bachs, mit der parodierten Wiederverwendung vorhandener Werke nie lange zu warten; er hat sie dem Original immer sehr bald folgen lassen. Und schließlich: noch Anfang November 1728 hat Bach doch nicht ahnen können, daß am 19. des Monats der Köthener Fürst sterben und damit eine neue, gegebenenfalls zu einer Passion verwendbare Trauermusik fällig werden würde!

Nichts weist darauf hin, daß bereits Ende 1728 — wohl gar schon Michaeli dieses Jahres, wie Rust (Bd. 20 II, S. XI) meint — der Plan der Matthäus-Passion feststand, geschweige denn, daß auch nur eine einzige Note geschrieben war. Trotzdem ging die allgemeine Annahme bisher dahin, die Passion sei bereits im Entstehen gewesen, als der Tod des Fürsten Leopold (November) bekannt wurde. Picander wie Bach hätten sogleich die Gelegenheit ergriffen, einiges aus der bereits fertigen Passionsmusik in die Trauerkantate herüberzunehmen.

Ich wies schon oben darauf hin, daß nicht dies Verfahren, sondern das umgekehrte die Regel war. Ebenso vielmehr wie die Trauerode gegenüber der Markus-Passion als das frühere Gebilde

<sup>1)</sup> Der Schülerchor der Nikolaikirche war für anspruchsvolle Aufführungen wenig geeignet, insbesondere wegen der ungünstigen Lage der Orgel. Zum mindesten bedurfte es umständlicher örtlicher Vorbereitungen, die beim geräumigen Schülerchor von St. Thomae entfielen. Dazu meine Ausführungen in „J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik“, S. 137 ff.



anzusprechen ist, ebenso die Trauerkantate gegenüber der Matthäus-Passion. Die übliche Ansicht, Picander wie Bach hätten es vermocht, eine Dichtung und die dazugehörige Musik gleichzeitig für zwei ganz verschiedene Fälle zu konzipieren, erscheint so abwegig, unkünstlerisch und praktisch unrealisierbar, daß damit endlich aufgeräumt werden sollte<sup>1)</sup>. Erst als Text und Musik zur Trauerkantate vorhanden waren, entstand im Dichter wie im Musiker der Plan, auch diesmal beides für eine künftige Passion verwendbar zu machen. Die Idee der Passion war nicht vorher da, sondern wurde erst aus der Tatsache des Trauerfalls geboren; dieser kam sozusagen „wie gerufen“. Da sich Bach soeben erst mit der Markus-Passion frisch versorgt hatte, hätte es ohne den Vorfall des köthenschen Sterbens wahrscheinlich Jahre gedauert, ehe er zu einer dritten Passion, eben nach Matthäus als dem dritten Evangelisten, Lust und Drang gespürt hätte.

Auch innere Gründe machen das frühere, bald nach der Königin-Trauerkantate erfolgte Entstehen der Markus-Passion wahrscheinlich. Ihr Text ist zweiteilig und enthält einen Eingangs- und einen Schlußchor, 12 Turbachöre, 6 Arien und nicht weniger als 16 Choräle, je 8 in jedem Teil, dazu die rezitativische Erzählung des 14. und 15. Evangelienkapitels. Ich gebe im folgenden eine Übersicht der Einlagen, aber unter Weglassung der im Original mitgedruckten solistischen Evangelien erzählung.

Picander: Texte zur Markus-Passion

Vor der Predigt.

Chorus: Geh, Jesu, geh zu deiner Pein!

Ich will so lange dich beweinen,

Bis mir dein Trost wird wieder scheinen,

Da ich versöhnet werde sein.

Chorus: Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Aufruhr im Volk werde.

Chorus: Was soll doch dieser Unrat? Man könnte . . .

Choral: Sie stellen uns wie Kegern nach.

<sup>1)</sup> Ich persönlich wenigstens vermag mir nicht vorzustellen, wie ein solcher Schaffensprozeß, wenn ihm ehrliches Fühlen und Vorstellen zugrunde lag, vor sich gegangen sein sollte. Der Annahme widerspricht übrigens so manche andere Parodie, bei deren Original der Zweck der Wiederverwendung nicht vorauszusehen gewesen war.

Choral: Mir hat die Welt trüglich gericht.

Chorus: Wo wilt du, daß wir hingehen und bereiten, daß du das  
Osterlamm essest?

Choral: Ich, ich und meine Sünden.

Aria: Mein Heiland, dich vergeß ich nicht,  
(Alt) Ich habe dich in mich verschlossen,  
Und deinen Leib und Blut genossen  
Und meinen Trost auf dich gericht. (d. C.)

Choral: Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf.

Choral: Betrübtes Herz, sei wohlgemut.

Choral: Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt.

Aria: Er kommt, er kommt, er ist vorhanden!  
(Sopr.) Mein Jesu, ach! er suchet dich,  
Entfliehe doch und lasse mich,  
Mein Heil, statt deiner in den Banden. (ohne d. C.)

Aria: Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen  
Ist der Frommen Seelen Gift.  
Deine Zungen sind voll Stechen,  
Und die Worte, die sie sprechen,  
Sind zu Fallen angestift. (d. C.)

Choral: Jesu, ohne Missetat.

Choral: Ich will hier bei dir stehen.

#### Nach der Predigt.

Aria: Mein Tröster ist nicht mehr bei mir,  
(Ten.) Mein Jesu, soll ich dich verlieren,  
Und zum Verderben sehen führen?  
Das kömmt der Seele schmerzlich für.  
Der Unschuld, welche nichts verbrochen,  
Dem Lamm, das ohne Missetat,  
Wird in dem ungerechten Rat  
Ein Todes-Urteil zugesprochen.

Choral: Was Menschen-Kraft und Wiß ansäht.

Choral: Befiehl du deine Wege.

Chorus: Weisage uns.

Choral: Du edles Angesichte.

Chorus: Wahrlich, du bist der einer; denn...

Choral: Herr, ich habe mißgehandelt.

Chorus: Kreuzige ihn.

Chorus: Kreuzige ihn.



- Aria: Angenehmes Mordgeschrei!  
 Jesus soll am Kreuze sterben,  
 Nur damit ich vom Verderben  
 Der verdammten Seelen frei,  
 Und damit mir Kreuz und Leiden  
 Sanfte zu ertragen sei. (ohne d. C.)
- Chorus: Begrüßet seist du, der Juden König.  
 Choral: Man hat dich sehr hart verhöhnet.  
 Choral: Das Wort sie sollen lassen stahn.
- Chorus: Pfui dich, wie fein zerbrichst du . . .  
 Chorus: Er hat andern geholfen . . .  
 Choral: Keinen hat Gott verlassen.
- Chorus: Siehe, er rufet dem Elias.
- Aria: Welt und Himmel, nehmt zu Dhren,  
 Jesus schreiet überlaut.  
 Allen Sündern sagt er an,  
 Daß er nun genug getan;  
 Daß das Eden aufgebaut,  
 Welches wir zuvor verloren. (d. C.)  
 Choral: O! Jesu du, mein Hülf und Ruh!
- Chorus: Bei deinem Grab- und Leichen-Stein  
 Will ich mich stets, mein Jesu, weiden,  
 Und über dein verdienstlich Leiden  
 Von Herzen froh und dankbar sein.  
 Schau, diese Grabschrift solt du haben:  
 Mein Leben kömmt aus deinem Tod,  
 Hier hab ich meine Sünden-Not  
 Und Jesum selbst in mich begraben.

Hiervon stammten, wie die oben (S. 3) gegebene Tabelle zeigt, die beiden Rahmenchöre, ferner drei Arien aus der Königin-Trauerode (Gottsched). Es liegt die Vermutung nahe, daß auch die drei andern Arien („Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen“, „Angenehmes Mordgeschrei“, „Welt und Himmel, nehmt zu Dhren“) bereits irgendwo mit anderm Text vorlagen. Wie die Turbachöre beschaffen waren, entzieht sich der Kenntnis<sup>1)</sup>. Eine große Zahl deckt sich inhaltlich, mehrfach fast wörtlich, mit denen nach Matthäus;

<sup>1)</sup> Mit Ausnahme des „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel“, das, wie in Jahrg. 83 der Neuen Zeitschrift für Musik (Nr. 29/30; G. Freiesleben) auseinandergesetzt ist, parodiert im Weihnachtsoratorium wiederkehrt.



doch ist damit nicht gesagt, daß sie dieselbe Breite gehabt haben müßten. Leicht möglich, daß Bach sie in der mehr schlagfertigen Kürze derer der Johannes-Passion gehalten hat. Die 16 Choräle sind zu verschmerzen; ein Teil davon mag in Sonntagskantaten übernommen worden sein. Einen hohen Verlust dagegen bedeutet das Verschwinden der Evangelien erzählung. Sie wird Bachs Meisterschaft der Charakterisierung wieder auf voller Höhe gezeigt haben, und seine Christusgestalt in einer mutmaßlich dritten Fassung zu besitzen, wäre von nicht auszusprechendem Werte.

Es hat jedenfalls den Anschein, als sei diese Passion dem Wunsche nach einem leichteren und bequemer als die Johannes-Passion ausführbaren Werke entsprungen. Vor allem fällt die geringe Zahl der Arien auf: 6 gegenüber 8 in der Johannes-, 15 in der Matthäus-Passion. Das erleichterte das Studium mit den Solisten ungemein. Auch fehlt jede fromme Betrachtung im Solo: wie im Chorteil, — als hätten die Solisten durchaus geschont werden sollen. Demgegenüber ein Übermaß von Chorälen: 16 gegenüber 11 in der Johannes-, 13 in der Matthäus-Passion. Doch wäre denkbar, daß Bach einen davon als Choralchor behandelt hat. Wahrscheinlich sind die Turbachöre von der ersten Kantorei, die Choräle — um diese zu entlasten — von der zweiten angestimmt worden. Die Ausführungsdauer muß diesen Umständen entsprechend sehr viel kürzer als bei den Schwesterpassionen gewesen sein.

Auf das Ganze gesehen, lag damit ein Werk vor, das sich auf der Linie der Johannes-Passion bewegte, ihr in einzelnen Teilen wohl auch ebenbürtig war, aber keinesfalls an die Größe und Geschlossenheit der Matthäus-Passion heranreichte. Die Gedichtstrophen Picanders haben trotz aller Enthalttsamkeit von Schwulst und Bilderfülle nur wenig von der Innigkeit und dem starken Affektgehalt der Schwesterdichtung. Das läßt sich begreifen und damit entschuldigen, daß der Dichter bei fünf Stücken unter doppeltem äußeren Drucke stand: einmal, sich dem Gottschedschen Versbau anzubequemen, das andere Mal zugleich der vorhandenen Bachschen Musik zu genügen. Vor allem scheint die Wahl der Arienstandorte Schwierigkeiten gemacht zu haben. Die Verteilung der Arien — im ersten Teile gleich zwei in unmittelbarer Nachbarschaft — ist wenig geschickt und trägt zur Vertiefung der Andacht wenig bei.

Unter den Chorälen stehen zwei geradezu fehl am Ort. Wenn nach dem Verse „Man könnte das Wasser um mehr denn dreihundert Groschen verkauft haben und dasselbe den Armen geben. Und murreten über sie“ die Choralstrophe erscheint „Sie stellen uns wie Kegern nach, Nach unserm Blut sie trachten“ (aus „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“), so ist das ebenso sinnlos, wie wenn nach dem Verse „Und da sie ihn verspottet hatten, teilten sie seine Kleider, und warfen das Loos drum, welcher was überkäme“ die Luthersche Strophe „Das Wort sie sollen lassen stahn“ folgt. Selbst wenn Sebastian hier und dort verändernd, veredelnd eingegriffen, konnte der poetische Teil schwerlich auf sonderliche Höhe gebracht werden. Einem Dichter, der — angeblich vorher! — die schöne Lyrik zur Matthäus-Passion hervorgebracht, wird man diesen neuerlichen Abstieg ins Unvollkommene nicht zutrauen dürfen. Die poetischen Einlagen der Markus-Passion bilden offenbar eine Station auf dem Wege von den „Erbaulichen Gedanken“ zur Matthäus-Passion, nicht aber eine Nachfolge dieser.

Mit dieser kürzeren, gleichsam „mittelschweren“ Passion durfte Bach es im Frühjahr 1729 jedenfalls getrost wagen. Er wird sie im Laufe des vorhergehenden Jahres begonnen und bald vollendet haben. Und da sie fertig vorlag, brauchte er sich, als die Einladungen nach Weißenfels und Köthen eintrafen, keine Sorge zu machen. In dem obengenannten Briefe Bachs an Wecker kommt die Stelle vor: „Mit der verlangten Passions Musique wolte gerne dienen, wenn sie nicht selbstn heuer benöthiget wäre“<sup>1)</sup>. Wecker hatte also Bach um die Überlassung einer Passion gebeten, und zwar irrtümlicherweise um dieselbe, die dieser in ein paar Wochen selbst aufzuführen gedachte<sup>2)</sup>. Demnach muß Wecker gewußt haben, daß der Meister eine solche zu neuerlichem Gebrauch im Pulte liegen hatte, ohne zu ahnen, daß dieser sie gerade für 1729 benutzen wollte. Bachs Worte klingen weder nach einer Novität, noch nach einer bevorstehenden, alles Frühere überbietenden Uraufführung; sie lassen sich beim besten Willen nicht auf die Matthäus-Passion beziehen. Auch

<sup>1)</sup> Bach: Jahrbuch 1934, S. 94.

<sup>2)</sup> Wohlverstanden: nicht um eine andere, etwa die Johannes-Passion; aber auch nicht um die eines fremden Komponisten! Gemeint war natürlich die Überlassung der Stimmen.



hätte er das Werk, wäre es wirklich schon dagewesen, dem bescheidenen Schweidnitzer Kantor gewiß nicht sechs Wochen vor Karfreitag anzubieten gewagt. Denn es war von Anfang bis zu Ende für Leipziger Verhältnisse gedacht, und selbst innerhalb dieser für allergrößte, noch nie dagewesene, deren Eignung er selbst (im März 1729) noch gar nicht ausprobt hatte. Setzen wir dagegen die Markus-Passion ein, so konnten für Bach wie für Becker grundsätzlich alle Bedenken wegfallen.

Rückt damit die Markus-Passion in eine vernünftige Nähe zur Trauerode, so erhält nun auch die Matthäus-Passion ihre zeitlich-logische Beziehung zur köthenschen Trauerkantate.

Der nach billigem Ermessen festzustellende natürliche Gedankengang bei der Entstehungsgeschichte beider Passionen kann hiernach in folgende Daten zusammengefaßt werden:

- |      |                              |  |
|------|------------------------------|--|
| 1727 | Oktober . . . . .            | Komposition und Aufführung der von Gottsched gedichteten Königin-Trauerode.  |
| 1728 | 26. März, Karfreitag . . . . | (fremde Passionsmusik in St. Nicolai)  |
|      | Sommer—Herbst . . . . .      | Picander dichtet die Texte zur Markus-Passion unter Anlehnung an die Königin-Trauerode. — Bachs Musik zu dieser Passion entsteht.  |
|      | 19. November . . . . .       | Tod des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen.   |
|      | November—Dezember . . .      | Picander dichtet die Texte zur köthenschen Trauerkantate. Bachs Musik zu dieser Kantate entsteht.  |
|      | Dezember—Anfang 1729 .       | Picander dichtet die Texte zur Matthäus-Passion unter Anlehnung an Text und Musik der köthenschen Trauerkantate. Bach geht auf den Plan dieser Passion ein, ohne sie in Angriff zu nehmen. |
| 1729 | etwa 20. Februar . . . . .   | Bachs Abreise nach Weisensfels,  |
|      | etwa 15. März . . . . .      | Bachs Rückkehr von Weisensfels,  |
|      | etwa 21. März . . . . .      | Abreise nach Köthen,   |
|      | 24. März . . . . .           | Aufführung der Trauerkantate in Köthen,  |



- etwa 27. März . . . . . Rückkehr von Köthen.  
 15. April (Karfreitag) . . . Erste Aufführung der Markus-Passion in der Thomaskirche.  
 Ostermesse (April) . . . . . Picander veröffentlicht die Texte zur Matthäus-Passion.  
 (1729—30) . . . . . Bach arbeitet an der Matthäus-Passion.  
 1730 7. April, Karfreitag . . . . (Fremde Passionsmusik in St. Nicolai).  
 Im Laufe des Jahres . . . . . Bach hat die Matthäus-Passion vollendet.  
 1731 Fastenwochen zwischen Invocavit und Palmarum (11. Febr. bis 18. März) . . . Vorbereitungen zur Aufführung der Matthäus-Passion.  
 23. März, Karfreitag . . . . . Erste Aufführung der Matthäus-Passion in der Thomaskirche.

Nunmehr zu den beiden irreführenden Daten in Picanders Gedichtsammlungen! Die Texte zur Matthäus-Passion stehen im 2. Teile, der laut Vorbericht an den geneigten Leser zur Ostermesse des Jahres 1729 erschien. Stimmt dies, dann entsteht folgender Widerspruch: Picander hätte diese Texte zu einem Zeitpunkt aufnehmen und mit dem Hinweis „am Char-Freytage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä“ versehen müssen, als das Werk musikalisch dort überhaupt noch nicht aufgeführt war. Sollte nämlich sein Gedichtband zu Ostern versandfertig vorliegen, so mußte der vollständige Drucksatz des Bandes mindestens sechs Wochen vorher die Presse verlassen haben, also — da Ostern auf den 17. April fiel — mindestens Anfang März. Zum Einbinden wären knapp drei bis vier Wochen erforderlich gewesen. Weiterhin: da der Gedichtband im ganzen 564 Seiten hat, der Passionstext aber auf S. 101 beginnt und mit S. 112 schließt, so muß dieser so früh zum Druck gegeben worden sein, daß hinter ihm noch 452 Seiten gesetzt, paginiert, corrigiert und ausgedruckt werden konnten. Das kann keine geringe Zeit beansprucht haben, und wir geraten somit auf den Anfang des Jahres oder das Ende des vorhergehenden. Mithin: der Plan der Matthäus-Passion muß sogleich nach Beendigung der Trauerkantate gefaßt und von Picander ausgeführt worden

sein. Anleihen bei seiner ersten Passionsdichtung, den „Erbaulichen Gedanken“, erleichterten und beschleunigten die Arbeit. Es ist auffällig, daß er ein Datum nicht hinzugesetzt, sondern nur den Ort, die Thomaskirche, angegeben hat. Diese war tatsächlich 1729 mit der Passion an der Reihe.

Warum fehlt die Jahreszahl? Dies mag sich so erklären. Bach wird sogleich nach Beendigung der Trauerkantate auf Picanders Passionsvorschlag eingegangen sein. Da er jedoch für Karfreitag 1729 versorgt war und zunächst an anderes zu denken hatte, trat er der Komposition nicht näher; es hatte damit gute Weile bis zum Frühjahr 1731. Ganz anders bei Picander. Er stand vor dem Abschluß des 2. Bandes seiner Gedichte, deren sich inzwischen wieder eine ziemliche Fülle angehäuft hatte. Der Ehrgeiz des Poeten drängte zur beschleunigten Herausgabe, denn niemand konnte wissen, ob diesem zweiten Bande jemals noch ein dritter würde folgen können<sup>1)</sup>. In ihn alles hineinzunehmen, was dem Verfasser irgend zur Ehre gereichte, war Gebot der Stunde. Dazu gehörten, vielleicht zur Freude des Dichters bereits durch Bachsche Lobesworte abgestempelt, die Verse zur Matthäus-Passion. Sie sollten — selbst wenn noch nicht vollständig auskomponiert — als Vorlage für den berühmten Kapellmeister Bach der Welt nicht vorenthalten bleiben. So stellte er sie — dies erscheint nicht nebensächlich — als eines seiner letzten poetischen Erzeugnisse unter Nr. XI noch ganz ans Ende des Abschnitts „Trauer-Gedichte“ und schrieb darüber: „am Char-Freytage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä“<sup>2)</sup>. An dieser Weischrift ist bis zur Stunde nichts auszusetzen. Denn daß Bach die Verse künftig auskomponieren und das Ganze alsbald in einer Karfreitagsvesper der Thomaskirche bringen würde, stand fest. Aber erst zwei Jahre später war es so weit. Mithin hatte das Unterdrücken einer Jahreszahl seinen guten Grund. Den Text der Matthäus-Passion lernte die Welt früher kennen als die Musik dazu.

Die Frage, warum Picander — wenn es sich so verhielt — nicht die Markus-Passion schon in diesen 2. Band der Gedichte aufnahm,

<sup>1)</sup> Laut Vorrede sprach der Dichter wenigstens die Hoffnung auf eine künftige Fortsetzung aus.

<sup>2)</sup> Das dem Datum nach späteste Gedicht dieses Bandes, ebenfalls ein Trauergedicht, steht auf S. 37 und ist mit dem Datum des 7. November 1728 versehen.



sondern zurückstellte, ist von geringerer Bedeutung. Merkwürdigerweise kam auch die Röhener Trauerkantate, obwohl richtig mit 1729 bezeichnet, erst in den 1732 erschienenen dritten Teil der Gedichte (S. 189), obwohl sie mit der Matthäus-Passion zusammen schon in den zweiten gehört hätte. Vielleicht, daß Picander beide deshalb trennte, damit nicht Original und Parodie benachbart in ein und demselben Bande stünden, der Leser also nicht merke, daß das Röhener Trauerstück Stoff an die Passion abgegeben<sup>1)</sup>. Das späte Erscheinen der nicht sehr inspirierten Markus-Passions-Texte ließe sich damit erklären, daß Picander sie zwar nicht verlorengehen lassen wollte, sie aber — als zu zwei Dritteln Parodie auf eine fremde (Gottschedsche) Dichtung! — minder hoch einschätzte und deshalb, vor die Wahl gestellt, der bedeutenderen Matthäus-Passions-Dichtung für 1729 den Vortritt ließ. Diese erscheint denn auch lediglich als solche im Druck, d. h. ohne Mitaufnahme des Evangeliums und der Choräle, während über die Dürftigkeit der Markus-Passions-Texte durch Mitabdruck der Evangelienzählung und der Choräle hinweggetäuscht wird. Auch ist bemerkenswert (worauf bereits Spitta II, S. 368 aufmerksam macht), daß Picander zwar die Matthäus-Texte, nicht aber auch die Markus-Texte in die 1748 herausgekommene verkürzte Gesamtausgabe seiner Gedichte aufgenommen hat. Sie können ihm also nicht allzu teuer gewesen sein. Im Vorwort an den Leser dieser Gesamtausgabe heißt es geradezu, der Herr Verfasser habe die neue Ausgabe dadurch angenehmer zu machen gesucht, daß er „ein und anders Stück herausgenommen, von welchen er vermuthet, daß deren Abgang keinen Leser dauern werde.“

Dieser Selbstkritik ist heute nur zuzustimmen. Die fragliche Jahreszahl „am Char-Freitage 1731“ muß dagegen auf einem Irrtum des Dichters beruhen oder aus Verlegenheit hinzugesetzt sein. Vielleicht, um einen Ausgleich zur undatierten Matthäus-Passion im 2. Teile zu schaffen. Denn diejenige nach Markus setzt auf 1729 zurückzudatieren, hätte Verwirrung gestiftet, weil die nach Matthäus längst ihren Platz im Bande von 1729 hatte. So wählte Picander, um die Entstehung nicht wieder unbestimmt zu

<sup>1)</sup> Auch sonst finden sich in diesem 3. Teile viele Gedichte aus dem Jahre 1729, darunter der ganze bekannte Kantatenjahrgang (S. 79 ff.).

lassen, kurzerhand die Jahreszahl 1731, diesmal freilich ohne Nennung der Kirche. Es bleibt nichts anderes übrig, als damit eine Inkonsequenz des Dichters zu buchen. Denn wie auch immer diese Jahreszahl gedeutet werde, ihre Kraft ist heute nicht mehr so zwingend, daß sie die oben vorgebrachten schweren Bedenken gegen ihre Geltung zu erschüttern vermöchte.

Es wird also künftig die Uraufführung der Matthäus-Passion auf das Jahr 1731 anzusetzen sein. Bach fand in den Jahren 1729—30 die nötige Ruhe, das große Werk bis ins letzte zu durchdenken, und konnte die langwierigen Vorbereitungen zeitig genug beginnen. Im Jahre 1733 fiel die Passion wegen Königstrauer aus. Im nächsten beginnt die Thomaskirche wieder und kommt dann in allen Jahren mit gerader Einerzahl an die Reihe. Daß 1734 die Matthäus-Passion wiederholt wurde, ist unwahrscheinlich. Belegt dagegen ist sie für 1736, da der Thomasklüster Kost zur Auf- führung ausdrücklich bemerkt „mit beyden Orgeln“. In der ersten, ursprünglichen Fassung nämlich besaß die Passion nur eine durch- laufend akkompagnierende Orgelstimme<sup>1)</sup>.

Mäßelhaft bleibt bis zur Stunde das weitere Schicksal der Markus-Passion. Ihre Spur verliert sich schon bald nach Bachs Tode. In Breitkopfs Verzeichnis von Neujahr 1764 ist eine „Passions-Cantate, secundum Marcum. Geh Jesu, geh zu deiner Pein“ angezeigt (handschriftlich), die nach Textanfang und Besetzung die Bachsche hat sein können; aber sie ist einem „Anonymus“ zugeschrieben. Ob damals niemand in Leipzig lebte, der dieses Werk als Sebastianisches wiedererkannte? Doles, Gerlach, Joh. Schneider, Görner? Picander, der die sicherste Auskunft hätte geben können, starb gerade in diesem Jahr. Welcher Zufall mag das Verschwinden der autographen Partitur und der originalen Stimmen veranlaßt haben? In wessen Hände gerieten sie? Warum hat sich keine Abschrift, nicht einmal ein Bruchstück erhalten? Immerhin handelte es sich doch nicht um eine bloße Sonntagskantate unter vielen andern, sondern um ein Werk, von dem jeder Musiker damals wissen mußte, daß es sowohl im Kirchenjahr wie unter Bachs Schöpfungen einen hervorragenden Platz zu beanspruchen hatte.

<sup>1)</sup> Siehe „Bachs Leipziger Kirchenmusik“, S. 178 f.



Der Nekrolog vom Jahre 1754 (darnach auch Forkel) nennt bekanntlich fünf von Bach verfaßte<sup>1)</sup> Passionen. Daß sich darunter die unechte Lukas-Passion befand, darf als sicher gelten. Philipp Emanuel nahm nach des Vaters Tode die Partituren der Matthäus- und Johannes-Passion an sich. „Er hütete sie treulich, und sie existieren heute noch. Die Originalmanuskripte der andern drei kamen demnach in die Hände des zerfahrenen, mehr und mehr verwildernden Friedemann. Sie wurden verschleudert und zwei derselben sind gänzlich verlorengegangen.“ So Ph. Spitta (II, S. 334).

Sollte indessen, fragt man, Friedemann wirklich so barbarisch gehandelt und den unvergleichlichen Wert der väterlichen Markus-Passion nicht erkannt haben? Selbst wenn er sie in Augenblicken der Not irgendwem zum Kauf angeboten, würde doch gewiß nur ein Käufer in Frage gekommen sein, der die Bedeutung des Werkes zu schätzen wußte und es sorglich aufzubewahren sich vorgenommen hätte. Und schließlich: wenn die damals als echt angesehene, aber schwache Lukas-Passion die Zeiten überdauerte, hätte dieses Los nicht um so eher der wirklich echten Markus-Passion beschieden sein können? Friedemanns Verhalten, selbst wenn es hinsichtlich mangelnder Pietät noch so tief eingeschätzt wird, reicht zur Erklärung nicht aus, warum jegliche schriftliche Spur des Werkes verlorengegangen und bis heute nichts davon wieder aufgetaucht ist.

Diese Tatsache berührt so auffällig und verwunderlich, daß nur zwei Fälle angenommen werden können. Entweder hat tatsächlich ein unbekannter, bespielloos unglücklicher Zufall das Material bis auf die letzte Note vernichtet, oder die Ursache des Verschwindens liegt bereits in der Geschichte des Werkes selbst begründet. Es sei einmal ernstlich die zweite Möglichkeit in den Vordergrund gestellt. Ich hege den Verdacht, daß Bach selbst das Schicksal der Markus-Passion besiegelt hat, indem er sie in demselben Augenblick fallen ließ, als die nach Matthäus vollendet war. Und zwar deshalb, weil die Erzählung der Leidensgeschichte beider Evangelisten sich bis zu solcher Parallelität und Gleichheit erhebt, daß von ihrer zweifachen Musikalisierung nur eine, und zwar die nach des Komponisten Meinung vollendetere — also die zweite —

<sup>1)</sup> Jedoch nicht „hinterlassene“!

am Leben zu erhalten war. Diese Annahme, die aufs neue mit der zeitlich früheren Entstehung der Markus-Passion rechnet, läßt sich durch folgende Überlegungen stützen.

Blicken wir auf den biblischen Text der Passionen. Ein Vergleich beider Evangelien erzählungen ergibt nicht nur eine weitgehende Übereinstimmung hinsichtlich des schrittweisen Verlaufs der Tragödie und ihrer Einzelgeschehen, sondern auch der sprachlichen Fassung der Erzählerrolle und der übrigen sprechend eingeführten Personen. Matthäus und Markus sind in so hohem Grade „Synoptiker“, daß ganze, lange Strecken des einen ebensogut bei dem andern stehen, d. h. vertauscht werden können. Hier wie dort derselbe Christus, derselbe Petrus, derselbe Kaiphas, derselbe Judas, dieselben Hohenpriester und Jünger, dieselben historischen Ausagen, Chorrufe und Einzelhandlungen. Nur daß gelegentlich das eine ein wenig breiter, das andere ein wenig kürzer umschrieben wird<sup>1)</sup>. Diese textliche Übereinstimmung mußte auch musikalisch zu identischen oder sich stark ähnelnden Konzeptionen führen, so etwa wie die von Bach aus Matth. 27, 51—52, in die Johannes-Passion herübergenommene Erzählung vom Zerreißen des Vorhangs zu analoger musikalischer Darstellung führte. Jedenfalls hat Bach das 14. und 15. Kapitel des Markus allen wesentlichen Stücken nach in Gestalt des 26. und 27. Kapitels des Matthäus so gut wie noch einmal komponiert. Ich greife beliebig zwei solcher korrespondierenden Stellen heraus.

Markus 14, 1—9

Und nach zween Tagen war Ostern und die Tage der süßen Brot'.

Matthäus 26, 1—13

Und es begab sich, da Jesus alle diese Reden vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:

Ihr wisset, daß nach zween Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde.

Da versammelten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk im Palast des Hohenpriesters, der da hieß Kaiphas.

<sup>1)</sup> Lucas 22—23 weicht sowohl in der Darstellung der Einzelheiten wie in der Diktion häufig ab. Völlig unterschieden in Stoff und Auffassung ist die johanneische Passionserzählung.



Und die Hohenpriester und Schriftgelehrten suchten, wie sie ihn mit Listern griffen und töteten.

Sie sprachen aber: Ja nicht auf das Fest, daß nicht ein Aufruhr im Volk werde!

Und da er zu Bethanien war in Simonis, des Aussätzigen, Hause, und saß zu Tische, da kam ein Weib, die hatte ein Glas mit ungeschmecktem und köstlichem Nardenwasser, und sie zerbrach das Glas, und goß es auf sein Haupt.

Da waren etliche, die wurden unwillig und sprachen: Was soll doch dieser Unrat?

Man könnte das Wasser mehr denn um drei hundert Groschen verkauft haben und dasselbe den Armen geben. Und murreten über sie.

Jesus aber sprach: Lasset sie mit Frieden! Was bekümmert ihr sie? Sie hat ein gut Werk an mir getan.

Ihr habet allezeit Arme bei euch, und wenn ihr wollet, könnet ihr ihnen Gutes tun; mich aber habt ihr nicht allezeit.

Sie hat getan, was sie konnte; sie ist zuvor kommen, meinen Leichnam zu salben zu meinem Begräbniß.

Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in aller Welt, da wird man auch das sagen zu ihrem Gedächtnis, das sie jetzt getan hat.

Markus 14, 22—25

Und indem sie aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's, und gabs ihnen und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib.

Und hielten Rat, wie sie Jesum mit Listern griffen und töteten.

Sie sprachen aber: Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk!

Da nun Jesus war zu Bethanien im Hause Simonis, des Aussätzigen,

trat zu ihm ein Weib, das hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß.

Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen: Wo zu dienet dieser Unrat?

Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft und den Armen gegeben werden.

Da das Jesus merkte, sprach er zu ihnen: Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir getan.

Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit.

Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie getan, daß man mich begraben wird.

Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie getan hat.

Matthäus 26, 26—29

Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach's, und gabs den Jüngern und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib.

Und nahm den Kelch, und dankete, und gab ihnen den; und sie tranken alle daraus.

Und er sprach zu ihnen: Das ist mein Blut des neuen Testaments, das für viele vergossen wird.

Wahrlich, ich sage euch, daß ich hinfort nicht trinken werde vom Gewächse des Weinstocks bis auf den Tag, da ichs neu trinke in dem Reich Gottes.

Und er nahm den Kelch, und dankete, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus;

das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.

Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächse des Weinstocks trinken, bis an den Tag, da ichs neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.

Angesichts dieser streckenweis bis zur Identität gehenden Übereinstimmung der Erzählungen erhebt sich die Frage: konnte Bach wirklich daran liegen, den ganzen, textlich fast identisch gefaßten Passionsvorgang in doppelter musikalischer Ausführung — einmal nach Markus, einmal nach Matthäus — zu besitzen? Zweimal ein und dasselbe in Musik zu bringen, hat doch nur dann einen Sinn, wenn zuletzt eine der beiden Fassungen als die endgültige, reifere der minder reiferen, minder erschöpfenden vorgezogen wird. Technisch bestand natürlich die Möglichkeit, beide Textfassungen trotz ihres Gleichlauts gänzlich abweichend zu komponieren. Aber doch nur für eine Individualität, die sich an das äußerlich Stoffliche hielt. Eine solche war Bach nicht. Es ist völlig undenkbar, daß er jemals den Entschluß hätte fassen können, etwa die Leidensgeschichte nach Johannes noch ein zweites Mal zu komponieren. Christi Einsetzungsworte — um nur an sie zu erinnern — konnten für ihn ebensowenig in doppelter, voneinander abweichender Musik bestehen wie im Wortausdruck für die beiden Evangelisten; ebenso wenig das „Eli, eli lama“ und anderes wörtlich Überliefertes. Die johanneische Christusgestalt lebte in Bachs musikalischer Vorstellung ebenso nur ein einziges Mal wie die Christusgestalt des Matthäus. Da diese derjenigen nach Markus aufs Haar gleicht, so darf auch die Musikalisierung in beiden Fällen als nahezu gleich angenommen werden.

Mithin: wir haben das Recht, die Evangelienpartie der Markus-Passion von 1729 als eine unbeabsichtigte Vorstudie zu der der Matthäus-Passion von 1731 aufzufassen und anzunehmen, daß



die letztere, in doppeltem innerem Feuer geblüht, die erstere nicht nur übertroffen, sondern sie schließlich ganz hinfällig gemacht hat. Selbst die musikalische Substanz der Chorrufe konnte mit umändernden Eingriffen aus dem älteren Werk in das jüngere übernommen werden. Mit anderen Worten: die gesamte Evangelien-erzählung der älteren Passion mag in der jüngeren derart aufgegangen und in sie eingeschmolzen sein, daß Bach an einer Erhaltung der Markus-Passion nun nichts mehr gelegen sein konnte. Alles dort Gesagte fand sich jetzt in letztgültiger sublimer Auffassung in der Matthäus-Passion<sup>1)</sup>.

Sinzu mag die Erkenntnis gekommen sein, daß weder Picanders Arientexte noch die Gesamtanlage der Markus-Passion von glücklicher Hand zeugten. Wie schon erwähnt, herrscht Verlegenheit in der Anordnung der Teile, Gleichgültigkeit gegenüber der inneren Symmetrie und empfindlicher Mangel an poetischer Wärme und Leuchtkraft. Von diesen Schwächen ist die Dichtung zur Matthäus-Passion frei. Das erkannte Bach selbst in auffallender, höchst ehren-der Weise dadurch an, daß er auf das autographe Titelblatt die Worte setzte: „Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus.“ Die Erfahrung hatte beiden Verfassern wichtige Lehren erteilt und dabei die Markus-Passion zu einem unbeabsichtigten Versuchsfeld werden lassen. Nun die Matthäus-Passion fertig war, muß die Liebe zu jener erkaltet sein, — ein durchaus begreiflicher Vorgang, dessen Folgen sich darin äußerten, daß Bach weder der Original-partitur noch den Originalstimmen besonderen Schutz angedeihen ließ, ja eines Tages vielleicht ihre Vernichtung beschloß. Sein Wunsch scheint gewesen zu sein, von beiden Schöpfungen nur die wertvollere am Leben zu erhalten. Ob die von Breitkopf 1764 angezeigten Stimmen die Originalstimmen waren oder Kopien irgend-einer Schüler- oder befreundeten Musikerhand, geschrieben zu einem Zeitpunkt, da das Werk noch zugänglich war, bleibt ungewiß. Das schöne, um 1740 angelegte Matthäus-Passions-Autograph hat jedenfalls kein Seitenstück in einem entsprechenden Markus-Passions-Autograph, was beweist, daß Sebastian das ältere Werk weder einer

<sup>1)</sup> Vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus bleibt natürlich der Verlust der Partitur unerfeglich. Zu wieviel fesselnden Vergleichen würde die Gegenüberstellung der beiden musikalischen Leidensberichte auffordern können!

Umarbeitung noch einer kalligraphischen Reinschrift für würdig hielt. Beides hätte nach 1731 keinen rechten Sinn mehr gehabt. Und zwar muß das Zerstörungswerk spätestens 1734 begonnen worden sein, da die Markus-Lurba „Wui dich, wie fein zerbrichst du“ (vgl. oben S. 15 Anm.) in diesem Jahre bereits im 5. Teile des Weihnachtsoratoriums („Wo, wo ist der neugeborne König der Juden?“) erscheint.

Es wird von glücklichen Funden abhängen, ob die hier auseinandergesetzte Werkgeschichte ihre Bestätigung findet. Freilich bleibt dann noch immer die Frage nach der geheimnisvollen fünften (eigentlich „vierten“) Passion. Über ihrem Dasein ruht noch völliges Dunkel. Gewiß ist nur, daß sie der Leipziger Zeit angehörte. Aber nicht einmal über die poetische Grundlage sind wir unterrichtet und ob sie nach einem der vier Evangelisten gehalten war. Picanders „Erbauliche Gedanken“ vom Jahre 1725 sind, wie schon oben erwähnt, mit Sicherheit auszuschließen. Eine weitere oratorische Passionsdichtung aus diesen Jahren ist aber nicht auffindbar. Sollte es sich überhaupt nicht um eine historisch-oratorische Passion, sondern nur um eine groß stilisierte betrachtende Passionskantate gehandelt haben?

Auf eine Spur nach dieser Richtung könnte der Choralchor „O Mensch, beweine dein Sünde groß“ führen. Er leitete, wie bekannt, ursprünglich die Johannes-Passion (1723) ein. Bach, damals noch in Köthen, verfuhr dabei insofern richtig, als dieses Lied seit Menschengedanken (nämlich ehe unter Kuhnau 1721 die oratorische Passion eingeführt wurde) in Leipzig als bevorzugtes Passionslied galt. Aber diesen Choralchor entfernte Bach alsbald aus der Passion und ersetzte ihn durch den Chor „Herr, unser Herrscher“<sup>1)</sup>. Spitta glaubt nun (II, S. 352 und 813 oben), daß der Meister den freigewordenen Choralsatz für die eben genannte Picandersche Passion („Erbauliche Gedanken“) aus dem Jahre 1725 gebraucht habe, was sich indessen durch nichts stützen läßt und textlich wie künstlerisch zu einer unmöglichen Verbindung führt. Es gibt in Picanders Reimgebäude (Spitta II, S. 873 ff.) auch nicht

<sup>1)</sup> Nach Spittas Untersuchungen an den „mittleren“ Stimmen der Johannes-Passion etwa aus der Mitte der zwanziger Jahre; a. a. D. II, S. 812.



eine einzige Stelle, an der dieser Kolossalatz einen überzeugenden Platz hätte finden können. Bach muß ihn für einen andern Zweck vorgesehen haben, bestimmt aber ebenfalls nur für eine Passionsmusik. Ich nehme an, es war dies eben jene zwischen 1723 und 1729 fallende passionallische Kantate, die wir als vierte Passion Bachs suchen. Hier blieb er Eingangschor so lange, bis ihn Sebastian in späteren Jahren einer noch höheren Stellung würdigte: nämlich den ersten Teil der Matthäus-Passion abzuschließen. Zu diesem Zwecke wurde er von Es-dur nach E-dur transponiert. Daß er indessen an dieser Stelle keineswegs hineinpaßt — die Sebald Heydensche Strophe besitzt ausgesprochenen Einleitungscharakter, während bei ihrem Erscheinen in der Matthäus-Passion die Handlung schon in vollem Gange ist —, darauf hat ebenfalls schon Spitta (II, S. 383) hingewiesen.

Weiterhin: Bach gab der Johannes-Passion als Schlußstück ursprünglich den dreiteiligen Choralchor „Christe, du Lamm Gottes“, denselben, den wir heute als Abschluß der Estomihikantate „Du wahrer Gott und Davidssohn“ (5, 117) kennen. Er steht in g-moll und ist mit Adagio überschrieben. Diese 1723 ebenfalls noch in Köthen geschriebene Kantate, vorgesehen für den Fall, daß Bach bei seiner Bewerbung auch für eine Estomihimusik einzuspringen hatte, besaß damals diesen Schlußchor noch nicht, sondern erhielt ihn erst später<sup>1</sup>). Genau wie vorhin im Falle von „O Mensch, beweine“ trennte Bach auch dieses „Christe, du Lamm Gottes“ Mitte der zwanziger Jahre von der Johannes-Passion und setzte es vermutlich, seinem Schlußcharakter entsprechend, als Schlußteil in die neue, selbstständige (vierte, damals „zweite“) Passionsmusik ein, während an den verwaisten Platz das „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ kam.

Mithin: die Johannes-Passion hat aller Wahrscheinlichkeit nach Mitte der zwanziger Jahre ihren ursprünglichen Einleitungs- wie ihren ursprünglichen Schlußchor für eine neue selbstständige Passionsmusik hergeben müssen:

1. Teil (Anfang): „O Mensch, beweine dein' Sünde groß“.
2. Teil (Schluß): „Christe, du Lamm Gottes“.

<sup>1</sup>) Vgl. Ruffs Vorwort zu Bd. 5 I, S. XIXf. Spittas entgegengesetzte Beweisführung in II, S. 774f., scheint mir nicht zwingend.

In dieser Verbindung blieben beide Choralchöre, bis Bach sich aus unbekanntem Gründen auch zur Zerstörung dieses Passionswerks entschloß. Er nahm den Anfangschor in die Matthäus-Passion hinein und setzte den zweiten an den Schluß der ehemaligen Estomifikantate, wo er endgültig verblieb. Das kann erst um 1740 geschehen sein, als er — durch äußere Umstände veranlaßt — eine Revision der Matthäus-Passion vornahm.

Es fragt sich, was zwischen den beiden Choralchören gestanden hat. Denn sie allein werden zur Umrahmung einer Karfreitagvesperpredigt nicht ausgereicht haben. An die Benutzung eines Evangelientextes wird nicht zu denken sein. Dagegen an betrachtende Arien und Rezitative. Da nun die ursprüngliche Fassung der Johannes-Passion drei Arien besaß, die Bach — gleich dem Anfangs- und Schlußchor — alsbald ebenfalls aussonderte, so liegt der Schluß nahe, er möchte diese Arien gleichfalls in die neue Passion herübergenommen haben. Es handelt sich um folgende drei Gebilde eines unbekanntem (Köthener?) Dichters<sup>1)</sup>.

1. Arie mit Choral (für Baß und Sopran; fis-moll; 2 Flauti traversi mit Continuo).

Himmel reiße, Welt erbebe,  
 Fallt in meinen Trauertton,  
 Sehst meine Qual und Angst,  
 Was ich, Jesu, mit dir leide!  
 Ja, ich zähle deine Schmerzen,  
 D zerschlagner Gottessohn!  
 Ich erwähle Golgatha  
 Für dies schnöde Weltgebäude

Choral  
 Jesu, deine Passion  
 Ist mir lauter Freude,  
 Deine Wunden, Kron' und Hohn  
 Meines Herzens Weide.

Werden auf den Kreuzeswegen  
 Deine Dornen ausgesät,  
 Weil ich in Zufriedenheit  
 Mich in deine Wunden senke,  
 So erblick' ich in dem Sterben,  
 Wenn ein stürmisch Wetter weht,  
 Diesen Ort, dahin ich mich  
 Täglich durch den Glauben lenke.

Meine Seel' auf Rosen geht,  
 Wenn ich dran gedenke,  
 In dem Himmel eine Stätt'  
 Mir deswegen schenke!

<sup>1)</sup> Ihr Abdruck findet sich im Anhang der Ausgabe der Johannes-Passion, Bd. 12 I, S. 135 ff. Siehe auch das Vorwort des Bandes, S. XV.



## 2. Arie (für Tenor; A-dur; Streicher und Continuo).

Zerschmettert mich, ihr Felsen und Hügel,  
Wirf, Himmel, deinen Strahl auf mich!  
Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen  
Hab' ich, o Jesu, dein vergessen.

Ja, nähm' ich gleich der Morgenröte Flügel,  
So holte mich mein strenger Richter wieder;  
Ach! fällt vor ihm in bitterm Tränen nieder.

## 3. Arie (für Tenor; c-moll; 2 Oboen mit Continuo).

Ach, windet euch nicht so, geplagte Seelen,  
Bei eurer Kreuzes-Angst und Qual.

Könnt ihr die unermessne Zahl  
Der harten Geißelschläge zählen,  
So zählet auch die Menge eurer Sünden,  
Ihr werdet diese größer finden.

Die Vokarie Nr. 1 stand in der Johannes-Passion zwischen Nr. 15 und 16 und wurde dort durch keine neue ersetzt. Die Tenorarie Nr. 2 dagegen wurde ausgetauscht gegen das neu komponierte Tenorstück „Ach, mein Sinn“ (Nr. 19). Die Tenorarie Nr. 3 schließlich, die als Nr. 31 vorhanden war, erhält Ersatz durch das *Alfiso* „Betrachte, meine Seel“ mit folgender Arie „Erwäge“. Ob diese Eingriffe aus „ästhetischen“ Beweggründen geschahen, etwa um Gutes durch Besseres zu ersetzen, oder um eine neue Gewichtsverteilung hervorzurufen<sup>1)</sup>, mag dahingestellt bleiben. Die drei ausgestoßenen Stücke — sämtlich Bilder von tief leidenschaftlicher Färbung — stehen auf der Höhe Bachscher Meisterschaft. Es kann als ausgeschlossen gelten, daß er sie, nachdem sie aus der Johannes-Passion entfernt waren, unverwendet gelassen hat. Wo aber hätten sie eine passendere Stelle finden können als in der neuen Passionskantate? Vielleicht blieben sogar die Texte unverändert, und es kam nur auf die verbindenden Rezitative an, die Petrusstimmung von Nr. 2, die Zerknirschung von Nr. 3, die durch den mitgehenden Choral so schön ausgeglichene seelische Fassungslosigkeit von Nr. 1 entsprechend vorzubereiten.

Vielleicht gesellten sich zu diesen drei Arien weitere. Welche und wie viele, entzieht sich der Mutmaßung. Es läßt sich vorstellen, daß

<sup>1)</sup> Siehe Friedr. Emend im *Bach-Jahrbuch* 1926, S. 118 f.

sie symbolisch im Munde von Petrus, Johannes, Maria, gläubige Seele erklingen, ohne daß diese Gestalten wirklich als solche genannt wurden, ähnlich wie im Osteroratorium („Kommt, eilet, laufet“). Nicht unwahrscheinlich, daß Bach auch jene verschollene Instrumentalsymphonie, die eine Zeitlang in der Johannes-Passion nach dem Rezitativ Nr. 61 („... und stunden auf viele Leiber der Heiligen“) ihren Platz hatte und wohl das Grauen nach der neunten Stunde schilderte, in den neuen Rahmen eingesetzt hat<sup>1)</sup>.

Sich nach diesen spärlichen Hinweisen ein Bild der verschwundenen, d. h. von Bach selbst später zerstörten Passionskantate zu machen, ist natürlich nicht möglich. Sie dienen vorläufig nur dem Nachweise, daß Anzeichen für das Entstehen einer in die Mitte der zwanziger Jahre fallenden, bis jetzt unbekanntem Passion tatsächlich vorhanden sind, und daß es unnötig ist, Friedemanns notorische Kiederlichkeit für ihr Verschwinden verantwortlich zu machen. Dadurch, daß Bach der Komposition künftig die beiden Kernstücke, den Anfangs- und den Schlußchor, raubte und ihr damit gleichsam das Lebenslicht ausblies, bezeugte er, daß er die Form der so beschaffenen betrachtenden Kantate für nicht zukunftssträftig hielt. Er wird sie vermutlich einige Male gebraucht, dann aber aufgegeben haben. Sein Herz schlug nach wie vor für die oratorische Evangelienhistorie. Das Dasein jener und ihr mehrfaches Erklingen muß jedoch vielen in Erinnerung geblieben sein, vor allem den Söhnen, so daß sich schließlich die Meinung von einer Fünzfahl der Passionen festsetzen konnte. Die Entstehungsfolge der authentischen vier wäre also:

1722—23 Johannes-Passion (Urfassung).

Zwischen 1724 und 1727 Passionskantate (Anfang „O Mensch, bewein' dein Sünde groß“).

1728—29 Markus-Passion.

1729—30 Matthäus-Passion.

Um 1734 Zerstörung der Markus-Passion.

Um 1740 Zerstörung der Passionskantate; Revision der Matthäus-Passion.

Die früher für echt gehaltene nach Lukas entfällt als Bachsche Schöpfung.

<sup>1)</sup> Bd. 12 I, Vorwort, S. XVII.



## Die Sequenz bei Bach

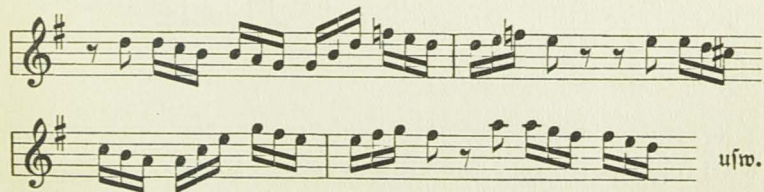
Von Hermann Keller (Stuttgart)

Daß in Bachs Formgebung die Sequenz eine bedeutsame Rolle spielt, weiß jedermann; da die Sequenz als Kunstmittel aber in der Literatur meist nur flüchtig, ja oft geringschätzig behandelt worden ist, so möge ihr hier eine kurze Sonderbetrachtung gewidmet werden.

Zunächst muß der Begriff der Sequenz klar umrissen werden. Es soll darunter die mehrmalige gleichartige Versetzung (Rückung) eines Motivs oder einer Phrase verstanden werden. Eine einmalige Versetzung, wie sie häufig schon in den Themen Bachscher Fugen vorkommt (Wohltemperiertes Klavier I, G-dur):



ist also noch keine Sequenz. Auch eine ungleichartige Versetzung (etwa das erstemal um eine, das zweitemal um drei Stufen [Wohltemperiertes Klavier I, G-dur-Präludium]):



ist keine Sequenz im strengen Sinne. Die Versetzung muß sich auf alle Stimmen erstrecken, kann aber auch über einem Orgelpunkt stattfinden; das zu versetzende Material kann ein Motiv oder eine ganze Phrase sein.

Die hergebrachte Unterscheidung melodischer und harmonischer Sequenzen ist unnötig, da jede melodische Bildung eine harmonische Grundlage hat, und jede harmonische Versetzung aus melodischen Bildungen besteht. Wird aber unter harmonischer Sequenz eine durch die Tonarten (chromatisch oder im Quintenzirkel) modulierende Sequenz verstanden, so kann diese für Bach außer Betracht bleiben, da sie bei ihm nur sehr selten vorkommt: in der Phantasie g-moll für Orgel (in Engführung und mit Baß in der Gegenbewegung):

und, in einer für uns kaum mehr erträglichen Gleichförmigkeit, im Orgelpräludium g-moll durch alle Halbtöne elfmal (!) absteigend (Peters, Bd. III, 5):

Auch der chromatisch absinkende Schluß der Chromatischen Phantasie wirkt sequenzartig, ohne es im strengen Sinne zu sein.

Die tonale, diatonische Sequenz ist die Lieblingsform Bachs; sie ist der modulierenden an Mannigfaltigkeit überlegen, da sie z. B. in Dur eine Stufe tiefer einen verminderten (VII), zwei Stufen tiefer (VI) einen Moll-, dann erst wieder (V) einen Dur-Dreiklang bringt; in Moll sind es noch mehr Variationsmöglichkeiten.





Die Weiträumigkeit und innere Ruhe, die Pachelbels Orgelwerken eigen ist, zeigt sich gerade auch in der Selbstverständlichkeit, mit der er die Sequenz anwendet; dagegen ist in Bachs Jugendwerken der übermäßige Gebrauch der Sequenz meist ein Zeichen von Unreife, z. B. in der Fantasie a-moll (B. W. XXXVI, S. 138), in der das Motiv



zu Tode geritten wird, und besonders in manchen Fugenthemen, zumal wenn sich die Kontrapunkte ebenfalls der Sequenz anschließen (Orgeltoccata E-dur):



(hier hätte der spätere Bach mindestens den letzten Takt variiert!)

Schon dieses eine Kriterium ließe erkennen, daß es sich hier um Jugendarbeiten Bachs handeln muß.

Die Orgelfuge in D-dur geht bekanntlich auf ein Pachelbelsches Vorbild zurück, das ganz aus Sequenzen gebildet ist und bei dem die einzige Abwechslung darin besteht, daß die Bewegung im ersten Takt langsam anhebt und im letzten zum Stehen gebracht wird:



Bach erfindet dazu einen selbständigen Thematikopf und beschränkt die Sequenz auf den Nachsatz; auch hier wird eine gewisse Leere nur durch das lebhafte Zeitmaß und die virtuose Haltung der Fuge überdeckt, — auch die D-dur-Fuge ist ein typisches Jugendwerk! Ebenso zeigt in den Klaviertokkaten die unbedenkliche Verwendung der Sequenz (etwa im Fugenthema der e-moll-Toccata!) ihre frühe Entstehung an. Ganz selten findet sich auch später noch die ausschließ-

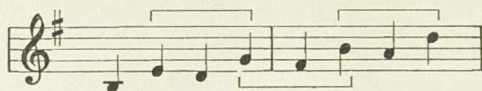


liche Verwendung eines sequenzartig behandelten Motivs (in der dreistimmigen Invention Es-dur), aber mit zunehmender Meisterschaft Bachs wird die Sequenz von ihm immer mehr eingehüllt und auf die seither klassisch gewordene Dreizahl (Grundstellung und zwei Versetzungen) beschränkt. Eine Übersicht über die Anwendung der Sequenz in den Inventionen und im Wohltemperierten Klavier zeigt, daß die lebhaft figurierenden, nur zweistimmigen Stücke (etwa die Präludien Cis-dur, F-dur, G-dur, B-dur, d-moll; die Fugen Es-dur und G-dur) unbedenklicher und offener mit Sequenzen arbeiten, als die dichter gewobenen. Auch das Zeitmaß ist dabei maßgebend: je weniger dem Ohr Zeit gelassen wird, ein Sequenzmotiv festzuhalten, desto weniger wird ihm eine mehrmalige Versetzung bewußt; wenn dagegen etwa eine zweitaktige Phrase in mäßigem Zeitmaß einmal versetzt wird, hat unser Ohr so viel Zeit, diese Rückung bewußt aufzunehmen, daß eine nochmalige Versetzung als zu verstandesmäßig abgelehnt würde.

Daß steigende Sequenzen im Sinne einer inneren Steigerung, fallende als Entspannung gedeutet werden können, liegt auf der Hand. Als bewußt angewandtes Mittel zur Steigerung (meist mit einem großen crescendo verbunden), findet sich die Sequenz erst bei den Wiener Klassikern, besonders bei Beethoven (*Eroica*, 1. Satz; 3. Leonoren-Duvertüre); bei Bach ist die Sequenz selten formal selbstständig (so z. B. in den homophon gehaltenen Zwischensätzen der Fis-dur-Fuge, Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 13, Takt 24–32), sondern meist in größere Zusammenhänge so eingespannt, daß weder Anfang noch Schluß bewußt empfunden werden. Es ist bezeichnend für die Rolle, die ihr Bach zuteilt, daß die um einen Ton fallende Sequenz bei ihm die weitaus häufigste ist. Die akkordlichen Schemata, deren er sich bediente, findet man, von ihm selbst zusammengestellt, in der Generalbasslehre, die er für seine Thomaner verfaßte<sup>1)</sup>; auch da überwiegt die stufenweise absteigende Sequenz. Dreiklangsfolgen wie IV – VII, III – VI, II usw. werden dabei, um die Abwärtstendenz noch zu verstärken, und die Akkorde fester zu verkitten, häufig in Septakkorde verwandelt: I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> III<sup>7</sup> usw. mit allen Um-

<sup>1)</sup> Abgedruckt bei Spitta, II, S. 942 ff.; Keller, Schule des Generalbassspiels, Beispiel 20–31; Grabner, Generalbassübungen.

kehrungen. Häufiger als die um einen Ton steigende Sequenzen sind bei Bach solche, die um eine Terz steigen, nach dem Schema



Auch Versetzungen um eine Quarte oder Quinte kommen, wiewohl selten, vor (Wohltemperiertes Klavier II, Präludium gis-moll):



Wiederholungen eines Motivs oder einer Phrase (Wohltemperiertes Klavier I, Fuge B-dur) können als Grenzfall der Sequenz, als Versetzung auf demselben Ton, angesehen werden; sie sind rational naturgemäß am leichtesten zu erfassen.

Der Ort, an dem wir der Sequenz bei Bach am häufigsten begegnen, ist nach erfolgter Exposition der Themen. Betrachten wir die Vorgänge vom Hörer aus, so wird zunächst — etwa bei einer Fuge — die innere Teilnahme mit jedem Themeneinsatz gesteigert, bis alle Stimmen auf den Plan getreten sind. Vielleicht erfolgt dann noch ein überzähliger Einsatz und erhält uns auf der erreichten Höhe; von da ab muß die innere Intensität vorübergehend nachlassen, um erst wieder nach erfolgter Modulation mit dem Beginn der zweiten Durchführung wieder anzusteigen. Dieses Spiel kann sich mehrmals wiederholen; da nach alter Regel die größte Anspannung in den letzten Teil der Fuge fallen soll, so wird auch ihm eine relative Entspannung vorausgehen müssen. Ein Mittel dazu (nicht das einzige) ist die Sequenz. Sie steht bei Bach stets in engster Beziehung zum Hauptthema, wirkt aber augenblicklich entspannend und lenkt daher die Aufmerksamkeit von sich weg auf das Folgende. Auch die Modulation weist ja auf die kommende Tonart voraus, beide ergänzen sich daher in ihrer Wirkung, und so kommt es, daß die Sequenz bei Bach meist unmittelbar vor einer Modulation und der sie bestätigenden Kadenz ihre Stelle hat. Mit Recht haben die Theoretiker darauf hingewiesen, daß durch die Sequenz das Kadenzgefühl vorübergehend aufgehoben wird; man befindet sich in einer Art Schwebezustand, bei dem es ungewiß bleibt, wo man sich niederlassen wird. So entstehen durch



den Gegensatz Sequenz-Kadenz ästhetisch wertvolle Gegensätze. Als Schulbeispiel sei die erste zweistimmige Invention genannt, bei der nach der Exposition die Fortführung und Modulation in Form einer Sequenz erfolgt:



Hunderte ähnlicher Beispiele ließen sich leicht anführen.

Es kommen auch Verkettungen von Sequenzreihen vor, die erste abwärts schwebend, die zweite aufsteigend (z. B. Wohltemperiertes Klavier I, Präludium As-dur, Takt 9–13 und 13–15; in Takt 16 und 17 wird kadenziert); die zweite entsteht dabei häufig durch Verkürzung aus der zweiten Hälfte der ersten. Ein für Bach besonders charakteristisches Mittel zur Vergeistigung der Sequenztechnik ist die Variation einzelner Glieder. Dadurch wird bewirkt, daß der „Schein des Bekannten“ gewahrt bleibt, während das Ohr in Wirklichkeit doch etwas anderes hört. Die Mittel, deren sich Bach dabei bedient, sind unerschöpflich. Oft genügt ihm eine Ausweitung oder Verengung der Intervalle; so liegt z. B. den Sechzehnteln beider Hände im c-moll-Präludium (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 2, Takt 5–14) folgendes Schema zugrunde:

Am häufigsten wird beim drittenmal das Sequenzmotiv durch Variation verlassen (Wohltemperiertes Klavier I, Fuge Es-dur, Takt 4–5):



Stets bereitet eine solche Wendung einen Themeneintritt vor, also ein Ereignis, das wieder unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht. In der f-moll-Fuge (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 12) sorgen sieben diatonische Zwischenspiele von je drei Sequenztakten für die notwendige Abspannung gegenüber der sehr stark angespannten Durchführung des chromatischen Themas.

Bertauschung und zugleich Variation der Glieder zeigt auf reizvollste Weise die G-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 15) in Takt 31–37:

(Eine unverhüllte Sequenz von drei Takten war vorausgegangen; die variierte bereitet den Themeneintritt vor.)

Bisweilen liegt schon im Thema selbst eine kunstvoll variierte Sequenz verborgen, etwa im Thema der A-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 19):



Auch das Thema der e-moll-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 10) enthält kunstvoll verarbeitete Sequenzen:

Wo die Sequenz dagegen zu offen liegt (Wohltemperiertes Klavier I, Fuge a-moll; Bd. II, Fugen in Es-dur und gis-moll) kann sie der Fuge gefährlich werden, doch kann schon der Gegensatz des Sequenzmotivs zum Satz lebendig wirken (Wohltemperiertes Klavier II, Fuge F-dur):

In der As-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 17) wird der Comes sequenzartig fortgeführt und verliert sich unmerklich:

Es ist schlechterdings unmöglich, die Fülle der Möglichkeiten, die sich im Wohltemperierten Klavier finden, auch nur anzudeuten; an diesem unübersehbaren Reichtum entzündet sich unser Interesse und unsere Bewunderung stets von neuem.

Zum Schluß sollen noch einige Grobgranwendungen der Sequenz in den Orgelwerken wenigstens angeführt werden: die Zwischenfälle der dorischen Toccata mit ihrer Verteilung auf zwei Manuale, und die sequenzartigen Verfertigungen des zweiten Themas der F-dur-Toccata:



In der Fortführung dieses Themas und in dem berühmten Schluß der Toccata wendet Bach die harmonische Sequenz in einer zukunftsweisenden Größe und Klarheit an: die vertiefte zweite, dritte und die vierte Stufe werden je durch ihre Zwischendominanten in Sekundlage eingeleitet; gerade wegen ihrer Seltenheit bei Bach ist diese Stelle noch heute von so außerordentlicher Wirkung! So wie Bach nur selten die Grenzen der streng tonalen Harmonik überschritten hat (trotzdem er es „konnte“: siehe g-moll-Fantasie und Chromatische Fantasie!), so hat er auch nur ganz selten die Sequenz als selbständiges Ausdrucksmittel offen hingestellt, meist ist sie als dienendes Glied in die Konstruktion des Ganzen fast unsichtbar eingebaut, aber darum von nicht geringerer Wichtigkeit. Über die Vergeistigung der Sequenz bei Bach ist auch die folgende Zeit nicht hinausgegangen.



# Zur Frage des Mathematischen bei J. S. Bach

Von Paul Mies (Köln)

„Daß dagegen die Musik und die bildenden Künste Geschwister der Mathematik sind, bildet eine Hauptthese unserer Ausführungen.“  
U. Speiser<sup>1)</sup>.

„Man wird dabei an Rousseaus bitteres Wort gemahnt: ‚Es gibt keine Absurdität, für die bei der Untersuchung der schönen Künste nicht die Physik Veranlassung war.‘ Die Mathematik kann man getrost hinzufügen.“

E. Stumpf<sup>2)</sup>.

Die beiden vorangefetzten Worte scheinen stark gegensätzlichen Inhaltes. Und solche Gegensätze finden sich häufig gerade da, wo es sich um Beziehungen zwischen Musik und Mathematik handelt. Von einem solchen Beispiel beim Werke Johann Sebastian Bachs sei hier die Rede. Mizlers Nekrolog auf J. S. Bach<sup>3)</sup> enthält zum Schluß den Satz: „Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung.“ Das war eine schwache Fassung Mizlers, dessen Hauptsatz war: „Die Mathematik ist das Herz und die Seele der Musik<sup>4)</sup>.“ Denn Carl Ph. E. Bach tadelt in einem Brief an Forkel diesen Satz<sup>5)</sup> und sagt: „Der seel. war, wie ich u. alle eigentl. Musici, kein Liebhaber von trockenem, mathematischem Zeuge.“ Diesen nicht zu bezweifelnden Sätzen steht die Tatsache gegenüber, daß keines Komponisten Werk zu derart mit Mathematik durchsetzten Auslegungen Anlaß gegeben hat wie das J. S. Bachs. Ich meine hier vor allem

<sup>1)</sup> Die mathematische Denkweise, Zürich 1932.

<sup>2)</sup> Beiträge zur Musik und Musikwissenschaft, I, S. 22.

<sup>3)</sup> Bach-Jahrbuch 1920.

<sup>4)</sup> Vgl. Zeitschr. f. Musikwiss., Jahrg. V, S. 473.

<sup>5)</sup> „Bach-Urkunden“, Veröffentlichungen der Neuen Bach-Ges. XVII, Heft 3.

die Untersuchungen von Werker<sup>1)</sup> und Luetge<sup>2)</sup>. Nun haben ja Werkers Feststellungen berechtigte und eindringliche Zurückweisungen und Widerlegungen gefunden<sup>3)</sup>. Darauf soll hier nicht eingegangen werden. Aber die offenbar gerade bei Bach vorhandenen Möglichkeiten, mit mathematischen Begriffen und Hilfsmitteln zu arbeiten, sollen einmal auf ihre Gründe hin untersucht werden.

E. Ph. C. Bachs Wort von dem „trockenen mathematischen Zeuge“ geht parallel mit Matthessons Behauptung<sup>4)</sup>: „Kein vernünftiger Musicus poeticus . . . wird das principium seiner Wissenschaft, den Ursprung, das Fundament und die Grundsätze seiner Kunst in der fordidnen, lausichten Arithmetica suchen.“ Dieser besonders im 19. Jahrhundert so häufig erhobene Einwand, daß die „Trockenheit“ der „formelstarren“ Mathematik und die Lebendigkeit der Künste nicht auf einen Nenner zu bringen seien, geht aber von grundverkehrten Anschauungen über beide Gebiete aus. Er hängt zusammen mit der Auffassung, daß für die Mathematik die Logik allein ausschlaggebende Bedeutung habe. Dagegen schreibt Speiser<sup>5)</sup> sehr scharf: „Die Logik habe ich absichtlich beiseite gelassen. Denn es scheint mir nicht, daß sie für das mathematische Denken besonders charakteristisch ist.“ Und in diesen Zusammenhang gehört auch das Wort des Mathematikers Study<sup>6)</sup>: „Vor allen Dingen muß der Forscher Phantasie haben: Die reine Logik ist unfruchtbar, weil sie sich sofort ins Uferlose verliert.“ An anderer Stelle<sup>7)</sup> habe ich aus diesen Sätzen pädagogische Folgerungen gezogen. Hier seien die Zusammenhänge von Musik und Mathematik erläutert. Schon die häufige Koppelung mathematischer und musikalischer Begabung gibt zu denken. Speiser trennt scharf die Physik von der Mathematik, deren Rechtsgründe er im Experiment bzw. in der mathe-

1) Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen . . . 1922; die Matthäus-Passion 1923.

2) „Bachs Motette ‚Jesu, meine Freude‘“ in Musik und Kirche 1932, Heft 3.

3) Schering im Bach-Jahrbuch 1922, Schönemann-Steglich in Zeitschr. f. Musikwiss., Jahrg. V, Heuß in Zeitschr. f. Musik 1923, Heft 7, Mies in Zeitschr. f. Musikwiss., Jahrg. VII.

4) Vgl. Zeitschr. f. Musikwiss., Jahrg. V, S. 473.

5) Die mathematische Denkweise, Zürich 1932.

6) Denken und Darstellen. 1921.

7) Deutsches Philologenblatt 1934, Heft 11.



mathematischen Einsicht sieht, und er fährt fort: „Die Wissenschaften werden aber durch ihre Rechtsgründe bestimmt, und hier gehören die mathematische und künstlerische Einsicht dem geistigen Gebiet an, dagegen das Experiment und die Überlieferung der äußeren Welt.“ Er sieht das Mathematische in der Musik in den herrschenden Beziehungen und Relationen, deren Erkenntnis er für wesentlich hält, und beschließt seine Ausführungen mit dem Satz: „Zum Schluß möchte ich noch einmal wiederholen, daß es sich bei der Auffindung der Symmetrien erst um die Entzifferung des Kunstwerks handelt. Das Entsprechende bei der Lektüre einer mathematischen Abhandlung wäre das Verständnis der Details in den Beweisen. Aber die Symmetrien sind nicht der letzte Zweck des Kunstwerks, ebensowenig wie die Theoreme und Beweise den wahren Inhalt einer mathematischen Abhandlung bilden. Sondern es ist das ganze Gebilde selber, das in zerteilter Form uns vorgelegt wird, das wir aber als Einheit erfassen müssen. Erst dadurch werden die Teile belebt. Aber niemand wird dorthin gelangen, der nicht das Einzelne genau studiert hat.“ In diesen Sätzen lehren immer wieder Worte wie „Beziehungen“, „Relationen“, „Symmetrien“ wieder. Wichtig zu bemerken ist, daß Speiser unter „Symmetrie“ nichts Besonderes versteht, sondern nur „ein Zusammenstimmen verschiedener Teile eines Ganzen“. „Symmetrie findet sich überall dort, wo sich Geistiges in der Materie manifestiert.“

Betrachtet man daraufhin die Werke Bachs, so läßt sich ohne Zweifel sagen, daß hier Beziehungen und Relationen in besonders starkem Maße und in zahlreichen Formen auffallen. Das liegt zum Teil schon daran, daß zahlreiche Sätze und Werke einthematisch sind. Dadurch bleiben die Beziehungen viel offensichtlicher, als etwa in den Durchführungsartien der späteren Sonatenform, wo zwei Themen klanglich zusammentreten, sich ineinander weben, sich so beeinflussen, daß aus ihnen neue Bildungen entstehen, deren Herkunft verwischt erscheint<sup>1)</sup>. Viele Formen der Bach-Zeit, wie die Fuge, aber auch die Konzertform, verlangen von sich aus eine Häufung solcher Beziehungen. Und selbst da, wo neue Melodien eintreten wie etwa im Mittelteil der Da-capo-Arie, bleiben vielfach der

<sup>1)</sup> P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles.

motivische Zusammenhang und damit die Beziehungen der Teile unter sich gewahrt<sup>1)</sup>. Und bei J. S. Bach scheinen diese Beziehungen besonders stark und reizen zu einer scharfen Untersuchung. Es ist gewiß nicht Zufall, wenn Speiser sagt: „Die Aufgabe der Wissenschaft wäre es, für die einzelnen Stücke den vollen Aufbau mit allen Bindungen zu suchen. Es werden dann noch Leerstellen bleiben, die man beliebig ausfüllen kann. Aber es ist zu vermuten, daß es Kompositionen, z. B. Fugen von Bach gibt, bei denen jeder Ton durch Bindungen festgelegt ist, so daß als einziger Freiheitsgrad die Tonart bleibt.“

Das Wort ist überspitzt, die Anführung gerade der Fugen von Bach bezeichnend. Nun erhebt sich die Frage, wie solche Beziehungen und Symmetrien zu finden sind. Daß Stileigentümlichkeiten in zahlenmäßigen Anordnungen bestehen können, ist ohne weiteres sicher. Die „quadratische“ Liedform des 18. Jahrhunderts ist ein Beispiel. Meine Untersuchungen über die Beethovensche Melodieform<sup>2)</sup> haben auch da oft durch Taktzahlen bestimmten Bau ergeben. Aber Beethovens Skizzen zeigen häufig, daß diese Zahlen nicht Ausgangspunkt der Melodien, sondern Ergebnisse umfangreicher Entwicklungen sind. Daß sich auch das Umgekehrte, der Ausgang von zahlenmäßig bestimmten Taktgruppen findet, sei erwähnt. Es gibt ja auch genug Kompositionen, die einen mathematischen Ausgangspunkt haben. Ich nenne die Anweisungen G. H. Stölzels, aus einem Kanon beliebig viele andere zu entwickeln, oder Haydns Methode, aus einem Menuett mit Würfeln andere zu bilden<sup>3)</sup>. Ähnliche Dinge bei Merseune und Kircher erwähnt Steglich<sup>4)</sup>. Aber das sind mehr oder weniger Spielereien, höchstens eine Methode, sich Eingebungen zu verschaffen; eine Art „ars inveniendi“, deren Begriff und geschichtliche Entwicklung Schering<sup>5)</sup> erörtert hat. So sieht auch Werker die Entstehung von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“: „Nach diesem darf angenommen werden, daß der Formulierung des

1) P. Mies, Musik im Unterricht II, S. 50.

2) P. Mies, Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles.

3) Die mathematische Denkweise, Zürich 1932.

4) Vgl. Zeitschr. f. Musikwiss. V, S. 473.

5) Jahrb. der Musikbibl. Peters für 1925.



Fugenthemas eine Gleichung vorangegangen ist. Diese bestimmte fast immer die Tonzahl und oft auch Rhythmik des Themas, der Modulation und Gliederung des Fugenbauplanes, sowie immer die Taktlänge der Fuge, sei es durch die Taktzahl, die Fülle der Formbeziehungen oder die Anzahl der Themeneinsätze.“ Es wäre nun tatsächlich nicht ausgeschlossen, daß ein Komponist einmal für ein Stück von einer Gleichung ausginge; und daß sogar ein bedeutungsvolles Werk entstünde. An sich aber verbürgt oder enthält dieser Ausgang gar keine musikalisch-ästhetischen Werte. Denn hier ist nicht die der Musik und Mathematik gleiche Phantasie, Denk- und Gestaltungsweise der Vermittler, sondern eine Rechenformel, die in geistigem Sinne gesehen nur eine Nebensächlichkeit ist. Bei dem Nachweis solcher Beziehungen in der Musik muß dann aber höchste Sorgfalt, Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit herrschen. Der Untersuchende soll keine vorgefaßte Meinung haben, aus der er seine Resultate ableitet; er darf den Sachverhalt nicht dieser Meinung zuliebe umbringen. Daß Werkers Feststellungen da zahlreiche Schwächen aufzeigen, ist nachgewiesen worden.

Neben solch zahlenmäßigen Beziehungen spielen oft Anwendungen mathematischer Begriffe eine große Rolle. So macht Werker vielfach von dem Begriff der Symmetrie Gebrauch; nicht in dem oben erklärten allgemeinen Sinne Speisers als irgendeine Relation, sondern in dem der Geometrie eigenen Sinne. Ich habe eingehend die verschiedenen Anwendungen des Begriffs „Symmetrie“ in der Musik zusammengestellt, untersucht und gezeigt<sup>1)</sup>, daß keine der dem optischen Sinne angehörenden Eigenschaften sich in die Musik übertragen läßt, ohne die eigentliche Wirkung der „Symmetrie“ zu verlieren. Es geht hier ähnlich wie bei den Versuchen, Begriffe aus dem Gebiete der bildenden Kunst in die Musik zu übertragen. Nach H. Wölfflins Werk „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ wurden vielfach seine aus Baukunst und Malerei genommenen Begriffe in der Musik verwandt, ohne genügend scharf festzustellen, ob und wie eine solche Übertragung von einem Gebiet in das andere gestattet ist. Wie der geometrische Begriff „Symmetrie“ mit seinen Eigenarten in der Musik unwirksam wird, so habe ich auch Bedenken,

<sup>1)</sup> Zeitschr. f. Musikwiss., Jahrg. VII, und „Der Lufttakt“, Jahrg. VII, Heft 1.

wenn Luetge<sup>1)</sup> bei den Satzteilen einer Motette J. S. Bachs von Teilung nach dem „goldenen Schnitt“ spricht; wobei er allerdings selbst immer die durch musikalische Verhältnisse bedingten Abweichungen von der streng richtigen Zahl angibt. Dabei ist schon eine Frage, ob das Verhältnis des goldenen Schnittes in den bildenden Künsten wirklich besondere ästhetische Werte hat; Zeiten und Künstler haben hierüber sehr verschieden geurteilt. Gar nicht erörtert ist aber die wichtige Frage, ob eine solche in den bildenden Künsten bei Möglichkeit des gleichzeitigen Überschauens vorhandene Wirkung bei dem Nacheinander in der Musik noch erhalten bleibt. Und schließlich, selbst wenn das zuträfe, fragt sich, ob nicht z. B. das Verhältnis von 103:60 Takten statt des mathematisch richtigeren 96:60 ein vorhandenes ästhetisches Verhalten umkehrt. Denn bei der nicht großen Taktzahl kann dieser Fehler nicht ohne weiteres als klein angesehen werden.

Überblickt man die Feststellungen dieses Aufsatzes, dann zeigt sich, daß der Gegensatz der beiden vorangestellten Worte, zugleich der Gegensatz der beiden Tatsachen aus Bachs Leben und Werk nur ein scheinbarer ist. Gewiß besteht ein Wesentliches des musikalischen Kunstwerks in vielfachen und geordneten Beziehungen seiner Einzelteile. Eine durch Phantasie und Ordnen solcher Beziehungen gekennzeichnete Denkweise eint Künstler und Mathematiker; nicht aber mathematische Formeln und Begriffe! Die Untersuchung eines musikalischen Kunstwerks muß von ihm und den ihm eigenen Begriffen ausgehen; man würde ein mathematisches Werk ja auch nicht nach musikalischen Gesetzen beurteilen. Die Fülle der Beziehungen in den Werken Bachs, die Tatsache, daß bei ihm fast jeder Ton mit anderen gebunden wirkt, so daß alles aus einem Guß, unter einem Gesetz zu stehen scheint, reizt zweifellos zur Untersuchung und Ordnung dieser Beziehungen, zur Darstellung in einem übersichtlichen Schema, unter einem festen Begriff. Aber diese Begriffe und Schemata müssen der Musik entnommen sein. Sie können manchmal recht mathematische Formen annehmen, wie etwa in der Arbeit von Werner Neumann<sup>2)</sup> mit ihren übersichtlichen Tafeln. Es ist denkbar, daß dabei

<sup>1)</sup> „Bachs Motette, ‚Jesus, meine Freude‘“ in Musik und Kirche 1932, Heft 3.

<sup>2)</sup> J. S. Bachs Chorfüge, 1938.



musikalische und mathematische Begriffe und Verhältnisse zusammenfallen. Das ist aber weder notwendig, noch in größerem Umfange wahrscheinlich.

Eine letzte zahlenmäßige Beziehung in Bachs Schaffen sei anhangsweise gestreift. Das sind die Fälle der Zahlensymbolik, die Ziebler<sup>1)</sup> nach dem Vorgange von Schering zusammenstellt. Schering selbst<sup>2)</sup> stellt fest: „daß sie uns überhaupt nicht mehr affizieren. Die Zahl als Symbolträger hat für uns jeden Reiz verloren. Für Bach ist sie so bindend gewesen wie nur irgendein göttliches Gesetz.“ Auch hier tauchen neue Probleme auf. Neben der symbolischen Bedeutung der Zahlen könnten durch die Art und Ordnungen der Beziehungen auch ästhetische Wirkungen entstehen, die vielleicht erhalten bleiben, selbst wenn die Zahl als Symbol nicht mehr bemerkt wird. Und diese Frage weitet sich auf alle von Schering und Ziebler aufgestellten Symbolgrade, ihre Möglichkeiten und Überlagerungen. So wäre eine Untersuchung von Wichtigkeit, inwiefern das Symbolhafte für das Hören eines Werkes, für seinen musikalischen Wert an sich, und schließlich für den Charakter als Kirchenmusik wesentlich bzw. unwesentlich ist. Wenn D. Söhngen<sup>3)</sup> bezweifelt, daß Bach heute noch immer für unser Gefühl „der unüberbietbare Gipfel evangelischer musica sacra ist“, so wäre dafür nach Gründen zu suchen. Wie die Zahlensymbolik unwirksam geworden ist, so werden auch zahlreiche Fälle der sogenannten technologischen und ideologischen Symbolik vom heutigen Hörer nicht mehr erfaßt. Das kann nach zwei Seiten von Bedeutung werden; es kann der Charakter als Kirchenmusik verwischt werden, da doch zweifellos das Kirchliche in engster Beziehung zum Symbolischen steht; es kann aber auch die musikalische Struktur als solche unverständlich werden, da sie ja vom Symbolischen getragen wird. Auch hier wird wieder deutlich, wie nur schärfste Untersuchung der Begriffe und ihrer Anwendungen befriedigende Lösungen sicherstellt.

<sup>1)</sup> Das Symbol in der Kirchenmusik J. S. Bachs, 1930, S. 75.

<sup>2)</sup> „Bach und das Symbol“, Bach-Jahrb. 1925, S. 56.

<sup>3)</sup> „Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik“ in „Musik und Kirche“, Jahrg. IV, Heft 5.

# Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst

Von Joh. Nep. David (Leipzig)

Vortrag, gehalten auf dem 26. Deutschen Bach-Fest in Bremen

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unausprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt.“

Goethe.

Wenn wir die Namen großer Musiker aufzählen, so stellen sich dabei erinnerungsgemäß Eindrücke von Werken dieser Meister ein. Sagen wir Mozart, so denkt einer an die Zauberflöte oder an das Requiem; sagen wir Beethoven, so denken wir an die Neunte oder überhaupt an den Begriff Symphonie; bei Schubert denken wir schlechtthin an das Lied und bei Bach an die Fuge. Palestrina gibt uns einen Begriff der Messe und Josquin einen Begriff der Motette.

Es gibt Namen, die bei allen eine aktive Zustimmung der Freude auslösen, und es gibt wiederum Namen, bei deren Nennen sich Respekt und Ehrfurcht einstellen.

Was macht es aus, daß sich bei den einen Meistern ungeteilte, gefühlsbetonte Bejahung ergibt, und daß wir bei den anderen einen Abstand spüren, der unsere Gefühle meßbar reduziert? Wie ist es möglich, daß gerade die Fürsten der Musik: Josquin, Lassus und Palestrina auch für uns Fürsten sind und bleiben, so zwar, daß wir ihnen mit Abstand begegnen! Und wie ist es andererseits möglich, daß uns bei dem Namen Mozart und Schubert tatsächlich das Herz höher schlägt?

Es ist etwas in den Werken der Meister, das beim Anhören besondere Teile unserer Aufnahmeorgane anspricht: hören können wir alles, — aber ergriffen werden wir davon in verschiedener



Weise. Es ist zweifellos so, daß wir von den Werken der ältesten aufgezählten Meister — Josquin, Lassus und Palestrina — nicht unmittelbar getroffen werden, und daß wir, je weiter wir von da oben heruntersteigen, uns der eigenen Gegenwart nähern, mehr und mehr menschlich angerührt werden und zu einem Punkt kommen, bei dem der ganze Mensch vom Gefühl aus in Schwingung kommt.

Bei der Beurteilung der Musik aus den verschiedenen Epochen liegt die größte Schwierigkeit darin, daß wir Gegenwärtigen den Geisteszustand nicht mehr haben, in dem z. B. die Musik eines Palestrina geschaffen wurde. Die Kunst dieser Epoche wird nur jene Menschen berühren können, die durch Anlage und Erziehung imstande sind, die geistigen Voraussetzungen dafür in sich wieder aufleben zu lassen. Sie werden diese alte Musik aufnehmen können wie ein Buch in einer abgeschlossenen Sprachform, die unseren Laut- und Bedeutungswandel noch nicht vollzogen hat. Also: wie wir uns heute etwa in ein mittelhochdeutsches Gedicht erst durch unsere Sprache einfühlen müßten.

Die Musik aber um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, die wir von Jugend auf in uns aufgenommen haben, führt uns in unsere eigene Vergangenheit zurück. Anlage, Temperament und Altersstufe der sich entwickelnden Persönlichkeit läßt uns zu jenem Meister hinneigen, der dem eigenen jeweiligen Reifezustand entspricht. So, wie es selten ist, daß ein Mensch seine eigene Lage genau überschaut, weil die eigene Befangenheit sein Urteil trübt, so ist es auch schwer, über die Musik der Gegenwart ein klares, den Kernpunkt treffendes Urteil zu geben. Sollte sie auch alle Zeichen einer Meisterleistung aufweisen, so hat sie doch Charaktereigentümlichkeiten, die durch die vielen starken und komplizierten Brechungen der Einflüsse von menschlicher Umgebung, Landschaft und Zeitgeist alle jene verwirrenden Eigentümlichkeiten an sich tragen, die wir als Hörer auch ganz oder teilweise an uns haben. Dadurch fehlt uns meist die Distanz, um der gegenwärtigen Musik wirklich gerecht werden zu können. So folgt die Musik in ihrer Wesensart selbst den immanenten Gesetzen einer formgebenden Entwicklung gerade so, wie ein Mensch je nach seinem Alter die verschiedenen Kräfte seiner Anlagen ausbildet.

Die erste schriftlich niedergelegte Musik ist kontrapunktische Musik. Sie ist jene Art von Musik, die den Hörern von heute die

größten Schwierigkeiten bereitet — sie liegt am weitesten zurück. Die Anfänge der Kontrapunktischen Musik sind zugleich die Kindheit der abendländischen Tonkunst. Die Eltern dieser Tonkunst sind der aus dem Süden Europas kommende Gregorianische Choral und die musikalische Geistesart der germanischen Völker. An den Kultstätten der Druiden soll schon in frühester Zeit eine hohe polyphone Kultur gewesen sein. Mit dieser musikalischen Gesinnung trafen die nordischen Völker zur Zeit der Christianisierung auf die Musikkultur des christlichen Orients. Das Erbgut des Gregorianischen Chorals ist durch die Fähigkeit nordischen Tondenkens umgewandelt worden in eine neue Art der Musik, die wir die Abendländische Musik nennen.

Die Entwicklung dieser Musik ging folgendermaßen vor sich: Der Choral wurde als Cantus firmus mit anderen selbständigen Linien umgeben. Die Kunst zu einer gegebenen Stimme eine neue Stimme hinzuzufügen, nennen wir Kontrapunkt. Vorerst liefen die Stimmen parallel. Allmählich löste sich die zweite Stimme aus dem Bann des Cantus firmus, wurde selbständig, vollkommen für sich denkbar, wie eine Individualität gegenüber einer gegebenen Größe. Der Cantus firmus hatte Eigentümlichkeiten, die auf die immer mündiger werdenden Stimmen einen nachahmenswerten Eindruck ausübten; das bewirkte, daß die Kontrapunktische Stimme es der anführenden Stimme gleich machen wollte. Das Beispiel des Cantus firmus wurde vom Kontrapunkt nachgeahmt, es kam zur freien Imitation, einer Art gefühlsmäßigen Nachahmung des Schreitens und Springens, Hebens und Senkens.

Endlich war es soweit, daß die Kontrapunktische Stimme den Cantus firmus voll und ganz nachzuahmen imstande war: es kam zur strengen Imitation des Einklangs. Die Fähigkeiten der Kontrapunktischen Stimme wuchsen an diesen Übungen so, daß sie die strenge Imitation auch in anderen Ebenen vollziehen konnte und dadurch die Linie eine eigene Prägung bekam. Wir haben damit den Kanon aller übrigen Intervalle. Daß sich innerhalb der strengen Nachahmung eine personifizierende Stellung der imitierenden Linie gegenüber der intonierenden Linie ergab, leuchtet ein, wenn wir bedenken, daß beim Kanon des Einklanges ein tatsächlicher Einklang zwischen den beiden Stimmen wirkt; daß sich weiter beim Terzkanon der Kontrapunkt in Dur oder Moll



fühlt, da wir kleine und große Terzen haben; daß sich beim Kanon der Quinte die imitierende Stimme in freier selbständiger Ausgewogenheit gegenüber dem Cantus firmus empfindet, kurz: daß das Intervallverhältnis zwischen den beiden kanonischen Linien eine Spannung auslöst, die die zweite Stimme gegenüber der ersten trotz aller Strenge der Nachahmung mehr oder minder als selbstständig anmuten läßt.

Die so ausgebildete Selbständigkeit führt zu Spannungen zwischen Cantus firmus und Gegenstimme, welche zu Konflikten sich ballen oder in anmutsvollem Spiel sich auflösen können: Wir empfinden es jedenfalls als eine Äußerung eines auf sich selbst gestellten Willens, wenn die kontrapunktische Linie das gerade Gegenteil der vorangehenden Linie tut, wenn das Heben des Cantus firmus ein Senken des Kontrapunktes zur Folge hat, mit einem Wort: wenn der Kontrapunkt immer das Umgekehrte seines Beispiels ausführt. Der terminus technicus dafür heißt auch: Gegenbewegung.

Weitere Wachstumsäußerungen der nachahmenden Stimme erkennen wir darin, wenn der Kontrapunkt doppelt so lang singt als der Cantus firmus oder schon in der halben Zeit mit der Nachahmung fertig wird. Wir haben damit den Kanon der Vergrößerung bzw. der Verkleinerung.

Wenn nun diese beschriebenen Künste der Vergrößerung und Verkleinerung auch noch in Gegenbewegung ausgeführt werden, sehen wir darin eine besondere Äußerung des Temperamentes dieser Stimmen. Vollkommen eigenwillig aber wird die Bewegung der Stimme, wenn sie den Cantus firmus in rückläufigem Sinn nachahmt. In dem Fall reden wir vom Krebskanon. Auch dieser ist noch der Umkehrung fähig: es ist der Spiegelkrebsskanon.

Wir haben gesehen, wie sich die Stimmen zu immer größerer Selbständigkeit entwickelten und selbst innerhalb der strengen Imitation zu jenem Punkt kamen, wo wir sie hörend nicht mehr als Imitation empfinden, sondern nur mehr mit den Augen prüfend die strengen Beziehungen zueinander beobachten können. Alle hier beschriebenen Formen stehen noch im einfachen Kontrapunkt, d. h. innerhalb der Stimmen wirkt eine strenge hierarchische Ordnung, die in der Lage der Stimmen nach oben oder unten keinesfalls eine Veränderung zuläßt. Der einfache Kontrapunkt wurde in jener Zeit

ausgebildet, in der noch die Scholastik das Denken beherrschte. Mit dem Hereinbrechen des Humanismus wurden auch diese Unterscheidungen von oben und unten in der Musik verwischt. Ja man lernte die Kunst die Intervallverhältnisse der Stimmen so anzulegen, daß die Linien dazu fähig wurden, sich von oben nach unten versetzen zu lassen. Damit haben wir den sogenannten doppelten Kontrapunkt, der in der Malerei etwa der Kunst der Perspektive entspricht.

Wenn man die oberhalb des Cantus firmus beschäftigte Stimme um eine Oktave tiefer setzen kann, so daß also der Cantus firmus nun oben liegt oder umgekehrt, dann reden wir vom doppelten Kontrapunkt der Oktave. Es kann aber die intervallische Konstellation der Stimmen so angelegt sein, daß sie die Möglichkeit des Versetzens so weit aktiviert, daß sich eine Stimme weiter als eine Oktave hinauf zu schwingen oder tiefer als eine Oktave zu senken imstande ist. Damit haben wir den doppelten Kontrapunkt der verschiedenen Intervalle: der Oktave, der None, Dezime usw. bis zum doppelten Kontrapunkt der Quartuodez.

Der Sinn dieses Prozesses liegt darin, einer Linie durch den auf diese Weise versetzbaren Kontrapunkt auch eine andere harmonisch-vertikale Deutung geben zu können und dadurch neue, durchaus harmonisch sich auswirkende Ereignisse herbeizuführen.

Da man alle bislang beschriebenen kanonischen Formen des einfachen Kontrapunkts bei entsprechender Anlage auch im doppelten Kontrapunkt ausführen kann, ist leicht vorzustellen, wie wohlthuend sich diese gleichsam perspektivische Technik auswirkt, wenn sie so beherrscht wird, daß darüber die Musik nicht zu kurz kommt. Was nun bisher vom zweistimmigen einfachen und doppelten Kontrapunkt gesagt wurde, läßt sich im dreistimmigen einfachen bis dreifachen und vierstimmigen einfachen bis vierfachen Kontrapunkt — allerdings mit Einschränkungen — auch durchführen.

Schon während der Beschreibung dieser Phänomene konnte der Verdacht aufkommen, daß es sich bei der Pflege solcher Musikgesinnung und damit verbundenen Praxis doch um Dinge handle, die der Hörer — mag er noch so geschult sein — niemals hörend aufnehmen könne und zu einer Würdigung der komplizierten Struktur eines kontrapunktischen Satzes nur durch Nachlesen der Partitur



Kommen könne. Wir suchen daher Beispiele aus anderen Kunstgebieten auf, an denen wir nachweisen können, daß sie in der gleichen Kontrapunktischen Gesinnung gebaut, gedichtet oder gemalt wurden, und daß allen Künsten dieser Haltung eine gewisse geistige Tendenz gemeinsam ist.

Wenn Sie eine Kathedrale auf sich wirken lassen, so werden Sie nicht zu letzter Würdigung, zur Erkenntnis des Baues kommen, indem Sie die Kirche von außen ansehen und dabei nicht viel mehr bemerken, als daß sie eine Kirche ist, wie jede andere Kirche, nur umfanglicher und reicher bedacht mit Ornamenten. Sie müssen näher kommen, um all die tausend Dinge zu sehen, in die sich der Bau auflöst, um dann erst das Ganze im Bewußtsein des Geschauten richtig in sich zu verarbeiten. Sie sehen das Portal von weitem in seiner Form, und da Sie nahe daran sind, tritt die Form des Portals zurück und es werden für Sie viel wichtiger die zahllosen Statuen, die die Grundform des Portals verdecken: Der Cantus firmus des Portals wird Kontrapunktisch umrankt von den Statuen der Apostel und Heiligen.

Betreten wir das Innere des Baues, so läßt uns auch der erste Eindruck den Cantus firmus vergessen. Als möchte sich der Raum auflösen, so spalten sich die Wände in viele Pfeiler, die das Gewölbe tragen. Und selbst dieses ist keine Decke, ist keine himmelähnliche Kuppel, sondern faltet sich wie betende Hände. Auch die Fenster verkleiden ihren Zweck — sie lassen nicht das reine Tageslicht durch, sondern brechen es durch viele farbige Glasscheiben, die wiederum der willkommenen Anlaß der gestaltenpendenden Glasmalerei sind. Fenster werden zu Gemälden, Wände lösen sich auf in Fronten von Pfeilern, und das Portal ist ein Gehäuse vieler Türhüter. Alles an der Kathedrale, der ganze Bau, in jeder Teilform, das Heer der Statuen und das unirdisch sich brechende Licht der Farbfenster weisen darauf hin, daß sie nicht für irdisch sinnliche Zwecke errichtet wurde, sondern alles Denken an und durch sie zum Übersinnlichen lenken soll.

Goethes „Faust“ offenbart im Theater auch nicht gleich alle Zusammenhänge. Sie müssen erst durch langes Studium des Werkes erschlossen werden. Wenn wir bedenken, daß dem jungen Goethe die Faustsage im Puppenspiel bekannt wurde und später im Volksbuch des Dr. Faust sich weiter auftrat, so werden wir angesichts seines

eigenen Werkes sehen, wie weit ihn der Cantus firmus der Sage führte, wie viel Kontrapunkt nötig war, um den in der Sage zur Verdammung reifen Faust zu reinigen. — An der Sixtinischen Decke des Michelangelo wird uns auch vorerst die Fülle der Bilder bestrafen. Auch hier müssen wir uns erst am einzelnen fangen, um es einzuordnen in die menschlichen und geschichtlichen Zusammenhänge, um das Ganze dann in der Anordnung des Meisters erst richtig schauen zu können. Der Cantus firmus ist hier die Menschheitsgeschichte, die der Meister in großen Zügen, in Bildern und Symbolen vor unserem geistigen Auge entrollt.

In diesen drei Beispielen — in der Kathedrale, in Goethes Faust und in der Sixtinischen Decke des Michelangelo sehen wir ausgesprochene Cantus-firmus-Werke, von denen wir längst gelernt haben, daß wir für sie ein langes Studium verwenden müssen, um uns an sie nur zu gewöhnen, und erst durch das Studium selbst dahin kommen können, sie immer mehr zu verstehen, ihre Hintergründigkeit zu erkennen, dann aber sie zu lieben und an ihnen das Maß für die Beurteilung aller großen Kunst zu gewinnen.

Das Maß für alle große kontrapunktische Musik hat Joh. Seb. Bach aufgestellt — daher wollen wir auch das musikalische Beispiel für die kontrapunktische Musik aus seinem Gesamtwerk entnehmen: Seine Musik steht vor allem würdig neben den andern hohen Beispielen. Als Auftakt zu diesem Bach-Fest wurde heute am Nachmittag im Dom die große doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von Joh. Seb. Bach gesungen. Uns, die wir Freunde und Kenner Bachscher Musik sind, ist es nicht schwer, diese Motette hörend zu verarbeiten. Wir hörten sie oft und studierten sie viel — sie ist uns vertraut. Aber versetzen wir uns in die Lage eines Menschen, der sie heute etwa zum erstenmal hörte und der diese Partitur noch nie sah, — der als Freund der Musik zwar schon vieles hörte, aber gerade die Motettenkunst Bachs noch nicht kennt. Fragen wir ihn, wie ihm beim Anhören dieser gespanntesten aller Bachschen Motetten zumute war. Dieser Mensch wird so sagen: Ich bin durch das Eindringen der vielen Stimmen so überwältigt worden, daß ich den Cantus firmus verlor und oft lange nicht fand. Ich hörte nicht eigentlich Linien, sondern eine tönend bewegte Fläche, die sich nur in gewissen Abschnitten beruhigte. Ich muß das Werk



noch oft hören und die Partitur lesen, um am einzelnen mich durch die führenden Stimmen vorzutasten.

Uns allen ist es doch ganz ähnlich ergangen, und noch heute sehen wir, sooft wir die Partitur in die Hand nehmen, längst bekannte Linien in einer neuen Perspektive, und es ist des Lernens und Stauens kein Ende. Wenn wir den für unsere Betrachtung geeignetsten Satz der Motette ansehen — den ersten Satz —, so können wir daran das gleiche Gefühl entwickeln, das wir hatten, als wir das Hauptschiff der Kathedrale erlebten. — Keine Wände — keine Mauern — keine Arkade, sondern Pfeiler, die den Raum tragen — also: Linien, die die Harmonie stützen. Und da es einmal zur kleinsten Fläche kommt, geschieht dies, um einen Formabschnitt mit einer Kadenz zu beschließen, gerade so, als wenn wir von einem Geviert der Pfeiler ins andere treten würden.

Philipp Emanuel Bach erzählte Forkel, daß sein Vater alles „in tiefem Nachsinnen“ geschrieben hätte. Wenn wir den Bau der eben erwähnten Motette betrachten und bei dieser Gelegenheit des größten Baues architektonischer Musik — ich meine der Kunst der Fuge — gedenken, so können wir nachempfinden, daß diese Arbeit in „tiefem Nachsinnen“ entstanden ist. „Tiefes Nachsinnen“ ist ein gutes Wort für Konzentration. Die musikalischen Bauten sind das Ergebnis gespanntester Konzentration und eines bis ins letzte gekonnten Handwerks. Über die Thematik — das ist also der Cantus firmus — tief nachsinnen, heißt ja nichts anderes, als das Thema selbst aussprechen zu lassen, was an Möglichkeiten in ihm ruht. Von Michelangelo wird gesagt, er sei selbst nach Carrara gegangen, um die Marmorblöcke für seine Zwecke auszusuchen — da er im Marmor schon die Gestalten schlummern sah, die er aus dem Steine lösen sollte. Damit ist ausgesprochen, daß der Schaffende im tiefsten Gehorsam gegenüber dem Element steht und sein Handwerk bis ins letzte beherrschen muß, um ganz erfüllen zu können, was ihm aufgetragen ist.

Es ist kein Zufall, daß die kontrapunktische Musik innerhalb der Kirchen groß wurde und eigentlich immer nur dort zu Hause war. Sie hat ihren eigentlichen Gegenstand im Kultischen. Sie ist ein Abbild des Übersinnlichen, wie es architektonisch in der Kathedrale symbolisiert wird. Oder, wie es im Faust dargestellt wird, in dem der

Mensch, in tiefste Schuld kommend, durch Läuterung geführt wird, — oder: wie die Schicksale der Menschheit bis zur Erlösung durch Christus an der Sixtinischen Decke abzulesen sind. Wir beobachten innerhalb der europäischen Geschichte aller Künste, daß alles durch einen jeweiligen neuen Zeitgeist sich Wandelnde am spätesten sich der Musik mitteilte. Voran ging die Architektur, ihr folgte die Plastik; dann fand sich die Malerei hinein, und die letzte Kunst, die das jeweils Neue in sich aufnahm, war die Musik. So kam es, daß sich die Musik in vorwiegend kontrapunktischer Struktur noch zuzeiten hielt, da die andern Künste nicht mehr kontrapunktisch dachten. Die Musik war immer die jüngste unter den Künsten. Als die geistigste, empfindlichste von allen, hielt sie sich noch lange als Weiserin zu den Dingen, die den Menschen ins Geistige wiesen. Erst in der Zeit des aufkommenden Rationalismus wurde sie gewandelt.

Die gewandelte Musik gleicht in allem wieder der ihr entsprechenden altersgleichen Architektur, Plastik und Malerei. Die Architektur verband die Pfeiler zu Mauern; die Portale betonten die schlichte Grundform; die Gewölbe ließen nicht den Raum ins Unbegrenzte streben, sondern schlossen ihn ab, wenn auch mit einer himmelsgleichen Kuppel, und die Fenster ließen das ungebrochene Tageslicht herein, um den geheimnislosen sinnlichen Prunk ins rechte Licht zu setzen.

Genau so wurde es in der Musik. Die Linien erhärteten sich zu Akkorden und brachten die einstige Individualität jeder Stimme in größte Abhängigkeit gegenüber der einen Stimme, die allein vom Baß getragen werden sollte. Die große Entfaltungsmöglichkeit, der in der kontrapunktischen Musik jede Linie fähig war, sehen wir jetzt nur an einer. Es ist die führende kantable Melodie, vom Baß gestützt. Zwischen der Melodie und dem Baß führen die Mittelstimmen ein Dasein als Füllsel.

Mit dieser Gattung Musik hat die neuere Zeit ihren Ausdruck gefunden. Es ist die homophone Musik. Sie ist der Ausdruck höchster Sinnenfreude, irdischer Daseinsfreude. Sie spiegelt das menschliche Schicksal. Es ist ihr möglich, den aufwärtsstrebenden Menschen zu leiten, in ihm die Sehnsucht zu erwecken, aus der Sphäre des Sinnlichen herauszukommen. Sie erreicht das innerhalb



der Durchführungsteile jeder Sonate und jeder Symphonie. Die homophone Musik erreicht den Menschen auf seiner Ebene und kommt ihm vom Herzen aus entgegen. Sie speist seine Gemütskräfte, vermag ihn hinauf zu heben, aber auch hinab zu führen.

Es ist klar, daß gegen diese Art von Musik unsere kontrapunktische Musik einen harten Stand hat. Eine Musik, die man genießen kann, ist selbstverständlich willkommener als eine, die den Menschen zu tätiger Mitarbeit aufruft. Eine Musik, die unser Freuen und Leiden ausspricht, ist uns holder als die süßeste Musik, die unsere Gegenwart nicht zur Kenntnis nimmt, sondern einfach da ist als ein Lobgesang Gottes.

Und doch sind auch in der kontrapunktischen Musik Mächte, die unser Gefühl ansprechen — freilich anders als in der homophonen Musik: Das Herz der Kathedrale schlägt in der Krypta; die Herztöne im Faust fühlen wir in der Gretchentragödie; an der sirtinischen Decke vermag die Delphische Sibylle unser Herz in Aufruhr zu bringen, und in der Motette „Singet dem Herrn“ ist es der 2. Satz, der uns in die Krypta dieses Baues leitet. Anders also sind die seelischen Wirkungen der kontrapunktischen Musik. Deshalb anders, weil diese Musik ihren Sitz in den Haupteskräften hat, während die homophone Musik ihren Sitz im Herzen hat. Das ist der eigentliche große, wesentliche Unterschied zwischen beiden Gattungen: daß bei der kontrapunktischen Musik der schöpferische Mensch ganz und gar nichts anderes als gehorsamster Erfüller aller sich organisch aus dem Cantus firmus ergebenden Möglichkeiten ist; er ist der eigentliche „tonkünstlerische Mensch“ im Sinne Platons, der ungeteilt, d. h. seine persönlichen Regungen ausschaltend, die Musik formt. Während der Meister der homophonen Musik sich als Mensch der Musik bedient, um sein persönlichstes Erleben in sie zu verströmen. Die homophone Musik hat auch ihre eigene theoretische Disziplin entwickelt: die Harmonielehre.

Wenn man bedenkt, daß sich der theoretische Unterricht von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis in die ersten Dezennien dieses Jahrhunderts eigentlich nur mit der Harmonielehre abgab und den Unterricht im Kontrapunkt selbst aus dieser Gesinnung heraus entwickelte — und ihn in denkbar schwächsten Dosen verabreichte —; wenn man heute noch in Fachzeitschriften lesen kann, daß ein allzu-

gründlicher Unterricht im Kontrapunkt das produktive Talent schädigen könnte — so ist das ein dilettantischer Kompromiß, der es mit der Musik als Kunst nicht ernst genug meint.

Bei Goethe lesen wir den Satz: „Vollkommene Künstler haben dem Unterricht mehr als der Natur zu danken.“ Wenn Sie die Beurteilung der Kunst der Fuge Bachs im Wandel der Entwicklung unserer theoretischen Schulung betrachten, werden Sie sich selbst eine bequeme Anschauung machen können, welcher Art Gesinnung der Unterricht aus der Perspektive der homophonen Musik zeitigte. Das mildeste Urteil formulierte: daß die Kunst der Fuge lehrhaften Zwecken diene.

Warum werden Bach-Feste gefeiert — und seit wann werden Bach-Feste gefeiert? Man begann mit den Bach-Festen genau zu der Zeit, als die homophone Musik in ihrer Entwicklung an den tiefsten Punkt herankam. Damals hat man mehr oder minder deutlich zu fühlen begonnen, daß in der Bachschen Musik das liegt, woran sich die allgemeine Musikentwicklung fangen könne. So entstand durch die Bach-Feste eine Art Missionierung der Musik; es entstand ein unverrückbarer Pol, woran sich die neue Musik orientieren konnte. Die so erneute Pflege der Bachschen Musik hat auch bewirkt, daß die theoretischen Einsichten vertieft werden müssen; ein bloßes Musikantentum reicht nicht aus, das Gesamtwerk Bachs, das eben vorzüglich kontrapunktische Musik ist, zu meistern. Am Werke Joh. Seb. Bachs lernte man wieder, daß die Musik auch andere Aufgaben hat, und erkannte erst recht, daß auch die Klassiker gerade in ihren reifsten Perioden jeweils kontrapunktische Kunst pflegten und damit selbst den Zeitgeist überwandten, aus dem heraus die homophone Musik entstanden ist. Die letzten Symphonien Mozarts, sein Requiem, die letzten Streichquartette und Klaviersonaten Beethovens und seine Neunte sind die deutlichsten Zeugnisse dafür.

Man könnte aber auch einwenden, daß Bach ja doch auch Musik schrieb, die durchaus homophon ist. Bach wird gern als der Musiker mit dem Januskopf bezeichnet: einesteils sieht er in die Vergangenheit zurück, andernteils weist er in die Zukunft. Technisch gesehen ist es so: Bach wirkt zu einer Zeit, in der der Generalbaß — der ja die Homophonie einleitet — schon längst Praxis ist. Seit der Entwicklung des Dur- und Moll-Systems bahnt sich eben die Homo-



phonie ihren Weg; während der Kontrapunkt seine Technik entwickelte in jener Epoche, in der noch die Kirchentöne als Gesetz des musikalischen Systems herrschten: der Geisteshaltung nach ist Bach Kontrapunktiker, dem Zeitalter nach ist er Harmoniker. So finden in seiner Persönlichkeit diese beiden Kulturen der Musik ihre Mitte: das lineare Denken auf vertikal harmonischer Grundlage.

Es gab eine Zeit, in der man angesichts unbequemen oder unverständlichen Ausdrucks in der Kunst von „Altersstil“ sprach. Goethes *Faust*, II. Teil, bezichtete man gern des Altersstils; Bachs Kunst der Fuge wurde mit der gleichen Bezeichnung abgetan, und Beethovens letzte Streichquartette hätten die gleiche Eigenschaft. Es ist natürlich die Bezeichnung „Altersstil“ richtig, nur darf sie nicht den Unterton haben, den sie gerne hätte. In Wahrheit ist es eine Schau aus hoher Warte; es ist nichts anderes als ein Schaffen in „tiefem Nachsinnen“, die Glut der Konzentration, deren gemäßes Ausdrucksmittel der Kontrapunkt ist.

Kontrapunktische Musik ist auf jeden Fall Altersstil, denn sie kündigt große ewige Wahrheiten in Schönheit. Im Gegensatz dazu könnte man die homophone Musik als den „Jugendstil“ bezeichnen, denn sie kündigt Schönheit mit dem großen Drang zur Wahrheit.

Beide Gattungen der Musik sind Lebensformen, wie sie der Organisation in den einzelnen Menschen oder Menschengruppen entsprechen, Kopf- oder herzwärts gerichtet. Beide Gattungen, und jede in ihrer Art, sind eine Versöhnung mit dem Leben und ein Mittel, die Individualität zu steigern.

## J. Chr. Altnickol in Greiffenberg (Schlesien)

Von Fritz Hamann (Greiffenberg)

Es ist bekannt, daß Altnickol, ehe er Organist der Wenzelskirche in Raumburg a. d. S. wurde, sich in gleicher Stellung in Nieder-Wiese bei Greiffenberg aufgehalten hat. Die Frage, wie er von Leipzig aus zu diesem Amte in Schlesien kam, ist jetzt durch einen Aktenfund im Städtischen Archiv zu Greiffenberg aufgeklärt. Es fanden sich unter losen Blättern zwei Briefkonzepte eines Ungenannten, der mit Altnickol von Lauban (wo A. Schüler des Lyzeums war, nachweisbar 1733) und Leipzig her bekannt war. In dem Entwurf vom 3. Dezember 1747, gerichtet an „H. Altnickol Cand. d. Theol. u. geschicktem Musicum“ nach Leipzig, berichtet der Schreiber von der freien Lehrer- und Organistenstelle in Nieder-Wiese bei Greiffenberg<sup>1)</sup>. Sein Vater hätte wohl verschiedene „Subjekte“ an der Hand, mit denen die Schule „wohl versorgt“ wäre. Alldenken aber „mangelt es allen an Geschicklichkeit, die Stelle eines beliebten Organisten zu behaupten“. Auf die musikalische Tüchtigkeit aber würden die „Herrn Collatores“ ihr größtes Augenmerk richten, da dies der Wunsch der durch die „wohleingerichtete Musik Herrn Heins<sup>2)</sup>“ seel. verwöhnten Hörer der sämtl. Niederwiesisch. Kirchversammlung“ sei. Wörtlich heißt es nun weiter:

„Wenn mir denn nun Ew. Hochwohlhdl. so lange, als ich die Ehre gehabt habe, dero Umgang in Lauban, darnach aber auch in Leipzig, einige ganz kurze Zeit zu genießen, die deutlichsten Merk-

1) Lateinschule und Kirche gehörten der ev. Gemeinde der Stadt, die infolge der Gegenreformation innerhalb der Stadtmauern weder Schule noch Kirche bauen durfte.

2) Christian Hein, als Sohn des Niederwiesener Organisten gleichen Namens 1686 geboren, wird nach Besuch der Leipziger Universität 1720 als Nachfolger seines Bruders Gottlob Hein Organist seiner Heimatkirche; † 8. 11. 1747. Sein Bild hängt noch heute in der Kirche.



male Ihrer wahren und unveränderten Freundschaft haben angedeyen lassen; ich aber in beständiger Erinnerung und vergnügter Erwägung alles dessen, mir, in der gewissen Hoffnung, daß ich Ihnen dadurch eine angenehme Erkenntlichkeit gegen Sie an den Tag legen würde, die Freyheit genommen habe, meinen Herrn Vater von dero ganz besonderer Geschicklichkeit in der Music — vornehmlich in dem Claviere Aeolsharve zu machen, welches denn mein Herr Vater auch, weil Er sich sowohl dero Hochedl. werthen Person, als dero einstiger Capacité in den Musikalien lebhaft erinnern konnte, sehr lieb gewesen, des er mir auch befohlen, Ihnen dasselbe zu berichten, um von dero selbst Nachricht zu erhalten; ob Sie wohl Lust hätten, sich um diese Stellen, allhier zu aller Zeit beständig verbleiben zu wollen, zu bewerben? Also gab er mir dahero die Erlaubniß, Ew. Hochwohl- edl. hiervon nicht allein Nachricht zu geben, sondern auch dieselbe, falls Sie Gebrauch machen könnten, darum anzuhalten, (so) zu erledigen, daß Sie mit einem kurzen Memoriale<sup>1)</sup>, worinn Sie aber ein Testimonium von Ihrer Capacité in der Music von Herrn Bach beizulegen belieben mögen, bey dem wohlhdl. Magistrat einkommen müssen.“

Dieses Briefkonzept (der unwesentliche Schlußsatz ist hier weggelassen) schickte der Absender zunächst einem Dritten zur Begutachtung und mit der Frage, ob er „diesem Altnickol des Schul- und des Organistendienstes halber schreiben dürfte“. Das P. S. enthält dann noch folgende personelle Angaben: „H. Altnickol ist ein friedliebender und redl. Mensch. Seine Studien betr., so ist er ein Studiosus Theol. Ob er sich gleich mehr mit der Music abgegeben hat, so, daß er wohl in Studio kein so gar großer Held seyn wird. In der Music aber ist Er ein desto größerer Maître und affectionirt Sich darinnen noch immer bey Herrn Bach. Er singt einen starken Bassus aus vollem Halse, versteht die Componier-Kunst, spielt ein vortreffl. Clavier, besonders aber die Orgel, nebst eine gute Violine.“

Altnickol bewirbt sich um die Stelle; sein Lehrmeister J. S. Bach stellt ihm folgendes Zeugnis aus<sup>2)</sup>:

<sup>1)</sup> Dies hat sich bis jetzt nicht gefunden.

<sup>2)</sup> In Abschrift bei den Kirchenakten in Nieder-Wiese. Zum erstenmal veröffentlicht vom Verf. im „Schlesischen Blatt für evangelische Kirchenmusik“, Septemberheft 1929.

„Da Vorzeiger dieses Herr Johann Christoph Altnickol, Candidatus Musices, mich Endes benanntden ersuchet, Ihm ein beglaubigtes Attestat seyhes bey mir bezeigten Fleißes in Arte Musica zu ertheilen; Als habe solches mit Vergnügen bewerkstelligen und hiermit attestiren wollen, daß besagter H. Altnickol nicht alleine unserm Choro Musico in die vier Jahre fleißig assistiret, also und dergestalt, daß Er nicht alleine mit seiner Vokal-Stimme, sondern auch auf verschiedenen Instrumenten dasjenige praestiret, so man von einem geschickten Musico verlangen kan; wie denn nicht weniger verschiedene wohlgerathene Kirchen-Compositiones seiner Arbeit unsres Orthes viele Adprobation gefunden. Da Er nun im Stande sich befindet, einem Directorio Musices oder Organisten-Umbte rühmlich vorzustehn, als zweifle nicht, der Höchste werde geneigte Gönner erwecken, so deßen Geschicklichkeit in Betrachtung ziehen und bey sich ereignender Gelegenheit mit dero hochgültigen Vorspruch seyn Glück auf alle Art und Weise zu befördern, nicht ermangeln werden. En fin. Er ist ein Ecolier, deßen ich nicht zu schämen haben darf.“ (Leipzig, den 1. Januar 1748.)

Am 18. Januar 1748 treten der städtische Magistrat und das Niederwiesaische Kirch- und Schulkollegium zur Wahl zusammen. Altnickol erhält 8, Friedrich Ulrich 6 und Christoph Siegert 2 Stimmen. Die letzte Entscheidung zwischen „Joh. Chr. Altnickol Studiosus Philosophiae et Musices von Berna b. Seidenberg in Oberlausitz, anigo in Leipzig und stud. theol. F. Ulrich“<sup>1)</sup> trifft der Collator der Kirche, der Herr auf Burg Tzschocha.

In einem zweiten Schreiben vom 21. Januar 1748 unterrichtet der Unbekannte Altnickol über den Ausgang der Sitzung. Im März wohl hält er dann seinen Einzug ins Nieder-Wiesaeer Schulhaus, in dem er mit dem Rektor und dem Kantor zusammenwohnt. Sein Kantor hieß Joh. Daniel Freygang, ehemaliger Chorpräfekt des Bauhner Gymnasiums, der auch als Komponist mehrerer Jahrgänge Kirchenkantaten hervorgetreten ist. Die Orgel, deren Disposition leider fehlt, stammte aus dem Jahre 1675 von dem Greiffenberger Orgelbaumeister G. Edelmann<sup>2)</sup>. Im April wird sie einer Reparatur

1) „Wahl-Negotium“ der Kirche Nieder-Wiese.

2) Vgl. des Verfassers Arbeit „Die Greiffenberger Orgelbauerfamilie Edelmann (1634—1817)“ im „Schlesischen Blatt für evangelische Kirchenmusik“, März 1933.



unterzogen, für die insgesamt 24 Rthl. 12 Sgr. ausgegeben werden. Seine Einkünfte setzten sich zusammen aus 50 Rthl. Salario, 14 Rthlr. 08 Sgr. aus Legaten und folgenden Akzidentien: „Von seinen Privatisten das Pretium; an Michaelis ein Offertorium in einem Becken vor den Kirchthüren; von jeder Brautmesse 3 bis 4 ggl., von einer Einsegnung 1—2 ggl.“<sup>1)</sup> Auch als Lehrer mag er wohl seinen Mann gestanden haben; denn ein späterer Rektor derselben Schule, Bachmann, dankt ihm noch für seinen „treuen Unterricht sowohl in litteris als musices“. Ob wohl die eine Sanctuskomposition Altnickols, die mit 1748 gezeichnet ist und jetzt in der Preussischen Staatsbibliothek Berlin liegt, in und für Nieder-Wiese entstanden ist? Leider blieb er nur einige Monate hier; schon für „medio septembris“ meldet er seine Ankunft in Raumburg a. d. S. an. Wie es hierzu kam, ist im Bach-Jahrbuch 1906, S. 131, mitgeteilt worden.

<sup>1)</sup> Zeitschrift für Musikwissenschaft, XIV, S. 469.

# Das Bach-Haus zu Eisenach

Ein Bericht

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Geburtshäuser und Sterbehäuser, als Gedenkstätten großer Geister, unterscheiden sich grundsätzlich darin, daß nur Sterbehäuser unberührt für die Nachwelt zu erhalten sind. In keinem Falle blieb ein Geburtshaus unangetastet. Je später die Größe eines Menschen erkannt wird, desto eingreifender werden auch die Veränderungen seines Geburtshauses sein. Trotz dieser Tatsache sind Sterbehäuser weniger beliebt. Im Volke lebt eine starke Neigung, dem Helden seiner Verehrung an seiner Geburtsstätte nahe zu sein. Ob und wie weit sich ein wiederhergestelltes Geburtshaus von seiner Ursprünglichkeit entfernte, spielt in allen Einzelheiten eine untergeordnete Rolle.

Als das Bach-Haus im Jahre 1905 von der Neuen Bach-Gesellschaft angekauft wurde, waren 220 Jahre seit der Geburt des Meisters vergangen; 37 Jahre vorher hatte man das Haus mit einer Gedenktafel geschmückt. Selbst wenn das Haus im Familienbesitz geblieben wäre, hätte es in so langer Zeit Umwandlungen erfahren müssen. Aber glückliche Umstände haben es vor allzu starker Verschandelung bewahrt. Bei Übernahme des Hauses konnte man den früheren äußeren Zustand noch einigermaßen erkennen; nur den inneren Aufbau des Hauses erkannte man zunächst nicht. So wird, um ein Beispiel zu nennen, noch 1915 in einer Abhandlung über das Bach-Haus der jetzige Instrumentensaal als die frühere „große Stube“ bezeichnet, „wo Ambrosius Bach mit seinen vielen Kindern musizierte“. Das ist aber nicht nur falsch, sondern auch irreführend, denn dieser Raum ist über 80 qm groß; für eine „gute Stube“ etwas reichlich. Ein Haus mit solchen Wohnräumen mußte als „Haus eines Stadtmusikanten“ mit Recht angezweifelt werden. Schon



dieser Fall zeigt uns, daß an Stelle einer willkürlichen Bestimmung der Räume eine fachliche Erforschung des ganzen Hauses treten mußte.

Nicht nur Menschen und Völker, auch Kunstwerke — und dazu gehört auch ein wertvolles Bürgerhaus des 17. Jahrhunderts — haben ihre Geschichte. Wie der Kunsthistoriker aus unscheinbaren Ornamenten und Linien eines kunstgewerblichen Gegenstandes Alter und Stil oftmals am sichersten bestimmen kann, so führen beim Studium eines Hauses oft nebensächliche Dinge zu wichtigen Feststellungen. Da eine Baugeschichte in unserem Falle fehlt, mußte das Haus selbst zu uns sprechen. Daß Steine reden können, kann man auch beim Studium eines alten Hauses erfahren. Aus der ungeschriebenen Baugeschichte des Bach-Hauses soll nun einiges mitgeteilt werden.

### Das Äußere des Hauses

So wie das Bach-Haus am Frauenplan sich heute darstellt, macht es den Eindruck eines geräumigen, überaus stattlichen Bürgerhauses des 17. Jahrhunderts. Wer es jedoch genauer betrachtet, erkennt schon an Größe und Verteilung der Fenster, daß kein einheitliches Gebäude vor ihm steht. Das eigentliche Wohnhaus, im Blickfeld die rechte Seite, nimmt nur etwa zwei Fünftel der jetzigen Breite ein. In der Tat besteht das Bach-Haus aus zwei ursprünglich selbstständigen Gebäuden: Wohnhaus und Scheune. Die bebauten Grundfläche des Hauses mißt  $9 \times 8,50$  m, die der Scheune  $11 \times 8,50$  m; die Grundfläche des ganzen Hauses umfaßt demnach 170 qm. Jedes Gebäude ist ein selbständiger Bau; das erkennt man im Innern deutlich an Dach und Fußböden, letztere liegen auch heute noch in ungleicher Höhe. Auch das Baumaterial ist verschieden. Das Wohnhaus ist in allen Teilen älter erhalten, doch zeigen einzelne Teile der Scheune ein noch höheres Alter an. In der Scheune finden wir auch die meisten Spuren früherer Umbauten, fast jedes Jahrhundert ist vertreten; doch trogte das Balkenwerk jeder zeitlichen Veränderung.

Wie meistens bei alten Häusern, so birgt auch das Bach-Haus im Keller die ältesten Spuren seiner Baugeschichte. Der Bachhaus-Keller, fast die ganze Scheunenbreite einnehmend, besteht aus einem breiten, mächtigen Tonnengewölbe von 5 m Spannweite. Da die Anlage in keiner logischen Beziehung zum Grundriß des Hauses

steht, muß der Keller in früherer Zeit ein anderes Haus getragen haben, möglich sogar, daß das Bach-Haus schon der dritte Oberbau ist. Steigt man die mittelalterliche Treppe hinab, so findet man ein rundbogiges im Renaissancestil gehaltenes Eingangstor, welches aus älteren Sandsteinstücken, die zum Teil noch mit Flächhammer verarbeitet wurden, zusammengesetzt und erst gegen 1540 eingesetzt worden ist. Das Mauerwerk des Gewölbes, aus roten Griefensteinen bestehend, erinnert an die alte Stadtmauer. Daß wir es beim Bachhaus-Keller mit einem der vielen Eisenacher Bierkeller zu tun haben, unterliegt keinem Zweifel, da zum Hause das Braurecht gehörte. Ursprünglich gehörte der Keller zu einem Wirtschaftsgebäude der Kurie, denn das Bach-Haus liegt innerhalb der ehemaligen Domsfreiheit. Hart an der westlichen Seite des Hauses erhob sich im Mittelalter der Eisenacher Dom, die gewaltige Marienkirche. Der Bauernkrieg vernichtete Dom und Domsfreiheit. Aus den Trümmern erwuchsen Bürgerhäuser. Als Abschluß der Fleischgasse entstand das Bach-Haus. In einer alten Schenkungsurkunde des Marienstiftsgebietes werden „die Häuser hinter dem Chore der Kirche“ erwähnt. Noch heute erkennt man, daß manches Baumaterial des Bach-Hauses, so die gewaltigen Holzsäulen in der ehemaligen Scheune, aus der verwüsteten Marienkirche stammen muß.

### Das Innere des Hauses

Das 17. Jahrhundert drückte dem Hause seinen heutigen Stil auf: Barocktor, Treppenaufgang, Fenster, Türen, Beschläge u. a. Vermutlich hat erst Ambrosius Bach Wohnhaus und Scheune durch ein gemeinsames Dach verbunden (baugeschichtlich stimmt die Zeit). Damals entstanden wohl auch die Kammern über dem Scheunen- oder Wirtschaftsteil des Hauses; hier wird der Herr Stadtmusikus seine Lehrlinge und Gesellen untergebracht haben. Die große Diele im Obergeschoß diente jedenfalls als Übungs- und Speiseraum. Von den drei Zimmern ist das größte mit einem Ofen versehen, der vom Kamin aus geheizt werden kann. Die eigentlichen Wohnräume stammen noch aus vorbachscher Zeit, das ehemalige Wohnhaus wird bereits Ende des 16. Jahrhunderts seine heutige Anlage erhalten haben.

Nach der Bach-Zeit erfuhr das Innere des Hauses mehrfach Veränderungen, es mußte sich den jeweiligen Bedürfnissen einer



neuen Zeit anpassen. So wurde der Scheunenraum durch Einziehen von Wänden zu Wohnzwecken ausgenutzt; Stallungen wurden zu Werkstätten, Bodenräume zu Mansardenzimmern, die obere Diele wurde zur Küche ausgebaut; die Waschküche war eine Forderung des 19. Jahrhunderts. Allerdings erfuhr das eigentliche Wohnhaus zum Glück nur geringfügige Veränderungen; die Anlage der Zimmer blieb erhalten. Drei Jahrhunderte hatten an dem Charakter des Hauses nicht viel geändert. Doch zeigten sich, als es 1905 durch die Neue Bach-Gesellschaft vor dem Untergang gerettet wurde, Spuren des Verfalls.

Als Bach-Haus konnte es nur im Stile der Bach-Zeit Verwendung finden. 1906 wurden zunächst offensichtliche Ein- und Umbauten entfernt. Die weitere Wiederherstellung konnte aber nur sichere Wege gehen, nachdem die einstige Raumverteilung des Hauses ergründet worden war. Zu diesem Zweck wurden sämtliche Räume systematisch nach Beweisstücken durchforscht. Für jedes Zimmer mußte wenigstens ein *corpus delicti* gefunden werden. Oft waren Jahre notwendig, um letzte Rätsel zu lösen. Ein angeschlossener Ring (zum Festbinden von Tieren) bestimmte die Stallungen; ein zugemauertes kleines Fenster an der Decke (zum Ablassen des Rauches) die Küche; ein anderes eingebautes Fensterchen (zum Beleuchten zweier Räume) Diele und Abort; Türspuren zwischen Wohn- und Schlafzimmer (mit Treppenstufen) wiesen auf die in Thüringen übliche Verbindung dieser Zimmer hin. Ähnliche Beweisstücke gibt es noch mehrere. Durch Sammeln und Verbinden solcher Entdeckungen nahm das Innere des Hauses zunächst bildhafte Formen an. Nachdem die Raumbestimmung soweit festgestellt war, konnte die Rückversetzung in den ursprünglichen Zustand für historische Echtheit bürgen. Wenn heute das Innere des Bach-Hauses in seiner Aufgliederung organisch und harmonisch wirkt, so liegt die Ursache dafür in der geschichtlichen Übereinstimmung mit der Wachstumsgeschichte des Baues.

### Der Garten

Zum Bach-Haus gehört eine unbebaute Fläche von fast 500 qm, die seit Jahrhunderten als Garten genutzt wird. Irgendwelche Bauten haben an dieser Stelle nicht gestanden. Untersuchungen haben ergeben, daß die heutige Anlage und Einteilung der Gartenfläche

schon im 17. Jahrhundert entstanden sind. Der Barockgarten ist also als solcher auf unsere Zeit gekommen. Was fehlt, ist noch verschüttet, so der Brunnen des Hauses, dessen Dasein und Lage durch Grabungen festgestellt werden konnte. Pflanzen und Blumen passen sich auch heute noch dem Stile des Hauses an. Wir finden auf der einen Seite Gemüsepflanzen, auf der andern Heilkräuter. An den buchsbaumumgrenzten Wegen stehen alte und seltene Blumen in großer Zahl, auf einem Rasenstück Obstbäume. Alles wie in einem deutschen Hausgarten der Bach-Zeit.

### Das Bach-Haus als Gedenkstätte

Das Geburtshaus eines großen Geistes wird in jedem Falle und auch ohne pietätvolle Pflege oder museale Ausschmückung eine geweihte Stätte sein. Auch die Anziehungskraft des Bach-Hauses ruht in seiner geschichtlichen Bedeutung.

Nicht jedes Geburtshaus ist für den Ausbau einer Gedenkstätte geeignet. Gar manches entbehrt der unmittelbaren geheimnisvollen Ausstrahlungskraft. Das Bach-Haus ist glücklicherweise ein recht stimmungreiches Gebäude.

Eine Gedenkstätte muß sinnvoll ausgebaut sein, wenn der Besucher den rechten Eindruck empfangen soll. Wenn auch vielleicht nur wenige Menschen die Ursache erkennen, so wird eine planlos aufgebaute Gedenkstätte den feiner empfindenden Besucher stets unbefriedigt lassen. Auch das Bach-Haus hat in der ersten Zeit seines Bestehens wahllos — vorläufigen Entschlüssen gehorchend — alles nur mögliche an Möbeln, Instrumenten, Hausrat, Bildern und andern Gegenständen aufnehmen müssen. Ein Sichten der Ausstattung konnte erst nach Wiederherstellung der Räumlichkeiten erfolgen. Räume und Gegenstände zu harmonischer Wirkung zu vereinigen, war die Aufgabe, die an eine hochstehende Gedenkstätte gestellt werden mußte. Die Richtlinien zu ihrer Lösung waren:

1. Wiederherstellung des ganzen Hauses wie zur Bach-Zeit.
2. Wiedereinrichten der ehemaligen Bachschen Wohnräume.
3. Ausstattung der Nebenräume zu einem Bach-Museum.

Die Verteilung des gesammelten Materials auf sämtliche Räume erfolgte nach der erkannten Raumbestimmung. Daraus er-



gab sich eine Ordnung, die von selbst zu folgendem innerem Aufbau führte:

- a) Wohnung der Bachschen Familie,
- b) Bach-Museum (Bachiana),
- c) Sammlung alter Musikinstrumente.

Diese Dreiteilung wird seither, soweit die Raumverhältnisse es gestatten, streng durchgeführt, um dem Besucher geschlossene Eindrücke zu vermitteln.

### A. Wohnung der Bachschen Familie

Unterkunft im eigentlichen Wohnhaus, der westlichen Seite des Bach-Hauses. Ausstattung durch echte Möbel (Eisenacher oder Westthüringer Arbeit). Ein Teil der Möbel stammt aus dem Hause selbst. Die lebendige Wohnung soll als Zeitbild wirken. Dem Besucher sollen bürgerliche Stellung und Wohlhabenheit der Eltern zum Bewußtsein kommen: „In solcher Umgebung wuchs der Knabe auf!“ Das Wohnhaus enthält nachstehende Räume, die folgenden Aufgaben dienen:

Im Erdgeschloß:

Vorraum: Hausflur	früher: Einfahrt
1. Raum: Gedächtnisraum mit Bach-Büste	} früher: Stallungen
2. Raum: Bach-Reliquien	

Im 1. Stock:

1. Zimmer: Küche	} früher: Küche	
2. Zimmer: Wohnzimmer		„ Wohnzimmer
3. Zimmer: Schlafzimmer		„ Schlafzimmer

Im 2. Stock (Dachgauben):

1. Zimmer: Schlaginstrumente und Glocken	} früher: Schlafkammern
2. Zimmer: Magazin für Instrumente	

Nur im 1. Stock konnte ein geschlossenes Bild der früheren Bachschen Wohnung geschaffen werden. Die Gründe sind einleuchtend:

tend: Stallungen kann man nicht in den früheren Zustand zurückversetzen, und rekonstruierte Kinderschlafkammern würden den Eindruck einer Gedenkstätte empfindlich stören.

### B. Bach-Museum (Bachiana)

Unterkunft im Obergeschoß der früheren Scheune, dem östlichen Teil des Bach-Hauses. Die frühere Verwendung der Räume (Unterkunftsräume der Kapellisten) wird durch alte Tische und Stühle angedeutet. Im übrigen weisen aufgestellte Schaukästen auf den eigentlichen Zweck dieser Abteilung. Jedes Zimmer entspricht einem besonderen Abschnitt der Bach-Forschung.

1. Zimmer: Das Bachsche Geschlecht,
2. Zimmer: Vorläufer und Zeitgenossen,
3. Zimmer: Johann Sebastian Bach.

Jedes Zimmer zeigt in Schaukästen wertvolle Stücke: Briefe, Handschriften, Erstdrucke, wertvolle Bücher, Erinnerungen aller Art. An den Wänden für jedes Gebiet entsprechende Bilder (Originale, Kopien und andere Wiedergaben).

Auf der Diele alte Schränke zur Aufnahme der Bücherei. Gesammelt werden Noten, Bücher, Bilder. Das Gebiet umgrenzt Bach und seine Zeit, einschließlich Vorläufer und Nachfahren.

### C. Sammlung alter Musikinstrumente

Unterkunft in der ehemaligen Scheune, welche zum Instrumentensaal umgewandelt ist, ohne die frühere Bestimmung verleugnen zu können. Ausstattung durch Stühle, Tische, die sich zeitlich den einzelnen Instrumenten anpassen.

Richtlinien und Entwicklung der Sammlung:

- a) Instrumente, welche Bach vermutlich gespielt hat oder hat spielen können,
- b) ein Bach-Orchester in Originalen,
- c) Instrumente der Vorläufer und Nachfahren.

Die letzte Entwicklungsstufe wurde mit der Sammlung Moys Obrist erreicht, welche im Jahre 1910 dem Bach-Haus als unteilbare Stiftung überwiesen wurde. Durch diese Erweiterung wurden vier Jahrhunderte (das 16.—19. Jahrhundert) erfaßt. Die



Instrumente sind, soweit es der Raum gestattete, nach Familiengruppen geordnet. Bestand zur Zeit: 250 Originale. Die Neuzeit fehlt; als Ergänzung nur wenige außereuropäische Stücke. Der Kern der Sammlung zeigt die Bach-Zeit auf deutschem Boden.

### Zweck der Sammlung:

a) Als Anschauungsmaterial für Auge und Ohr.

Die Gedenkstätte eines Musikers ist ohne Instrumente nicht zu denken. Im Bach-Haus sind sie besonders notwendig, da „seine“ Klangwelt mit Tonwerkzeugen zusammenhängt, die der Gegenwart zum großen Teil unbekannt oder fremd geworden sind. Schon Form und Ausstattung der Instrumente verbindet uns stark mit der Zeit, in der sie hier erklangen.

Die kunstgewerbliche Seite einer solchen Sammlung führt weiter tief hinein in die Geheimnisse der Stilwandlungen. Doch begnügt sich die Sammlung des Bach-Hauses nicht mit der Erschließung einer einzigen Stilepoche, sondern will auch Entwicklung und Ausstrahlungen klanglich mit erfassen: Das Instrumentarium des Bach-Hauses stellt sich in den Dienst musikwissenschaftlicher Forschung.

b) Zur praktischen Verwendung.

Die Gedenkstätte eines Musikers darf kein totes Museum bleiben. Die Musik, das klingende Element seines Schaffens, muß den genius loci in seiner Kunst jederzeit verlebendigen können. Deshalb sind alle Instrumente (mit geringen Ausnahmen) spielfertig. Sie sollen den Besucher in die geistige Welt des Meisters führen. Dieser spricht durch seine Kunst an geweihter Stätte zu uns.

### Gesamtbetrachtung

Die wichtigste Forderung, welche an eine Gedenkstätte gestellt werden muß, ist die künstlerische Einheit. Auch das Bach-Haus muß trotz wertvoller Einzelheiten als Ganzes wirken und durch erkennbare Geschlossenheit einen bleibenden Eindruck im Gedächtnis der Besucher hinterlassen. Die Tatsache, daß das Bach-Haus in den letzten Jahren zwischen 12000 bis 15000 Besucher jährlich aufzuweisen hatte, begründet wohl am besten seine Stellung im deutschen Kulturleben.

### Die Sammlungen des Bach-Hauses

Jede Abteilung des Bach-Hauses ist katalogisiert; gedruckt wurde bis jetzt nur das Verzeichnis der Instrumente. Eine dritte Auflage des Verzeichnisses alter Musikinstrumente erschien April 1939.

Die Herausgabe eines umfassenden Kataloges für alle Sammlungen des Bach-Hauses bleibt einer späteren Zeit vorbehalten.

#### Einteilung der Sammlungen

- A. Noten: Autographen  
 Musikhandschriften  
 Alte Drucke  
 Choralbücher  
 Große Bach-Ausgabe  
 Einzelausgaben der Werke J. S. Bachs  
 Werke des Bachschen Geschlechts  
 Werke der Vorläufer und Zeitgenossen
- B. Bücher: Handschriftliche Bücher  
 Erstdrucke  
 Biographien  
 Schriften über Bachs Werke  
 Schriften über Musik  
 Musikgeschichte  
 Lexika  
 Bach-Jahrbücher  
 Programmbücher der Bach-Feste  
 Bach-Städte  
 Bach-Forscher (=Biographien, =Förderer)  
 Bachs Handbibliothek (Zusammenstellung durch Ausgaben bis 1750)  
 Gesangbücher  
 Bücher um Bach  
 Bach in der Literatur  
 Musikinstrumentenkunde  
 Kataloge über Musikinstrumente  
 Schriften über einzelne Instrumente  
 Zeitschriften



- C. Bilder: Joh. Seb. Bach  
 das Bach'sche Geschlecht  
 Vorläufer und Zeitgenossen  
 Bach-Forscher (Biographen, Förderer)  
 Bach-Städte (insbesondere Häuser, Kirchen)  
 Bach-Haus (und andere Gedenkstätten)  
 Bach-Denkmäler  
 Bachiana  
 Instrumente
- D. Plakaten
- E. Briefe und Handschriften
- F. Erinnerungsgegenstände
- G. Instrumente

## Neuerwerbungen

Da eine Veröffentlichung der Bestände des Bach-Hauses (mit Ausnahme der Instrumente) bisher noch nicht erfolgt ist, geben wir nachstehend eine Zusammenstellung der Zugänge in den letzten fünf Jahren; sie vermittelt gleichzeitig einen Blick in die Arbeit des Bach-Hauses.

Die Mitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft erhalten künftig regelmäßig durch das Bach-Jahrbuch Kenntniss über Neuerwerbungen und über die Namen der Spender.

## Noten

### Handschriftliche:

- W. Friedemann Bach, Reveille.  
 Choralbuch des Herrn Organisten Bach in Eisenach (1797).  
 Joh. Seb. Bach, Die Kunst der Fuge, Abschrift um 1780 (Geschenk des Herrn Kirchenmusikdirektors A. Schaumberger in Koburg).  
 J. M. Bach, Specificatio über die praktische systematische Verbindung der Töne.  
 J. D. Bach, Das Nöthigste und Wissenswerthe der Tonsetzkunst.

### Alte Drucke:

- Joh. Seb. Bachs vierstimmige Choral-Gesänge von C. Ph. Emanuel Bach, Berlin und Leipzig 1765.  
 D. Keller, Treulicher Unterricht im General-Baß, Hamburg 1737.  
 Joh. Seb. Bach, Motetten, Breitkopf & Härtel 1801/1803.

Joh. Ernst Bach, Drey Sonaten für Klavier und Violine, gedr. bey Griefßbach Eisenach 1770.

C. Ph. Emanuel Bach, Musikalisches Vielerley, Hamburg 1770.

Joh. Balthasar König, Choralbuch, Frankfurt a. M. 1738 (Privatdruck).

Fr. Wilhelm Marpurg, Handbuch bey dem General-Basse, Berlin 1755.

R. G. Umbreit, Choralbuch, Gotha 1811.

Allgemeines Choralbuch von Joh. Gottfried Schicht, Leipzig 1819.

#### Neuausgaben:

Alb. Riemenschneider, The Liturgical Year (Geschenk des Herausgebers).

Max Schneider, Altbachisches Archiv (Reichsdenkmale Band I und II).

B. G. Seidlhofer, Bachs Kunst der Fuge für Klavier zu 4 Händen.

Max Seiffert, Das wohltemperierte Klavier von Bernhard Christian Weber.

Walter Schulz, Drei Sonaten für Gambe und Cembalo (vgl. für Violoncello und Klavier) von Joh. Seb. Bach (Geschenk des Herausgebers).

Joh. Chr. Altnicol, Motette: Befehl Du Deine Wege.

### Bücher

#### Handschriften:

Stammbuch (um 1780) der Eisenacher Bach'schen Familie.

B. Cart, Jean Sebastian Bach (Ms.).

#### Alte Drucke:

Joh. Christoph Hommel, Kurze Beschreibung des seither 1704 gestifteten Hoch-Fürstlichen Seminarii theologiae, Eisenach 1728.

Naumburger Gesangbuch 1724.

Eisenacher Gesangbuch 1673.

Johann Arnd, Paradies Gärtlein.

Chr. Lorschmid, Historia Thomanae quam Praeporituram, Leipzig 1741.

Romanus Zeller, Predigten, Leipzig 1745.

Joh. Chr. Gensel, Predigten, Leipzig 1749.

M. A. Pfefferkorn, Thüringer Chronik, 1685.

Der Stadt Leipzig Ordnungen, 1701.

Gesangbuch Rudolstadt 1734.

M. J. D. Frisch, Die geistlich gerührte Harfe Davids, Leipzig 1715.

Gesetze der Schule zu St. Thomae, Leipzig 1723.

Chr. Zeise, Die königliche Braut-Kammer, Leipzig 1735.

Agenda Schwarzburgica, 1675.

Agenda Fürstenthum Weimar, 1707.

Textbücher zu den Opern „Lucio Silla“ und „L'endimione“ von Johann Christoph Bach, Erstdruck Mannheim.

Christian Juncker, Discours von dem ersten Jubelfest des Fürstl. Gymnasii Eisenach, 1707.



- Michael Heusinger, *Dissertatio de Veteri Schola Isenacensi Lutheri Magistra*, Eisenach 1743.
- Jakob Heinrich Schmidt, *Kleine poetische Schriften*, Altona und Lübeck 1766.
- Ehr. Franz Paullini, *Historia Isenacensis*, Frankfurt a. M. 1698.
- Martin Luther, *Das Neue Testament*, gedruckt durch Hans Lufft, Wittenberg 1554 (Einband 1555).
- Joh. Mathias Gesner, *Marcus Fabius Quintilianus*, Göttingen 1738.
- Geschichte-Kalender*, Nürnberg 1733.
- Joh. Christoph Olearius, *Thüringische Historien und Chroniken*, Arnstadt 1704.
- Johann Arnd, *Vom Wahren Christentum*, Stockholm 1731 (Geschenk des Herrn Dr. Hellmuth v. Hase).
- J. N. Forkel, *Allgemeine Literatur der Musik*, 1792.
- Johann Limberg, *Das im Jahre 1708 lebende und schwebende Eisenach* (1712).
- C. W. Schumacher, *Merkwürdigkeiten der Stadt Eisenach* 1777.
- A. Toppius, *Historia der Stadt Eisenach* 1660 (1705).
- Staat. Fürstl. Sächs. Stadt Eisenach, 1710.
- J. M. Koch, *Wartburg und Eisenach*, 1710.
- Gefangbuch*, Lüneburg 1690.
- G. A. Wetten, *Historische Nachrichten der Residenta Stadt Weimar*, 1731.
- M. Gottlob Kluge, *Gefang-Buch*, Breslau und Leipzig 1747.
- Menantes, *Briefe*, Hamburg 1718 (Geschenk des Frhr. C. v. Cornberg, Eisenach).
- Andachten und Gefang-Büchlein*, Lüneburg 1693.
- Gefangbuch*, Meiningen 1793.
- Joh. G. August Galletti, *Geschichte des Herzogtums Gotha*, 1781.
- Naumburgisches Gefangbuch*, 1765 (Geschenk von Herrn Oberlehrer H. Winter, Eisenach).
- Baerecke, *Eisenach und seine Merkwürdigkeiten*, 1849.
- Dresdnerisches Gefang-Buch*, 1734.
- Evangel. Lieder-Commentarius*, Naumburg 1724.
- Evangel. Lieder-Commentarius*, Leipzig 1725.
- C. A. Siebigke, *Museum berühmter Tonkünstler*, 1801.

#### Neuerscheinungen:

- Erich H. Müller v. Afow, *Joh. Seb. Bachs gesammelte Briefe*.
- R. v. Mojsisovics, *Bachprobleme*.
- W. Stahl, *Dietrich Buxtehude*.
- W. Reinhard, *Johannespassion*.
- H. Preuß, *Bachs Handbibliothek*.
- P. Ehrhardt, *Gisela und Bach*.

- R. Benz, Bachs geistiges Erbe.  
 M. Schering, Joh. Seb. Bachs Leipziger Kirchenmusik.  
 R. Englund, Bach Studiet I—IV (Geschenk d. Verf.).  
 E. Schwebisch, Kunst der Fuge (Geschenk d. Verf.).  
 D. Beyer, Eine Kunde vom Genius.  
 H. Preuß, Bach und Dürer.  
 M. Goff, Joh. Seb. Bach, Deep-Flowing Brook (Geschenk der Verfasserin).  
 L. Ziemssen, Joh. Seb. Bach.  
 C. Rücker, Joh. Seb. Bach der Deutsche.  
 C. S. Terry, Bachs Chorals I—III (Geschenk d. Verf.).  
 W. Gurlitt, Joh. Seb. Bach.  
 U. Niemenschneider, Recognition of Bach (Geschenk d. Verf.).  
 Reden zum Reichs-Bach-Fest 1935 (Geschenk der Stadt Leipzig).  
 Fr. Engelhardt, Joh. Seb. Bach (Geschenk d. Verf.).  
 W. Rosen, Joh. Seb. Bach.  
 H. Joachim Moser, Joh. Seb. Bach.  
 E. Borkowfsky, Die Musikerfamilie Bach.  
 E. Priege, Echt oder Unecht?  
 H. Keller, Die musikalische Artikulation.  
 E. v. Cranach-Sichart, Joh. Seb. Bach.  
 C. S. Terry, The origin of the Family of Bach musicians (Geschenk d. Verf.).  
 H. Miesner, C. Ph. C. Bach in Hamburg (Geschenk d. Verf.).  
 D. Kiemer, Musik und Musiker in Magdeburg (Geschenk d. Verf.).  
 Lehfeldt und Voß, Die Stadt Eisenach (Kunstdenkmäler Thüringens).  
 W. Menke, Rekonstruktion der Bachtrompete (Geschenk d. Verf.).  
 W. Skinner, Collection of old musical Instruments (Geschenk der Verfasserin).  
 L. Norlind, Chinesische Musikinstrumente, Systematik der Saiteninstrumente, Den Svenska Lutan (Geschenke d. Verf.).  
 C. S. Terry, The Historial Approach (Geschenk d. Verf.).  
 Siegfried Moltke, Bachjade (Geschenk d. Verf.).  
 Heinrich Sitte, Joh. Seb. Bach, als Legende erzählt (Geschenk des Verf.).  
 H. Miesner, Porträts aus dem Kreise Emanuel und Friedemann Bachs (Geschenk d. Verf.).  
 Hans Franck, Eine Pilgerfahrt nach Lübeck (Geschenk d. Verf.).

### Briefe

- Johann Christoph Bach, Amtliches Handschreiben.  
 Brief-Sammlung, 70 Briefe an Prof. H. Thureau, Eisenach, betr. Errichtung des Eisenacher Bach-Denkmal (Briefe von Hans Bülow, Clara Schumann, Joh. Brahms u. a.).



## Bilder

- „Bach-Vision“ von E. G. Ermisch, Berlin (Geschenk d. Verf.).  
 Skizze des „Bachhauses“ um 1870 eines unbekanntes Malers (Geschenk von Manfred Gorke, Leipzig).  
 „Mloys Dbrist“, gr. Pastellgemälde von Prof. Tedy-Weimar (Geschenk von Frau Hermann Dbrist; das Bild wurde dem Thüringer Museum als Leihgabe zur Verfügung gestellt).  
 „Wilhelm Friedemann Bach“ und „Carl Philipp Emanuel Bach“, Pastellbilder (um 1760) eines unbekanntes Malers in Originalrahmen (Geschenk von † Agnes Friedrichowicz, Berlin).  
 „Friedrich d. Gr. und Seb. Bach an der Orgel“, Glas-Silhouette auf Gold (um 1790).  
 „Joh. Seb. Bach“, Porträt-Skizze von Adolf v. Menzel (Repr.).

An alten Stichen wurden vor allem solche von Bachs Zeitgenossen gesammelt. Neue Namen:

J. W. Marburg, Anton Günther Fürst zu Arnstadt mit Gemahlin, Adam Gumpelzheimer, Christian Juncker, Philipp Treiber, Joh. Gottfried Nlearius, Daniel Eberlin, Ernst Gottlieb Baron, Georg Ernst Stahl, J. G. Rosenmüller, Georg Heinrich Bümker, Joh. Mathias Gesner, Christian Herzog von Sachsen-Weißenfels, Johann Wilhelm Herzog zu Sachsen-Eisenach, Johann Ernst Herzog zu Sachsen-Eisenach u. a. Auch die Bach-Städte wurden in alten Stichen mehrfach erfasst; hervorzuheben: ein altkoloriertes Bild „Prospect bey der Thomas-Pforte zu Leipzig“.

## Plastik

„Joh. Seb. Bach“, Büste von Emma Cotta, Berlin (Geschenk der Bildhauerin).

## Instrumente

Die 3. Auflage des Verzeichnisses alter Musikinstrumente bringt am Schluß eine Zusammenstellung aller Neuerwerbungen. Seit 1922 wurde die Sammlung um etwa 50 Instrumente erweitert. Außerdem wurden mehrere schadhafte Instrumente, Rekonstruktionen, Crotten u. a. als magazinierte Instrumente gebucht.

Nachzutragen sind die Namen der Spender von

- |                                |  |  |
|--------------------------------|--|--|
| Nr. 184 Trompetengeige:        | Familie Zellbaum, Peterswaldau b. Breslau. |  |
| Nr. 210 Flöte:                 | Wilhelm Lange, Koblenz.                    |  |
| Nr. 211 Gusla:                 | Stadtarchivar Dr. U. Nicolai, Eisenach.    |  |
| Nr. 220 Flöte:                 | } Prof. Dr. Edgar Reye, Hamburg.           |  |
| Nr. 221 Schnabel-Piccoloflöte: |  |  |

Nach Erscheinen des Kataloges sind noch folgende Instrumente eingegangen und gespendet worden:

Nr. 224 Fagott von Hasemeier in Koblenz durch Frau Luise Schneidewind Bremen.

Nr. 225 Schalmei von Jul. Helmut Zimmermann, Leipzig

Nr. 226 Oboe von Buffet / Crampon u. C. / a Paris

Nr. 227 Klarinette von Buffet / Crampon u. C. / a Paris

Nr. 228 altes Fagott, 18. Jahrh.

Nr. 229 japanische Rohrflöte

} Diese 5 Instrumente durch Herrn Hauptmann a. D. Gustav Ober, Berlin

sowie 9 javanische Instrumente durch Herrn Dr. W. Scheffen, Frankfurt a. M.

### Erinnerungsstücke

Glashumpen mit Zinndeckel und Insignien des Johann Ernst Bach (um 1770). Über den erworbenen Bach-Pokal vgl. die Bach-Jahrbücher 1936 und 1938.

### Möbelstücke

Eisenacher Lintenfaß 1719 (Geschenk des Herrn Walter Kabe-stein, Eisenach); vier Barockstühle (Eisenacher Arbeit um 1720); Eisenacher Kirchenstuhl (17. Jahrhundert); Bank mit Rohr-  
sitzen (Westthüringen 1700); Bank mit Intarsien für Claviorganum; Gläser und Krüge um 1700.





Glashumpfen mit Zinndeckel und Insignien des Johann Ernst Bach  
im Museum des Bach-Hauses zu Eisenach





# Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß

Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses  
von 1790

Eingeleitet und herausgegeben  
von Heinrich Miesner (Hannover)

(Fortsetzung)<sup>1)</sup>

Variations zur 4ten Sonate des 2ten Theils der Trii. H.  
In einem Exemplar des 1sten Theils der Reprisen-Sonaten sind hin und wieder  
Veränderungen eigenhändig eingeschrieben.  
Veränderungen und Auszierungen über einige Sonaten und Concerte für Scholaren.  
Cadenzen.

Mis-

54

Miscelanea Musica, bestehend in Uebungen für den Generalbaß, 1c. 1c.  
Im 3ten Bande der Marpurgischen Beyträge ist ein canonischer Einfall befindlich.  
In Marpurgs Abhandlung von der Tuge sind unterschiedene dahin einschlagende  
Exempel und Canones, besonders die, so den Beytrag zum 1sten Theile  
der Abhandlung zu Ende des 2ten Theils betreffen.  
In Marpurgs kritischen Briefen, in desselben praktischem Unterricht vom Clavier-  
spielen, in Birnstiels Nebenstunden und kleinen Clavier-Stücken und  
in Speners Clavierstücken ist verschiedenes anzutreffen.

Folgende Werke hat der Selige, theils als Autor, theils als Sammler im Druck  
gegeben.

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und 6 Sonaten.  
B. 1753.

Des Versuchs 1c. 1c. 2ter Theil. B. 1761.

Das musikalische Vielerley. H. 1771.

Der 1ste Theil von J. S. Bachs Chorälen. 1765.

## Sing-Compositionen.

Gedruckte Sachen.

Die Israeliten in der Wüste, ein Oratorium. H. 1769. Mit Trompeten, Pauken,  
Flöten, Hoboen und Hörnern.

Ram-

55

Ramlers Auferstehung und Himmelfahrt. H. 1777 und 1778. Mit Trompeten,  
Pauken, Flöten, Hoboen und Hörnern.

<sup>1)</sup> Vgl. Bach-Jahrbuch 1938, S. 103—136.

- Heilig mit 2 Chören und einer Arie zur Einleitung. H. 1778. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.
- Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeſte. H. 1783. Mit Flöten.
- Gellerts geiſtliche Oden mit Melodien. B. 1757.
- Zwölf geiſtliche Oden mit Melodien, als ein Anhang zu den Gellertſchen Oden. B. 1764.
- Cramers Pſalmen mit Melodien. H. 1773 und 1774.
- Sturms geiſtliche Gefänge mit Melodien. H. 1780. Der 2te Theil. H. 1781.
- Zwey Litaneen für 8 Singſtimmen in 2 Chören. H. 1786.
- Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgiſchen Geſangbuchs. H. 1787.
- Phyllis und Thiriſis, eine Cantate. B. 1765. Für 2 Singſtimmen, 2 Flöten und Baß.
- Der Wirth und die Gäſte, ein Trinklied von Gleim. B. 1766.
- Oden mit Melodien. B. 1761.
- Neue Lieder-Melodien nebst einer Cantate 1c. 1c. H. 1788.
- Drey verſchiedene Verſuche eines einfachen Geſanges für den Hexameter, der 2te Verſuch. B. 1760.

Un-

56

## Ungedruckte Sachen.

- Magnificat. P. 1749. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Hörnern.
- Trauungs-Cantate. B. 1765, 1766 oder 1767. Mit den gewöhnlichen Inſtrumenten.
- Paſſions-Cantate. H. 1770. Mit gedämpften Pauken, Flöten, Hoboen, Hörnern und Baſſons.
- Chor: Spiega, Ammonia fortunata &c. Auf Verlangen der Stadt Hamburg, dem Schwediſchen Kronprinzen, (jetzigem Könige) zu Ehren verfertigt. H. 1770. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hörnern.
- Geburtstags-Cantate. H. 1769. Mit Trompeten, Pauken und Flöten.
- Dratorium zur Feyer des Ehrenmahles der Herren Bürger-Capitains. H. 1780. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen, Hörnern und Fagott.
- Serenate zu demſelben Endzweck. H. 1780. Mit 1 Trompete, Trommel, Querpfeife, Flöten und Fagott.
- Dratorium zu demſelben Endzweck. H. 1783. Mit Trompeten, Pauken, 1 Flöte, Hoboen und Fagott.
- Serenate zu demſelben Endzweck. H. 1783. Mit Trompeten, Pauken, 1 Querpfeife, Trommel, Hoboen und Fagott.

Musik

57

- Musik am Dankfeſte wegen des fertigen Michaelis-Thurms. H. 1786. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Fagott.
- Dank-Hymne der Freundschaft, ein Geburtstags-Stück, 2 Theile. H. 1785. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen, Hörnern und Fagott.
- Herrn Paſtors Palm Einführungsmusik, 2 Th. H. 1769. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Fagott.
- Herrn Paſt. Kleſeker Einführungsmusik, 2 Th. H. 1771. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Flöten.



- Herrn Pastors Häfeler Einführungsmusik, 2 Th. H. 1772. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen.
- Herrn Pastors Hornbostel Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1772. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Flöten.
- Herrn Pastors Winkler Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1773. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.
- Herrn Pastors von Döhren Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1773. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Bassons.
- Herrn Pastors Michaelsen Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1775. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Bassons.
- Herrn Pastors Friderici Einführungsmusik, 2 Th. H. 1775. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Hörnern.

## D 5

Herrn

- 58**
- Herrn Pastors Gerling Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1777. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Fagotts.
- Herrn Pastors Sturm Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1778. Mit Trompeten, Pauken, Hörnern, Flöten und Hoboen.
- Herrn Pastors Rambach Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1780. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Fagotts.
- Herrn Pastors Jänisch Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1782. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen.
- Herrn Pastors Schäffer Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1785. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und 1 Fagott.
- Herrn Pastors Gasse Einführungsmusik, 2 Th. 1785. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Fagott.
- Herrn Pastors Verkhahn Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1787. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen.
- Herrn Pastors Willerding Einführungsmusik, 2 Theile. H. 1787. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Fagotts.
- Herrn Rectors Müller und Herrn Conrectors Schetelig Einführungsmusik, 2 Theile, H. 1773. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.
- Herrn Dr. Hoeck Jubelmusik, 2 Theile. H. 1775. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Herrn

- 59**
- Herrn Syndicus Klefeker Jubelmusik. H. 1775. Mit Trompeten, Pauken, Hörnern und Hoboen.
- Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. H. 1768 und 1769. Mit gedämpften Pauken, Flöten, Hoboen, Hörnern und Bassons. Aus dieser Passion ist, nach Weglassung des Evangelisten und verschiedenen gemachten Veränderungen, die Passions-Cantate entstanden.
- Passions-Musik nach dem Evangelisten Marcus. H. 1769 und 1770. Mit Flöten, Hoboen und 1 Fagott.
- Passions-Musik nach dem Evangelisten Lucas. H. 1770 und 1771. Mit Hörnern, Flöten, Hoboen und Bassons.
- Passions-Musik nach dem Evangelisten Johannes. H. 1771 und 1772. Mit Flöten, Hoboen und Bassons.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Matthäus. H. 1772 und 1773. Mit Flöten, Hoboen und Fagotts.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Marcus. H. 1773 und 1774. Mit Hörnern, Flöten und Hoboen.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Lucas. H. 1774 und 1775. Mit Hörnern, Flöten, Hoboen und Baſſons.

Paſſions-

**60**

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Johannes. H. 1775 und 1776. Mit Hörnern, Flöten, Hoboen und Fagotts.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Matthäus. H. 1776 und 1777. Mit Hörnern, Flöten, Hoboen und 1 Baſſon.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Marcus. H. 1777 und 1778. Mit Flöten, Hoboen und Baſſons.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Lucas. H. 1778 und 1779. Mit Hörnern, Flöten, Hoboen und Fagotts.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Johannes. H. 1779 und 1780. Mit Hörnern, Hoboen und Fagotts.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Matthäus. H. 1780 und 1781. Mit Flöten und Hoboen.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Marcus. H. 1781 und 1782. Mit Hoboen.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Lucas. H. 1782 und 1783. Mit Hörnern, Hoboen, Flöten und 1 Fagott.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Johannes. H. 1783 und 1784. Mit Hoboen.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Matthäus. H. 1784 und 1785. Mit Hörnern, Hoboen und Flöten.

Paſſions-

**61**

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Marcus. H. 1785 und 1786. Mit Flöten, Hoboen und 1 Fagott.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Lucas. H. 1786 und 1787. Mit Flöten, Hoboen und 1 Fagott.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Johannes. H. 1787 und 1788. Mit Flöten, Hoboen und 1 Fagott.

Paſſions-Muſik nach dem Evangelisten Matthäus. H. 1788. Mit Flöten, Hoboen und 1 Fagott. Die letzte Arbeit des Verfassers.

Oſter-Muſik: Gott hat den Herrn auferwecket ꝛc. B. 1756. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen.

Oſter-Muſik: Jauchzet, frohlocket! ꝛc. H. 1778. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Oſter-Muſik: Nun danket alle Gott! ꝛc. H. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Oſter-Muſik: Anbetung dem Erbarmer ꝛc. H. 1784. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und 1 Fagott.

Michaelis-Muſik: Ich will den Namen des Herrn preisen ꝛc. H. 1772. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Michaelis-Muſik: Siehe, ich begehre deine Befehle ꝛc. H. 1775. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Michaelis-



62

Michaelis-Musik: Der Frevler mag die Wahrheit ic. H. 1785. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Weihnachts-Musik: Auf, schicke dich ic. H. 1775. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen.

Der Frühling, eine Tenor-Cantate. (Aus dem 2ten Versuch des einfachen Gesanges in Hexametern.) H. 1770, 1771 oder 1772. Mit den gewöhnlichen Instrumenten.

Selma, eine Discant-Cantate. H. Mit Flöten und den gewöhnlichen Instrumenten. (Aus dem im Vossischen Musenalmanach von 1776. p. 225 stehenden Gedichte.)

Auf die Wiederkunft des Herrn Dr. \*\*\* aus dem Bade. H. 1785. Mit 4 Singstimmen und den gewöhnlichen Instrumenten.

Einhöriges Heilig. H. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Chor: Mein Heiland, meine Zuversicht ic. H. 1771. Mit Hoboen. (Aus dem Anhange zu Gellerts Oden.)

Chor: Wer ist so würdig, als du ic. H. 1774. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. (Aus den Cramerschen Psalmen.)

Chor: Zeige du mir deine Wege ic. H. 1777. Mit den gewöhnlichen Instrumenten. (Aus den Cramerschen Psalmen.)

Chor:

63

Chor: Gott, dem ich lebe, deß ich bin ic. H. 1780. Mit gedämpften Trompeten, Pauken, Hoboen und Fagotts. (Aus Sturms Liedern.)

Chor: Amen, Lob und Preis und Stärke, ic. H. 1783. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. (Aus Sturms Liedern.)

Chor: Leite mich nach deinem Willen ic. H. 1783. Mit Hörnern und Hoboen.

Chor: Meine Lebenszeit verstreicht ic. H. 1783. Mit gedämpften Trompeten, Pauken und Hoboen. (Aus Gellerts Liedern.)

Chor: Meinen Leib wird man begraben ic. H. 178=1). Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

(Die vielen in den Passions-Musiken befindlichen Chöre aus Cramers Psalmen, Gellerts und Sturms Liedern, der Litaney, u. a. m. können den Liebhabern auch einzeln in Abschrift überlassen werden.)

Sanctus. H. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Veni &c. H. Mit Trompeten, Pauken, Hörnern und Hoboen<sup>2)</sup>.

Motetto: Veni &c. H. Für 2 Discante, Baß und Fundament.

Motetto: Gedanke, der uns Leben giebt ic. H. Mit 3 Singstimmen und Fundament. (Aus Gellerts Liedern.)

Motetto: Oft klagt dein Herz ic. H. Mit 3 Singstimmen und Fundament. (Aus Gellerts Liedern.)

Mo-

64

Motetto: Gott, deine Güte reicht so weit ic. H. Mit 4 Singstimmen und Fundament. (Aus Gellerts Liedern.)

<sup>1)</sup> sic! Gemeint ist 1788.

<sup>2)</sup> Dieses Veni ist von Telemann komponiert.

Motetto: Dich bet ich an, Herr Jesu Christ! 1c. H. Mit 3 Singstimmen und Fundament. (Aus Sturms Liedern.)

Aria: D'Amor per te languisco &c. Mit Flöten, 3 Violinen und Bass.

Drey Tenor-Arien, in jungen Jahren verfertigt: Edle Freyheit, Götter Glück 1c. Himmelstochter, Ruh der Seelen 1c. und: Reiche bis zum Wolfensitze 1c. Mit den gewöhnlichen Instrumenten.

Arie: Fürsten sind am Lebensziele 1c. H. 1785. Mit den gewöhnlichen Instrumenten.

Choral-Melodien zu Liedern des Grafen von Wernigerode. B.

Choräle, theils mit Trompeten, Pauken und andern Instrumenten, theils beym Clavier zu spielen.

Antiphonia. H. Für 4 Singstimmen.

Amen. H. Für 4 Singstimmen.

12 Freymäurer Lieder. H.

Ueberhaupt beträgt die Anzahl der Lieder, die theils durch Weber, B. 1761, durch Donatus in Lübeck 1788 in Druck herausgekommen sind, theils einzeln zerstreut in den Gräffischen, Krausfischen, Buchhändler Langeschen und Breitkopfschen Oden-Sammlungen; in

den

65

den Clavierstücken verschiedner Art, Unterhaltungen, Musen-Almanachen; in Münters Liedern; im Musikalischen Allerley und Vielerley, usw. gedruckt sind, mit den eben benannten Freymäurer-Liedern und noch einigen ungedruckten 95.

### Einige vermischte Stücke.

Trio für die Violine, Bratsche und Bass, mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt.

Sinfonie mit dem Fürsten von Lobkowitz, einen Takt um den andern, aus dem Stegreif verfertigt. B. Mit Hörnern und Hoboen.

Motetto: Wirf dein Anliegen auf 1c. von einem Anonymo verfertigt; aber ganz umgearbeitet. H. Für 4 Singstimmen und Fundament.

Am 10 Sonntage nach Trinitatis: Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben 1c. Zum Theil von Joh. Sebastian Bach. Mit Hoboen.

Auf Mariä Heimsuchung: Meine Seele erhebt den Herrn 1c. Zum Theil von Hoffmann. Mit Hörnern, Hoboen und Flöten.

Am Pfingstfeste: Herr, lehr' uns thun 1c. H. 1769. Zum Theil von Homilius. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Einführungsmusik des Herrn Pastors Schuhmacher, ein Theil. H. 1771. Zum Theil

E

vom

66

vom Herrn Syndicus Schuback. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Am 16 Sonntage nach Trinitatis: Der Gerechte, ob er gleich 1c. H. 1774. Zum Theil von Johann Christoph Bach aus Eisenach. Mit Hoboen und 1 Jagott.

Ein kleines Büchlein, worinn auffer von C. P. E. auch von Johann Sebastian und Johann Christian (dem Londner) Bach verschiedene Sing- und Clavier-Compositionen eingeschrieben sind.



Trompeten- und Pauken-Stimmen zum Graunschén Te Deum.

Einleitung zu Joh. Sebast. Bachs Credo. H.

Noch sind in verschiedenen Kirchenstücken anderer Meister Accompanements befindlich.

Wer von diesen Musikalien etwas zu besitzen wünscht, beliebe sich an die verwittwete Frau Capellmeisterin Bach zu wenden, die für richtige und saubere Copien Sorge tragen wird. Auch sind bey derselben folgende nachgelassene Musikalien zu bekommen.

### Von Johann Sebastian Bach.

#### Instrumental-Sachen.

Des wohl temperirten Claviers zweyter Theil, bestehend in 24 Präludien und 24 Fugen durch alle Töne und Semiton. Eingebunden.

Die

67

Die Kunst der Fuge in origineller Handschrift.

15 Inventionen und 15 Sinfonien fürs Clavier, in origineller Handschrift. Eingebunden.

6 geschriebene Suiten fürs Violoncell ohne Baß. Eingebunden.

6 Präludien für Anfänger auf dem Clavier.

5 Präludien und 5 Fugen.

15 Inventionen.

Concert aus dem A # fürs Clavier mit Begleitung.

Concert aus dem D # fürs Clavier, eine Flöte, eine concertirende Violine, eine ripien Violine, Bratsche, Violoncell und Baß.

Flügel-Concert aus dem D <sup>b</sup> mit Begleitung.

Concert aus dem A <sup>b</sup> für die Violine mit Begleitung.

Concert aus dem D <sup>b</sup> für 2 Violinen mit Begleitung.

Trio aus dem H <sup>b</sup> fürs obligate Clavier und eine Violine.

Trio aus dem A # fürs Clavier und die Violine.

Trio aus dem E # fürs Clavier und die Violine.

Trio aus dem C <sup>b</sup> fürs Clavier und die Violine.

Trio aus dem F <sup>b</sup> fürs Clavier und die Violine.

Trio aus dem G # fürs Clavier und die Violine.

Trio aus dem Es # fürs obligate Clavier und die Flöte. In Partitur.

© 2

Trio

68

Trio aus dem A # fürs obligate Clavier und 1 Violine.

Trio aus H <sup>b</sup> für 2 Flöten und das Clavier.

Präludium und Fuge für die Orgel aus dem C #.

Suite fürs Clavier aus dem C <sup>b</sup>.

Pieces pour le Clavecin, bestehend in einer Suite aus C <sup>b</sup>.

Sechsstimmige Fuge aus dem C <sup>b</sup> in origineller Handschrift.

Fuga canonica in Epidiapente fürs obligate Clavier und eine Violine.

Suite pour le Clavecin.

Chromatische Fantasia und Fuge fürs Clavier aus D <sup>b</sup>.

Clavier-Büchlein von A. M. B. worinn verschiedene Suiten und Menuetten.  
Eine Clavier-Suite.

Toccata fürs Clavier aus D #.

Sonate für die Flöte und Baß aus C #.

Sinfonie aus dem D #, mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Hoboen, 2 Violinen, Bratsche,  
Fagott und Baß.

Ouverture aus dem C #, mit 2 Hoboen, 2 Violinen, Bratsche, Fagott und Clavier.

Ouverture aus dem H  $\flat$ , mit 1 Flöte, 2 Violinen, Bratsche und Baß.

Ouver-

**69**

Ouverture aus dem D #, mit Trompeten, Pauken, 2 Hoboen, 2 Violinen, Bratsche  
und Baß.

Canon Triplex a 6 Voc.

### Singstücke.

Oratorium Tempore Nativitatis Christi, Pars I. Jauchzet, frohlocket  $\text{ic.}$  Mit  
Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Fagott. In eigenhändiger  
Partitur, und auch in Stimmen.

Oratorium, Pars II. Und es waren Hirten  $\text{ic.}$  Mit Hörnern, Flöten und Hoboen.  
In eigenhändiger Partitur, und auch in Stimmen.

Oratorium, Pars III. Herrscher des Himmels  $\text{ic.}$  Mit Trompeten, Pauken,  
Flöten und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Oratorium, Pars IV. Fallt mit Jauchzen  $\text{ic.}$  Mit Hörnern und Hoboen. Eigen-  
händige Partitur, und auch in Stimmen.

Oratorium, Pars V. Ehre sey dir, Gott, gesungen  $\text{ic.}$  Mit Hoboen. Eigenhändige  
Partitur, und auch in Stimmen.

Oratorium, Pars VI. Herr, wenn die stolzen Feinde  $\text{ic.}$  Mit Trompeten, Pauken  
und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Cantate auf das Namens- oder Geburtsfest des Königs von Pohlen. Mit Trom-  
peten, Pau-

E 3

ken,

**70**

ken, Flöten und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.  
Chor: Nimm, was dein ist  $\text{ic.}$  Mit Hoboen. In Partitur.

Cantate: Gott ist mein König  $\text{ic.}$  Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und  
Basson. Eigenhändige Partitur, und auch theils in gedruckten und  
theils in geschriebenen Stimmen.

Eine Passion nach dem Evangelisten Johannes. Mit Flöten und Hoboen. Eigen-  
händige Partitur, und auch in Stimmen.

Vier Messen in Partitur. Mit Flöten. Eingebunden.

Schlendrian mit seiner Tochter Lieschen, eine comische Cantate. Eigenhändige  
Partitur, und auch in Stimmen.

Per ogni Tempo: Ich hatte viel  $\text{ic.}$  Mit Trompeten, Pauken, 1 Hoboe und  
Fagott. In Stimmen.

Magnificat. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. Eigenhändige Par-  
titur, und auch in Stimmen.

Trauungs-Musik: Gott ist unsre Zuversicht  $\text{ic.}$  Mit Trompeten, Pauken, Hoboen  
und Basson. In Stimmen.



Cantate von der Vergnügbarkeit: Ich bin in mir vergnügt &c. Mit 1 Flöte und Hoboe. Eigenhändige Partitur.

Der

71

Der Streit zwischen Phöbus und Pan. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Cantate auf Herrn Dr. Korte (auch auf des Königs Augusts Namenstag parodirt.) Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Chor: Sehet, welch eine Liebe &c. In Partitur.

Discant-Cantate: Mein Herze schwimmt in Blut &c. Mit 1 Hoboe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

In allen meinen Thaten &c. ausgeführt. Mit Hoboen. In Stimmen.

Comische Cantate: Wir han en neue &c. Mit 2 Singstimmen, 1 Horn und 1 Flöte. In eigenhändiger Partitur.

Zweyhörige Passion nach dem Matthäus. Mit Flöten, Hoboen und 1 Gambe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Bei der Rathswahl, 1731. Wir danken dir &c. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Aufs Reformationstest: Gott, der Herr ist &c. Mit Pauken, Hörnern und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Hochzeit-Cantate: O holder Tag! &c. Mit 1 Singstimme, 1 Flöte und 1 Hoboe. In Partitur.

E 4

Co-

72

Copulations-Cantate: Dem Gerechten &c. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. In Partitur und auch in Stimmen.

Die große catholische Messe, bestehend in:

N. 1. Missa. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. In eigenhändiger Partitur.

N. 2. Symbolum Nicaenum (Credo.) Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Basson. Eigenhändige Partitur, und auch in reichlich ausgeschriebenen Stimmen. Zu diesem Credo ist eine Einleitung von C. P. E. B.

N. 3. Sanctus. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Eigenhändige Partitur.

N. 4. Osanna. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. Eigenhändige Partitur.

Magnificat und einige ausgeführte Choräle. Eigenhändige Partitur.

Glückwünschungs-Cantate auf die Ankunft des Königs. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Glückwünschungs-Cantate auf einen Sächsischen Prinzen &c.

Drama der Königin zu Ehren. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. Eigenhändige Partitur.

Motett: Jesu, meine Freude &c. und: Der Geist hilft unsrer &c. für 4 Singstimmen und Fundament. In Partitur.

Chor:

73

Chor: Christe, du Lamm Gottes 1c. In Partitur.

Cantate: Der vergnügte Mensch. In Partitur.

Motetto: Lauchzet dem Herrn alle Welt. Für 8 Singstimmen und Fundament, in 2 Chören. In Partitur.

Sanctus aus D#. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Sanctus aus C#. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Partitur und auch in Stimmen.

Sanctus aus D#. Mit 4 Singstimmen, Violin und Fundament. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Sanctus aus D<sup>b</sup>. Mit den gewöhnlichen Stimmen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Sanctus aus G#. Mit den gewöhnlichen Stimmen. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.

Orgel-Büchlein, mit 48 ausgeführten Chorälen für ansehende Organisten. Gebunden.

Raumburgisches Gesangbuch mit gedruckten und 88 vollstimmigen geschriebenen Chorälen.

Sechs Trios mit 2 Clavieren und Pedal und ohngefähr 20 Vorspielen und ausgeführten Chorälen für die Orgel. Von der eigenen Hand des Verfassers.

E 5

Verz

74

Verschiedene geschriebene Clavierstücke und Choräle, auch Regeln für den Generalbass. Eingebunden.

Am 1 Advents-Sonntage: Nun komm, der Heiden 1c. Mit 2 Bratschen und Fagott. In Partitur.

Am 1 Advents-Sonntage: Schwingt freudig euch 1c. Mit Hoboen. Partitur und einige Stimmen.

Am 4 Advents-Sonntage: Bereitet die Wege 1c. Mit 1 Hoboe. Partitur und einige Stimmen.

Am 1 Weihnachtstage: Christen, ähet diesen Tag 1c. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Basson. In Stimmen.

Am 1 Weihnachtstage: Unser Mund sey voll Lachens 1c. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Basson. Partitur und einige Stimmen.

Am 2 Weihnachtstage: Dazu ist erschienen: 1c. In Partitur.

Am 2 Weihnachtstage: Selig ist der Mann 1c. Mit Hoboen. Partitur und einige Stimmen.

Am 3 Weihnachtstage: Sehet, welch eine Liebe 1c. Mit Cornett, Trompeten und Hoboen. In Stimmen.

Am 3 Weihnachtstage: Süßer Trost 1c. Mit 1 Flöte und 1 Hoboe. Partitur und einige Stimmen.

Am

75

Am Sonntage nach Weihnachten: Tritt auf die Glaubensbahn 1c. Mit 1 Flöte, 1 Hoboe und 1 Gambe. In Partitur.

Am Sonntage nach Weihnachten: Gottlob! nun geht das Jahr 1c. Mit Trompeten, 1 Cornett und 3 Hoboen. Partitur und einige Stimmen.



- Am Neujahrstage: Herr Gott, dich loben wir ꝛ. Mit 3 Hoboen. Partitur und einige Stimmen.
- Am Feste Epiphaniäs: Die Könige aus Saba ꝛ. Mit Hörnern, Hoboen und Flöten. In Partitur.
- Am 1 Sonntage nach Epiphaniäs: Mein liebster Jesus ist ꝛ. Ao. 1724. Mit Hoboen. Partitur und Stimmen.
- Am 1 Sonntage nach Epiphaniäs: Liebster Jesu, mein Verlangen ꝛ. Mit 1 Hoboe, Partitur und einige Stimmen.
- Am 2 Sonntage nach Epiphaniäs: Meine Seufzer ꝛ. Mit Flöten und Hörnern. Partitur und einige Stimmen.
- Am 3 Sonntage nach Epiphaniäs: Alles nur nach Gottes ꝛ. Mit Hoboen. Partitur und einige Stimmen.
- Am 3 Sonntage nach Epiphaniäs: Herr, wie du willst ꝛ. Mit 1 Horn und Hoboen. In Stimmen.
- Am 4 Sonnt. nach Epiphaniäs: Jesus schläft, was ꝛ. Mit Hoboen. In Partitur.
- Am

## 76

- Am Sonntage Septuagesimä: Nimm, was dein ist ꝛ. In Partitur.
- Am Sonntage Septuag.: Ich bin vergnügt ꝛ. Mit 1 Hoboe. Partitur und einige Stimmen.
- Auf Mariä Reinigung: Erfreute Zeit ꝛ. Mit Hoboen und Hörnern. In Stimmen.
- Auf Mariä Reinigung: Ich habe genug ꝛ. Mit 1 Hoboe. In Partitur und meist allen Stimmen.
- Am Sonntage Sexagesimä: Leichtgesinnte Flattersteiger ꝛ.<sup>1)</sup> Mit 1 Trompete, 1 Flöte und 1 Hoboe. In Stimmen.
- Am Sonntage Esto mihi: Jesus nahm zu sich: Mit Hoboen. In Partitur und meist allen Stimmen.
- Am Sonntage Esto mihi: Du wahrer Gott ꝛ. Mit 1 Hoboe. In Partitur.
- Auf Mariä Verkündigung: Himmelskönig ꝛ. Mit 1 Flöte. In Partitur und Stimmen.
- Am 1 Oftertage: Kommt, eilet und ꝛ. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Basson. In Partitur und meist allen Stimmen.
- Am 1 Oftertage: Der Himmel lacht ꝛ. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. In Stimmen.
- Am 2 Oftertage: Erfreuet euch, ihr ꝛ. Mit 1 Trompete, Hoboen und Basson. In Partitur.
- Am

## 77

- Am 2 Oftertage: Bleib bey uns, denn ꝛ. Mit Hörnern und Hoboen. Partitur und einige Stimmen.
- Am 3 Oftertage: Ein Herz, das Jesum ꝛ. Mit Hoboen. In Stimmen.
- Am Sonntage Quasimodogeniti: Halt im Gedächtniß ꝛ. Mit Hörnern und Hoboen. In Partitur.
- Am Sonntage Quasimodogeniti: Am Abend aber ꝛ. Mit Hoboen und Basson. In Partitur und einigen Stimmen.
- Am Sonntage Misericordias Domini: Ich bin ein guter Hirte ꝛ. Mit Hoboen und Violoncell. Partitur und einige Stimmen.

1) Es muß heißen: Flattergeißler.

- Am Sonnt. Miser. Dom. Du Hirte Israel 1c. Mit Hoboen. In Stimmen.  
 Am Sonnt. Jubilate: Weinen, Klagen 1c. Mit 1 Hoboe und Fagott. In Partitur.  
 Am Sonnt. Jubilate: Ihr werdet weinen 1c. Mit 1 Trompete, 1 Flöte und Hoboen. Partitur und einige Stimmen.  
 Am Sonnt. Cantate: Es ist euch gut 1c. Mit Hoboen. Partitur und einige Stimmen.  
 Am Sonnt. Cantate: Wo gehest du hin 1c. Mit 1 Hoboe. In Stimmen.  
 Am Sonnt. Rogate: Bisher habt ihr 1c. Mit Hoboen. Partitur und einige Stimmen.

Am

## 78

- Am Sonnt. Rogate: Wahrlich, ich sage euch 1c. In Partitur.  
 Himmelfahrts-Oratorium: Lobet Gott in seinem 1c. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. Partitur und einige Stimmen.  
 Auf Himmelfahrt: Wer da glaubet 1c. Mit Hoboen. In Stimmen.  
 Auf Himmelfahrt: Gott fähret auf mit 1c. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Partitur und einige Stimmen.  
 Am Sonntage Exaudi: Sie werden euch in den Bann 1c. Mit Hörnern, Hoboen und Violoncell. Partitur und einige Stimmen.  
 Am Sonntage Exaudi: Sie werden euch in 1c. In Partitur.  
 Am 1 Pfingsttage: Erschallet, ihr Lieder 1c. Mit Trompeten und Pauken. In Stimmen.  
 Am 1 Pfingsttage: Wer mich liebet 1c. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Partitur und meist alle Stimmen.  
 Am 2 Pfingsttage: Erhöhtes Fleisch und Blut 1c. Mit Flöten. In Partitur.  
 Am 3 Pfingsttage: Erwünschtes Freudenlicht 1c. Mit Flöten. In Stimmen.  
 Am 3 Pfingsttage: Er rufet seinen Schafen 1c. Mit Trompeten, Flöten und Violoncell. Partitur und einige Stimmen.

Am

## 79

- Am Fest Trinitatis: Es ist ein trozig 1c. Mit Hob(o)en. Partitur und einige Stimmen.  
 Am Fest Trinitatis: Höchst erwünschtes 1c. Mit Hoboen, Basson und Violoncell. Partitur und meist alle Stimmen.  
 Am 1 Sonntage nach Trinitatis: Brich dem Hungrigen 1c. Mit Flöten und Hoboen. Partitur und einige Stimmen.  
 Am 1 Sonntage nach Trinitatis: Was hilft des Purpurs Majestät 1c. In Partitur.  
 Am 2 Sonnt. nach Trinitatis: Die Himmel erzählen 1c. 1723. Mit 1 Trompete und Hoboen. In Partitur.  
 Am 4 Sonnt. nach Trinitatis: Barmherziges Herze 1c. 1715. Mit 1 Trompete, 1 Hoboe und Fagott. Partitur und meist alle Stimmen.  
 Am Johannisfeste: Freue dich, erköste Schaar 1c. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. In Partitur und auch in Stimmen.  
 Am 5 Sonntage nach Trinitatis: Siehe, ich will viel 1c. Mit Hörnern und Hoboen. Partitur und einige Stimmen.  
 Auf Mariä Heimsuchung: Herz und Mund und That 1c. Mit Trompeten und Fagott. In Partitur.  
 Am 6 Sonntage nach Trinitatis: Vergnügte Ruh 1c. Mit 1 Hoboe. In Partitur.

Am



## 80

- Am 7 Sonnt. nach Trinit. Vergre dich 1c. 1723. Mit Hoboen und Fagott. In Partitur.
- Am 7 Sonnt. nach Trinitatis: Es wartet alles auf 1c. Mit Hoboen. In Partit. und Stimmen.
- Am 8 Sonnt. nach Trinit. Es ist dir gesagt 1c. Mit Flöten und Hoboen. Partitur und einige Stimmen.
- Am 9 Sonnt. nach Trin.: Herr, gehe nicht 1c. Mit Hoboen. Partitur und zum Isten Chor die Stimmen.
- Am 9 Sonnt. nach Trinit. Thue Rechnung 1c. Mit Hoboen. In Partit. und Stimmen.
- Am 10 Sonnt. nach Trinit. Herr, deine Augen sehen 1c. Mit Hoboen und 1 Flöte. In eigenhändiger Partitur, und auch in Stimmen.
- Am 11 Sonnt. nach Trinit.: Siehe zu, daß deine Gottesfurcht 1c. Mit Hoboen. In Partitur.
- Am 12 Sonnt. nach Trinit. Geist und Seele wird 1c. Mit 3 Hoboen. In Partitur und auch in Stimmen.
- Am 13 Sonnt. nach Trinit. Ihr, die ihr euch von 1c. Mit Hoboen und Flöten. Partitur und einige Stimmen.
- Am 14 Sonnt. nach Trinit. Wer Dank opfert 1c. Mit Hoboen. Partitur und einige Stimmen.
- Am 15 Sonntage nach Trinitatis: Jauchzet Gott in allen 1c. Mit Trompeten und Pauken. Partitur und Stimmen.

Am

## 81

- Am 15 Sonntage nach Trinitatis: Warum betrübst du dich 1c. Mit Hoboen. In Partitur.
- Am 16 Sonntage nach Trinitatis: Wer weiß wie nahe 1c. Mit 1 Horn und Hoboen. Partitur und einige Stimmen.
- Am 17 Sonntage nach Trinitatis: Bringet dem Herrn Ehre 1c. Mit 1 Trompete. In Partitur.
- Am 18 Sonntage nach Trinitatis: Gott soll allein mein 1c. Mit Hoboen. In Stimmen.
- Am Michaelisfest: Es erhub sich ein Streit 1c. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. In Partitur.
- Eine Passion nach dem Matthäus, incomplet.
- Was Gott thut, das ist wohl gethan 1c. incomplet.
- Auf Neujahr: Singet dem Herrn 1c. incomplet.
- Einige Clavierstücke und Fugen von Joh. Seb. und Wilhelm Friedem. Bach.

---

 Von Wilhelm Friedemann Bach.

- Ein Duett für 2 Claviere. Eigene Handschrift.
- Eine Allemande für 2 Claviere. Eigene Handschrift.
- Ein kleines Presto fürs Clavier.

**82**

Pfingst-Musik: Lasset uns ablegen 1c. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen. Partitur und reichlich ausgeschriebene Stimmen.

---

Von Johann Christoph Friedrich Bach.

Ein Clavier-Concert in Partitur.

Ein Clavier-Concert aus E # in Stimmen.

Ein Trio für die Flöte, Violine und Baß. In Partitur.

Ein Trio für 2 Violinen und Baß. In Partitur.

Pygmalion, eine Cantate. In Partitur und Stimmen.

Michaelis-Musik: Wie wird uns werden? Schauer 1c. Mit Trompeten, Pauken, Hoboen und Flöten. In Stimmen.

Michaelis-Musik: Wenn Christus seine Kirche 1c. Mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. In Stimmen. Bey dieser Musik ist ein Accompanement von C. P. E. Bach.

9 Lieder.

---

Von Johann Christian (dem Londner) Bach.

Clavier-Concert in Partitur nach Tartinis Manier.

Eine

**83**

Eine Sinfonie von 6 Stimmen in Partitur.

Eine Ouverture von 6 Stimmen in Partitur.

Ein Paket mit Compositionen, in Berlin verfertigt, ehe der Verfasser nach Italien gieng, bestehend in 5 Clavier-Concerten, 1 Violoncell-Concert, 2 Trii und 3 Arien.

---

Von Johann Bernhard Bach.

Vierstimmige Ouverture aus E  $\flat$ . In Stimmen.

Vierstimmige Ouverture aus G #. In Stimmen.

Vierstimmige Ouverture aus G  $\flat$ . In Stimmen.

Vierstimmige Ouverture aus D #. In Stimmen.

Vierstimmige Ouverture aus G  $\flat$ . In Stimmen.

---

Mit-Bachisches Archiv,  
bestehend

In folgenden Singstücken, Chören und Motetten von Johann Christoph Bach, Organisten in Eisenach bis 1703, Johann Michael Bach, Joh. Christophs Bruder und Joh. Sebastians Schwiegervater, Organist im Amte Geh-

F 2

ren

**84**

ren, Georg Christoph Bach, Cantor in Schweinfurt, 1689, und andern; in verschiedenen Stimmen vortrefflich gearbeitet:

Es erhob sich ein Streit 1c. Ein Singstück mit 22 Stimmen, von Joh. Christoph Bach.



- Meine Freundin, du bist schön 1c. Ein Hochzeitstück mit 12 Stimmen, von demselben.
- Der Gerechte, ob er gleich 1c. Motetto. Mit 5 Singstimmen und Fundament, von demselben.
- Lieber Herr Gott, wecke uns 1c. Motetto mit 8 Singstimmen in 2 Chören und Instrumenten, von demselben. 1672.
- Mit Weinen hebt sich 1c. Für 4 Singstimmen und Fundament, von demselben. 1691.
- Ach, daß ich Wassers genug 1c. Für den Alt, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Baß, von demselben.
- Es ist nun aus 1c. Sterb-Arie für 4 Singstimmen, von demselben.
- Ich weiß, daß mein Erlöser 1c. Motetto mit 5 Singstimmen und Fundament, von Joh. Michael Bach.
- Ach, wie sehnlich wart ich 1c. Für den Discant, 5 Instrumente und Fundament, von demselben.
- Das Blut Jesu Christi 1c. Mit 5 Stimmen, von demselben, 1699.

Auf!

85

- Auf! laßt uns den Herren loben 1c. Für den Alt und 4 Instrumente, von demselben.
- Nun hab ich überwunden 1c. Für 8 Singstimmen in 2 Chören, von demselben. 1679.
- Herr, wenn ich nur dich habe 1c. mit dem Choral: Jesu, du edler 1c. Für 5 Singstimmen, von demselben.
- Siehe, wie fein und lieblich 1c. Mit 2 Tenoren, 1 Baß, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Fundament, von Georg Christoph Bach. 1689.
- Unser Leben ist ein Schatten 1c. mit dem Choral: Ich weiß wol, daß unser Leben 1c. Mit 9 Singstimmen in 2 Chören, von J. B. 1696.
- Nun ist alles überwunden 1c. Arie für 4 Singstimmen. Arnstadt 1686.
- Ich lasse dich nicht 1c. Motetto von 4 Singstimmen und Fundament.
- Sey nun wieder zufrieden 1c. Ein Chor mit 8 Singstimmen und 4 Instrumenten.
- Weint nicht um meinen Tod 1c. Arie für 4 Singstimmen. 1699.
- Die Furcht des Herrn 1c. Für 9 Singstimmen und 5 Instrumente.

---

 Von verschiedenen Meistern.

Ein Jahrgang Kirchenstücke von Georg Wenda. Zu den meisten Stücken sind

ausgeschriebene

F 3

Stim-

86

- Stimmen. Der 5te und 6te Sonntag nach Epiphaniäs und der 20ste Sonntag nach Trinitatis fehlen an diesem Jahrgange.
- Ein Jahrgang von Telemann, (der Engelfahrgang) mit ausgeschriebenen Stimmen.
- Ein Jahrgang von Telemann (der Lingische) Zu einigen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen.
- Ein Jahrgang von Telemann, mit mehrentheils ausgeschriebenen Stimmen.
- Der Nürnbergische, in Kupfer gestochene Jahrgang von Telemann. In 4 Theile eingebunden.

- Ein Jahrgang von Stölzel, mit mehrentheils ausgeschriebenen Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen der 4te, 5te und 6te Sonntag nach Epiphaniäs.
- Ein Jahrgang von Stölzel. Zu vielen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen: Fest Epiphaniäs, der 6te Sonntag nach Epiphaniäs, der 10te, 14te, 15te, 17te, 20te und 27te Sonntag nach Trinitatis; und 2 Stücke sind incomplet.
- Ein Jahrgang von Stölzel. Zu vielen Stücken sind ausgeschriebene Stimmen. An diesem Jahrgange fehlen: Fest Epiphaniäs und der 27te Sonntag nach Trinitatis.
- Ein Jahrgang vom älteren Fasch, woran folgende Stücke fehlen: Sonntag Palmarum, Himmelfahrt, 2ter Pfingsttag, Fest Trinitas-

87

- tis, der 20te, 21te, 22te, 25te und folgende Sonntage nach Trinitatis. 1 Stück ist incomplet. Fast alle sind ohne ausgeschriebene Stimmen.
- Ein Jahrgang von Förster, mit ausgeschriebenen Stimmen.
- 2 Messen von Bernhadi und 1 Messe von Schmidt in Partitur.
- 2 Messen von Zelenka in Partitur.
- 1 Messe von Haffe in Partitur.
- 1 Messe von Pränestino in Stimmen.
- 1 Kyrie von Perandi in Stimmen.
- 1 Messe von Wilderez<sup>1)</sup>. Partitur und Stimmen.
- 6 Messen von Bassani in Partitur.
- 1 Kyrie von J. G. Graun in Partitur.
- 1 Messe von G. Wenda in Partitur.
- 1 Paßion nach dem Matthäus, von Kaiser.
- Paßions-Cantate von Hiller.
- Die Brotsche Paßion von Telemann, in Partitur.
- Eine Paßion von E. H. Graun, mit vortrefflichen 4- und 5stimmigen Chören und Fugen. In Partitur.
- Eine Paßion nach dem Matthäus von Telemann. Partitur und Stimmen.
- Eine Paßion von Ao. 1763. von Telemann, in Partitur.

F 4

Das

88

- Das Selige Erwegen von Telemann, in Partitur und Stimmen.
- Ein Magnificat von Caldara, in Partitur.
- Ein Sanctus von Lotti. Partitur und Stimmen.
- Ein Sanctus von E. H. Graun in Stimmen.
- Ein Sanctus von Telemann. Partitur und Stimmen.
- Canon Triginta sex Vocibus &c. von Thomas Sellius.
- Die Buße Petri von Haffe in Partitur.
- Motetto, Fugirender und Contrapunct. Choral: Komm, heiliger Geist &c. von Telemann. Partitur und Stimmen.
- Motetto: Erforsche mich, Gott &c. von Sebastian Knüpfer. Partitur und Stimmen.
- XVI Ricercari von Girolamo Frescobaldi.
- Chor: Herr, höre meine Worte &c. vom Baron von Grotthuß in Giedduß. Partitur und Stimmen.

1) Gemeint ist: Wilderer.



Geburtstags-Cantate von Demselben, in Partitur.  
 Verschiedene Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach verfertigt.  
 Ode auf den Sterbemorgen der Herzoginn von Gotha, von G. Wenda, in Partitur.  
 Dank-Cantate: Beweise deine wunderbare Güte ic. von Demselben, in Partitur.

Die

89

Die Flucht der Lalage von Demselben, in Partitur.  
 Ein Dankfest-Stück von Demselben, in Partitur.  
 Friedensmusik von Demselben, in Partitur.  
 Dank-Cantate von Demselben, in Partitur.  
 Ein Kirchenstück von Demselben, in Stimmen.  
 Dank-Cantate: Danket dem Herrn ic. von G. Wenda, in Partitur.  
 Auf den 3ten Advent von Demselben. Partitur und Stimmen.  
 Auf den 2ten Sonntag nach Epiphaniäs, von C. Fasch, worinn ein Recitativ  
 von C. P. E. B. Partitur und Stimmen.  
 Auf den 13ten Sonntag nach Trinitatis von C. Fasch. Partitur und Stimmen.  
 Auf den 14ten Sonntag nach Trinit. von Demselben. Partitur und Stimmen.  
 Auf den 16ten Sonnt. nach Trinit. von Demselben, worinn ein Recitativ von  
 C. P. E. B. Partitur und Stimmen.  
 Am 1sten Pfingsttage von C. H. Graun, in Partitur.  
 Auf Mariä-Verkündigung, von Demselben, in Partitur.  
 Am Sonntage Cantate, von Demselben. Partitur und Stimmen.  
 Am Sonntage Rogate, von Demselben. Partitur und Stimmen.

F 5

Am

90

Am 1 Weihnachtstage, von Demselben, in Partitur.  
 Am 1 Weihnachtstage, von Demselben, in Partitur.  
 Am 2 Weihnachtstage, von Demselben, in Partitur.  
 Am 2 Weihnachtstage, von Demselben, in Partitur.  
 Am 2 Weihnachtstage, von Demselben. Partitur und Stimmen.  
 Ofterstück von Demselben, in Partitur.  
 Am 2ten Oftertage, von Demselben, in Partitur.  
 Am Johannisfeste, von Demselben. Partitur und Stimmen.  
 Am 18ten Sonntage nach Trinitatis, von Demselben, in Partitur.  
 La Gelosia, eine Cantate, von Demselben, in Partitur.  
 Talestris, eine Cantate, von Demselben. Partitur und Stimmen.  
 Agitata Alma mia &c. eine Cantate, von Demselben. Partitur und Stimmen.  
 Perche, mio Bene &c. eine Cantate, von Demselben, in Stimmen.  
 Veggio la vaga &c. eine Cantate, von Demselben. Partitur und Stimmen.

Cantata

91

Cantata al Giorno della Nascita di Federico, Principe Reale di Prussia, al  
 24 Gen. 1732 von Demselben. Partitur und Stimmen.  
 Oftermusik aus dem Mesias, von Händel, in Stimmen.  
 Am Neujahrstage, von Homilius. Partitur und Stimmen.  
 Am Neujahrstage, von Demselben, in Partitur.  
 Am 1 Oftertage, von Demselben. Partitur und Stimmen.

Am Feste Trinitatis, von Demselben, in Partitur.

Am 10 Sonntage nach Trinitatis, von Demselben. Partitur und Stimmen.

Am 11 Sonntage nach Trinit. von Demselben. Partitur.

Am 16 Sonntage nach Trinit. von Demselben. Partitur und Stimmen.

Acht Arien in Partitur: 1) Piu, che t'affligge Destin &c. 2) Agitata Navicella &c. 3) Quel Servir senza &c. 4) In me spento d'Amore &c. 5) Placalo Sdegno &c. 6) Maffretta il Padre &c. 7) Amor mi promettesti &c. 8) Per cangiar il mio Tormento &c.

Arie von Haffe aus der Oper Cleofide, mit Veränderungen über diese Arie von Friederico Magno, Könige von Preussen, eigen-

händig

**92**

händig für Porporino aufgesetzt. Ein rares Original.

Folgende des Seligen Instrumente sind ebenfalls bey dessen Frau Wittwe zu verkaufen.

Ein fünf Octäviger Flügel von Nußbaum Holz, schön und stark von Ton.

Ein Fortepiano oder Clavecin Roial vom alten Friederici, von Eichenholz und schönem Ton.

Ein fünf Octäviges Clavier von Jungeurt, von Eichenholz und schönem Ton.

Ein fünf Octäviges Clavier vom alten Friederici, von Eichenholz, der Deckel von Feuernholz, schön von Ton. An diesem Claviere sind fast alle in Hamburg verfertigte Compositionen componirt worden.

Ein Helfenbeinerer Zinken, der aus einem einzigen Elephanten-Zahn gedrehet ist, und beschweden in eine Kunstkammer aufgenommen zu werden verdient.

### Bildniß-Sammlung.

von Componisten, Musikern, musikalischen Schriftstellern, lyrischen Dichtern und einigen erhabenen Musik-Kennern.

Abel, (Leopold August) Violinist in Ludwigslust. Von ihm selbst gezeichnet. Gr. 4. In

schwarzen

**93**

schwarzen Rahmen mit goldenem Stäbchen unter Glas.

Abel, (Carl Fried.) Violdigambist in London. In Öl gemahlt von Joh. Sebast. Bach, 1774. 20 Zoll hoch, 16 Zoll breit. In goldenen Rahmen.

Derselbe gezeichnet von E. H. Abel, 1786. Gr. 4. In schwarzen Rahmen mit goldenem Stäbchen, unter Glas.

Accursius, (Marinus Angelus) Musikus und Poet. Holzschnitt. 8.

Agrell, (Joh.) Nürnbergischer Kapellmeister. In schwarzer Kunst von Preisler. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Agricola, (Rudolphus) Theol. Philos. und Musikus. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Agrippa, (Henr. Cornel.) Schriftsteller. 4.

Alardus, Schriftsteller. Holzschnitt. 8.



- Albertus, Magnus, Schriftsteller. Holzschnitt. 8.  
 Albertus, (Leo Baptista) Musicae &c. summe peritus. Holzschnitt. 8.  
 Alcaeus, Lyrischer Dichter, Musices scientissimus. 12.  
 Alciatus, (Andreas) Schriftsteller. Holzschnitt 8.  
 Alembert, (Jean le Rond d') Schriftsteller in Frankreich. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Alex-

94

- Alexander Magnus, ex nummo argenteo, hat die Cytther gespielt. Von Heynsius. 8.  
 Algraniti, Sängerin. Von Stölzel. G. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Alstedius, (Joh. Heinr.) Schriftsteller. Gr. 8.  
 S. Ambrosius, Mayländischer Bischoff, hat viele geistliche Lieder gemacht. Schwarze Kunst von Bürglen. Fol.  
 André, (Joh.) Musik-Director in Berlin. Von Berger. 8.  
 Anglebert, (J. H.) Königl. französischer Kammer-Musikus und Organist. Von Vermeulen. 4.  
 Anier (Nic. l') Musik-Direktor und Mahler in England. Von Vostermans. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Annibali, (Domenico) Altist am Dresdner Hofe; Caricatur von Oesterreich. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Apollo, Inventor Musicae. Von J. M. Preisler. Gr. Fol.  
 Aretino, (Guido) Musik-Director im Ferarischen, war ein Benedictiner Mönch, und Erfinder der Solmisation. Holzschnitt. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Aristoteles. Von J. B. L. Gr. 8.  
 S. Augustinus, (Aurelius) Bischoff. Schriftsteller. Schwarze Kunst von Bürglen. Fol.  
 Bacchus, der Weingott und Stifter musikalischer Schulen. 8.

Bach,

95

- Bach, (Ambrosius) Hofmusikus in Eisenach, des folgenden J. S. Vater. In Del gemahlt. 3 Fuß, 2 Zoll hoch, 2 Fuß, 9 Zoll breit. In goldenen Rahmen.  
 Bach, (Johann Sebastian) Kapellmeister und Musik-Director in Leipzig. In Del gemahlt von Hausmann. 2 Fuß, 8 Zoll hoch, 2 Fuß, 2 Zoll breit. In goldenen Rahmen.  
 Bach, (Anna Magd.) Sopranistin, J. S. zweyte Frau. In Del gemahlt von Cristofori. 2 Fuß, 1 Zoll hoch, 23 Zoll breit. In goldenen Rahmen.  
 Bach, (Wilh. Friedemann) Musik-Director in Halle. J. S. ältester Sohn. Mit trocknen Farben von Eichler. 4. In goldnen Rahmen, unter Glas.  
 Bach, (C. P. E.) in Hamburg, J. S. zweyter Sohn. In Gips von Schubart.  
 Bach, (Joh. Christoph Friedr.) Bückeburgischer Concertmeister, J. S. dritter Sohn. In Del gemahlt. 1 Fuß 8 Zoll hoch, 13 Zoll breit. In goldenen Rahmen.  
 Bach, (Joh. Christian) in London, J. S. jüngster Sohn. In Miniatur von E. H. Abel. In goldenen Rahmen, unter Glas.  
 Bach, (Hans) ein Gothaischer Musikus. Gezeichnet 1617. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Bach, (Joh. Ludw.) Meinungsficher Kapellmeister. Mit trocknen Farben von Ludw Bach,

seinem

96

seinem Sohne. Kl. 4. In goldenen Rahmen, unter Glas.

Baer, (Joh.) Weiffenfelsficher Concertmeister. In schwarzer Kunst von Schenck.

Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Bagge, (Baron de) in Paris. Von Miger. 12. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Baron, (E. G.) Lautenist in Berlin. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Bartholinus, (Caspar) Schriftsteller. 12. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Bastardella, (Lucret. Angujari, genant) eine Sopranistinn. Von Corbutt.

Gr. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Beard, Sänger in London. Schwarze Kunst von Faber. Fol. In schwarzen

Rahmen, unter Glas.

Bedeschi, (Paolo) Königl. Preuffischer Sänger. Gezeichnet von Franck. Gr. Fol.

In goldenen Rahmen, unter Glas.

Bembus, (Petrus) Cardinalus, Lyrischer Dichter. Holzschnitt. 8.

Benda (Franz) Concertmeister in Berlin. Schwarze Kunst von Schuster. Fol.

In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Derselbe ganz alt. Von Sekerl. 4.

Benda, (George) Gothaischer Kapellmeister. Von Geiser. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Benda,

97

Benda, (Madame) Sängerinn in Ludwigslust. Gezeichnet von Hardrich. Kl. 4.

In schwarzen Rahmen mit goldenem Stäbchen, unter Glas.

Bernacchi, (Antonio) Sangmeister aus Bologna, war in Bayerischen und Dest-

reichischen Diensten. In Carriatur von Oesterreich. Fol. In schwarzen

Rahmen, unter Glas.

Besardus, (Joh. Bapt.) Dt. Juris, Lautenist und Schriftsteller. Fol. In schwarzen

Rahmen, unter Glas.

Biber, (H. J. Fr.) Salzburgischer Vice-Kapellmeister, ein guter Violinist. 4.

In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Blanchinus, (Franc.) Schriftsteller, Canon. Rom. & Papae Domest. Praelatus.

Von Schönemann. 8.

Blankenburg, (Quirinus van) Musikus und Schriftsteller. Von Creite. Gr. 4.

Bona, (Joh.) Cardinal, Schriftsteller. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Bononcini, (Joh.) Aus Modena. Gezeichnet in Italien. Gr. 4. In schwarzen

Rahmen, unter Glas.

Bresciani, (Dom.) mit seinem Bruder, Calasciocinisten. Carriatur von Oester-

reich. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Ⓔ

Briegel,

98

Briegel, (Wolfgang Carl) Darmstadtischer Kapellmeister. Von Nessenthaber. 4.

In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Brockes, (B. H.) Lyrischer Dichter. Gemahlt von Denner, gestochen von Wolf-

gang. 4.



- Brown, (Thomas) Dt. Med. in Norwich, Schriftsteller. 4.  
 Bümler, (G. H.) Anspachischer Kapellmeister. Von Sysang. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Buffardin, (Pet. Gab.) Flötenist in Dresden. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Caecilia, (Sancta) Schwarze Kunst von Haid. Fol.  
 Dieselbe, schön gezeichnet von Kniep. Fol. In goldenen Rahmen, unter Glas.  
 Callimachus, (Phil.) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.  
 Calvisius, (Sethus) Musik-Director in Leipzig. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Calvör, (Caspar) Schriftsteller. Von Mentzel. Fol.  
 Camerarius, (Phil.) Schriftsteller. Von Kilian. Gr. 8.  
 Capricorn, (Sam.) Württembergischer Kapellmeister. Von Kilian. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Cardi-

99

- Cardinal, (J. Cec.) Epouse d'Henry Mottet. Von François. Gr. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Carestini, (Joh.) Königl. Preußischer Altist. Schwarze Kunst von Faber. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Carolus Magnus, Imper. Rom. Von Fritsch. 12. Derselbe, wie er unter den Chorknaben singt. 12. Diese beyden Stücke sind zusammen in einen goldenen Rahmen, unter Glas gefaßt.  
 Carolus, V. Imp. Rom. 8.  
 Carolus, VI. Imp. Rom. Von Stör. 8.  
 Cartes, (Renatus des) Von Meurs. 4.  
 Cherron, (Elis. Soph.) celebre dans la Musique, Poes. & Peint. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Christophorus, (M.) Holzschnitt. 8.  
 Cicero, (M. T.) Von Krüger nach einer alten Büste. Fol.  
 Cisnerus, (Nicol.) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.  
 Clair, (J. M. le) Französischer Violinist. Von François. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Claude, le jeune, Französischer Komponist. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Cochlaeus, (Joh.) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.  
 Cogho, (Mad. Ther. née Petrini) Mecklenburg Strelitzische Sopranistinn. In Del ge-

G 2

maßt

100

- maßt von ihrem Mann. 1 Fuß 9 Zoll hoch, 15 Zoll breit. In goldenen Rahmen.  
 Conciliani, (Carlo) Königl. Preußischer Sopranist. Gezeichnet von Stranz. Gr. Fol. In goldenen Rahmen, unter Glas.  
 Conringius, (Hermannus) Schriftsteller. Von Böcklin. 4.  
 Corelli, (Arcangelo) Componist und Violinist. Schwarze Kunst von Smith. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Cosimus, (Nic.) Römischer Violinist. Schwarze Kunst. Fol.  
 Critopulus, (Metrophanes) Schriftsteller. War ein Neugriech. Kl. 4.

- Crüger, (Joh.) Musik-Director in Berlin. Von Busch. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Curti. Von Annib. Carrac. und Odoardo Fialetti. Gr. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Cuzzoni, Sandoni (Mad. Francisca) Sängerinn aus Parma. In Del gemahlt von Denner. 20 Zoll hoch und 16 Zoll breit. In goldenen Rahmen.
- Daquin, (L. C.) Organiste du Roi. Von Desrochers. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

David-

**101**

- David, König und Prophet. Schwarze Kunst von Bürglen. Fol.
- Defesch, (Wm.) Componist in England. Von le Cave. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Denis, (Michael) Lyrischer Dichter. Von Adam. 8.
- Dietericus, (Joh. Conrad) Schriftsteller. Von Thelott. Fol.
- Dionysius, (Aelius) von Halicarnaß, ein vortrefflicher Musikus und Schriftsteller. Von Krüger nach einer alten Büste. Fol.
- Doletus, (Steph.) Es heißt von seinem Tode: Musica turba dolet. Holzschnitt. 8.
- Dulon, (Friedlieb Lud.) ein blinder Flötenist. Gezeichnet von Karstens. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Duscheck, (Mad.) Sängerinn und Clavierpielerinn in Prag. In trocknen Farben von E. H. Abel. Gr. Fol. In goldenen Rahmen, unter Glas.
- Ebeling, (Christ. Dan.) Professor in Hamburg und Schriftsteller. Gemahlt von Kniep, gestochen von Beyel. Kl. 4.
- Eberlin, (Daniel) Eisenachischer Kapellmeister. Von Strauch. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

G 3

Eccar-

**102**

- Eccardus, (Joh.) Kapellmeister in Preussen. Von Herrmann. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Engel, (Joh. Jac.) Professor in Berlin, Schriftsteller. Gezeichnet von Chodowiecki, Schwarze Kunst von Haid. 8.
- Epicur. Von Krüger nach einer alten Büste. Fol.
- Erasmus, (Desiderius Roterod.) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.
- Eschstruth, (Hans Adolph Freyh. von) Componist und Schriftsteller. In Del. 14 Zoll hoch, 11 Zoll breit. In goldenen Rahmen.
- Derselbe von Geysler. 8.
- Ettmüller, (Mich. Ernst) Dt. Med. Schriftsteller. 8.
- Euclides, (Margarean) Mathematikus, Schriftsteller. Kl. 8.
- Euler, (Leonhard) Schriftsteller. Von Küttner. Fol.
- Fabricius, (Werner) Organist in Leipzig. Gestochen von Kilian. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Fabricius, (Joh. Alb.) Dt. Theol. und Professor zu Hamburg, Schriftsteller. Von Wolfgang. Gr. Fol.
- Farinelli, (Carlo Broschi) Sänger. Schwarze Kunst von van Haecken. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Fasch,



## 103

- Fasch, (Carl) Königl. Preussischer Musikus. Gezeichnet von Wagner. Gr. 4.  
In schwarzen Rahmen mit goldenem Stäbchen, unter Glas.
- Faune, mit der Föte. Von J. D. Hertz. Fol.
- Ferdinandus, I. Rom. Imp. 4.
- Ferdinandus, III. Rom. Imp. 8.
- Ficinus, (Marsilius) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.
- Fiorillo, (Joh.) Kapellmeister in Kassel. Schwarze Kunst von Preisler. Fol.  
In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Fisher, Dt. Mus. In Miniatur. In goldenen Rahmen, unter Glas.
- Fludd, (Rob.) Schriftsteller. Dt. Med. in Oxfurt. 16.
- Folega, (Abbate) Sängcr. In Carriatur von Tiepolo. Fol. In schwarzen  
Rahmen, unter Glas.
- Fordyce, (Miß) Lautenistinn. Schwarze Kunst. 4. In goldenen Rahmen, unter  
Glas.
- Fracastorius, (Hieron.) Musicorum flos. Holzschnitt. 8.
- Franciscello, Kaiserl. Violoncellist. Schwarze Kunst von Haid. Fol. In schwar-  
zen Rahmen, unter Glas.

G 4

Fran-

## 104

- Franck (Michael) Musikus und Poet. Von Brühl. 8.
- Franckenu (Georg Francus de) Schriftsteller. 8.
- Francklin, (Benj.) Dt. Med. Erfinder der Harmonika. Schwarze Kunst von  
Cochin. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Frescobaldi, (Hieron.) Organist in Rom. Von Gallus. Gr. 8. In schwarzen  
Rahmen, unter Glas.
- Friedrich, König in Preußen. Mit trocknen Farben. 4. In goldenen Rahmen,  
unter Glas.
- Fritze, (Barth.) Instrumentenmacher in Braunschweig. Von Eberling. Kl. 8.
- Galilaeus Galilaei, Mathematikus. Schriftsteller. 4.
- Gellert, (C. F.) Professor in Leipzig, Lyrischer Dichter. Von Fritsch. Gr. 8.
- Geminiani, (Francesco) Componist und Violinist. Schwarze Kunst von Ardell.  
Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Gerbert, (Martin) Fürst und Abt, Schriftsteller. Von Bock. 8.
- Gerstenberg, (von) Lyrischer Dichter. 12.
- Gesnerus, (Conradus) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.
- Giovannini, (vorgegebener Graf St. Germain) Componist und Violinist. Von  
Thönnert. 4.

Gluck,

## 105

- Gluck, (Christoph) Ritter, Componist. Von Miger. G. 8. In schwarzen Rah-  
men, unter Glas.
- Goes, (Damianus a) Componist. 16.
- Gouterus, (Jac.) Lautenist. Von Laevin. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter  
Glas.
- Graaf, (C. E.) Kapellmeister im Haag. Von ihm selbst gemahlt in Del. 14 Zoll  
hoch, 11 Zoll breit. In goldenen Rahmen.

- Graaf, (F. H.) Musik-Director in Augsburg. In Del gemahlt von C. E. Graaf. 14 Zoll hoch, 11 Zoll breit. In goldenen Rahmen.
- Gräfe, (J. Fr.) Kammer- und Postrath in Braunschweig, Componist. In Porcelain.
- Grapheus, (Cornelius) Musikus und Schriftsteller. Von N. L. Fe. 4.
- Graul, (Marc. Heindr.) Königl. Preussischer Violoncellist. Gezeichnet. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Graun, (Joh. Gottlieb) Königl. Preussischer Concertmeister. In Del. 18 Zoll hoch, 15 Zoll breit. In goldenen Rahmen.
- Graun, (C. H.) Königl. Preussischer Kapellmeister. Schwarze Kunst von Preisler. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- St. Gregorius Magnus, Papst. Ein großer Verbesserer der Musik. Schwarze Kunst von Büchlen. Fol.

G 5

Gros,

**106**

- Gros, (Joseph le) de l'Acad. Royale de Musique. Von Macret. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Guignon, (J. P.) Roi de Violons. Von Pinsio. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Gumpelzaimer, (Adam) Musik-Director in Augsburg. Von Kilian. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Haesler, (Joh. Will.) Organist und Musik-Director in Erfurt. Von Müller. 4.
- Hagedorn (Fried. von) Lyrischer Dichter. Von Fritsch. 8.
- Hammerschmidt, (Andr.) Musik-Director in Bittau. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Händel, (G. F.) Schwarze Kunst von Faber. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Handel, (Jacobus, sonst Gallus genannt) Kapellmeister in Olmütz. Holzschnitt. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Hard, (J. D.) Württembergischer Kapellmeister. Schwarze Kunst von Preisler. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Hasse, (Joh. Adolph) Ober-Kapellmeister in Dresden. Von Zucchi. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Hasse, (Mad. Faustina Bordoni) Sängerin in Dresden. Von Zucchi. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Haydn,

**107**

- Haydn, (Jos.) Fürstl. Esterhazischer Kapellmeister. Von Mansfeld. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Hebden, (J.) Violoncellist in England. Schwarze Kunst von Faber. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Heinlein, (P.) Nürnbergischer Musik-Director. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Helius, (Eobanus Hessus) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.
- Herbst, (J. A.) Kapellmeister in Frankfurt. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Hermannus, (Contractus) Componist und Schriftsteller. Holzschnitt. 8.
- Hiller, (J. A.) Curländischer Kapellmeister und Musik-Director in Leipzig. Von Geyser. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.



- Hinze, (J.) Musikus in Berlin. Von Bodenehr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Höfler, (C.) Weissenfelscher Kammer-Musikus. Von Romstädt. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Hölty, (Lud. Hein. Christ.) Lyrischer Dichter. Von Chodowiecki. 12.  
 Homer, nach einer alten Büste von Krüger. Fol.  
 Horaz, Lyrischer Dichter. Nach einer alten Büste von Krüger. Fol.

Huberti,

## 108

- Huberti, (Mad. de St.) Sängerin in Paris de l'Academie Royale de Musique. Von Endner. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Hundt, (Arabella) Sängerin und Lautenistinn in England. Schwarze Kunst von Smith. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Jacobus, König von Großbritannien. Von Kilian. Fol.  
 Jeep, (J.) Componist in Braunschweig. Von Ullrich. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Johann George II, Churfürst zu Sachsen. Componist. Von E. N. 4.  
 Jomelli, (Nic.) Württembergischer Kapellmeister. In Caricatur von Oesterreich. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Journet, de l'Academie de Musique a Paris 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Jovianus, (Joh. Pontanus) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.  
 Jürgensen, Clavierist, ein Däne. Gezeichnet von Kniep. 4. In schwarzen Rahmen mit goldenem Stäbchen, unter Glas.  
 Junius, (Hadrianus) Med. Dt. Schriftsteller. Holzschnitt. 8.  
 Juno, Jupiters Gemahlinn und Beschützerin der Grazien. 8.

Jupiter,

## 109

- Jupiter, Vater der Grazien und Unterrichter seines Sohnes Amphion in der Musik. 8.  
 Kaiser, (P. C.) Musikus in Zürich. 4.  
 Kellner, (J. C.) Hoforganist in Cassel. Von Schwenter. 8.  
 Keppler, (Joh.) Schriftsteller. Kl. 4.  
 Kindermann, (J. E.) Organist in Nürnberg. Von Fleisch. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Kircherus, (Athanas.) Schriftsteller. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Kirnberger, (J. Ph.) Componist. In Del. 18 Zoll hoch, 15 Zoll breit. In goldenen Rahmen.  
 Klopstock, (Friedr. Gottl.) 12.  
 Koch, (Francisca Romana) Sängerin und Actrice. Von Berger. 8.  
 Kremberg, (Jac.) Churfürstl. Sächsischer Musikus. Von Bodenehr. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Krieger, (Adam) Hoforganist in Dresden. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Kuhnau, (Joh.) Musik-Director in Leipzig. Fol. oblongo. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Kupetzky, (C. J. Fr.) ein junger Musikus. Schwarze Kunst. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Ladilla,

**110**

- Ladilla, Kapellmeister in Italien. In einer satyrischen Carriatur. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Lalande, (M. A.) Ecuyer, Chev. Surintend. de la Musique du Roi. Von Desrochers. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Lalouette, (J. F.) Maitre de Musique de notre Dame a Paris. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Lampe, (Friedr. Adolph) Schriftsteller. Von Haas. 8
- Lampe, (J. F.) Englischer Kirchen-Componist. Schwarze Kunst von Ardell. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Lange, (Mad. Mar. Antonia, mit ihrem Manne) Sängerinn in Wien. Von Berger. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Lasso, (Orlando) Bayerischer Kapellmeister. Von Sadeler. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Leibnitz, (Gottfried Wilh.) großer Philosophus und Schriftsteller. Von Boetius. Gr. 8.
- Leopoldus, I. Rom. Imperator. Von Bernigerot. Fol.
- Lessing, (G. E.) Lyrischer Dichter. Von Fritsch. 8.
- Leveridge (Richard) Englischer Componist. Schwarze Kunst von Pether. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Liberti,

**111**

- Liberti, (H.) Organist in Antwerpen. Gemahlt von van Dyck, und gestochen von Lode nach dem Original zu Potsdam. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Lingke, (G. F.) Berggrath, Membr. Acad. Mus. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Löwe, (J. J.) Kapellmeister in Zeiz. Von Dars. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Lolli, (Anton) Violinist. Gezeichnet von Hardrich. 4. In goldenen Rahmen, unter Glas.
- Lotti, (Mad. Santa Stella) Sängerinn in Dresden. Gezeichnet. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Ludecus, (Matthaeus) Schriftsteller. 4.
- Lully, (J. B. de) Componist in Frankreich. Von Desrochers. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Lutherus, (Martinus) Reformator. Componist vieler seiner Lieder. Von Pachwill. Gr. 8. In schwarzen Rahmen, mit goldenem Stäbchen, unter Glas.
- Lutter, (J. B.) Hannoverscher Kapellmeister. Schwarze Kunst von Preisler. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Mara, (Mad. Elis.) Sängerinn. Gezeichnet von L. A. Abel. Kl. 4. In schwarzen Rahmen, mit goldenem Stäbchen unter Glas.

Mar-

**112**

- Marchand, (L.) Organiste du Roi. Von Dupuis. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Maria Antonia, Churfürstinn von Sachsen. Von Zuechi. Fol. oblongo. In goldenen Rahmen, unter Glas.



- Marot, (Clement) Schriftsteller. Von Duflos le jeune. 8.  
 Marburg, (F. W.) Kriegsrath, Schriftsteller. Von Kauke. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Marquise \*\*\*, (Adrienne Sophie) Von Balchow. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Martini, (G. B.) Pater. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Matheson, (Joh.) Kapellmeister und Legations-Rath in Hamburg. Von Wahl in schwarzer Kunst. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Mayer, (Joh. Fr.) Pastor zu St. Jacobi in Hamburg, schrieb sein Bedenken über die Opern. 8.  
 Medices, (Laurentius) Großherzog in Florenz, guter Musikus und Patron. Holzschnitt. 8.  
 Meilandus, (Jac.) Kapellmeister in Anspach. Holzschnitt. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Melanch-

## 113

- Melanchthon, (Phil.) Schriftsteller. Holzschnitt nach Lucas Cranach. Fol.  
 Mena, (Maria Anna de) Italienische Sängerin. Gr. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Mendelsohn (Moses) Schriftsteller. Von Müller. Fol.  
 Mercur, Erfinder der Lyre. Von Annib. Caracci. Quer 8.  
 Merulus, (Claudius) Organist in Parma und Schriftsteller. Holzschnitt. 12. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Metastasio, (Pietro) Lyrischer Dichter. Von Gregory. 8.  
 Meursius, (Joh.) Schriftsteller. 4.  
 Mignotti, (Cathar.) Eine deutsche Sängerin. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach nach dem Original von Mengs in der Dresdner Gallerie. Gr. Fol. In goldenen Rahmen, unter Glas.  
 Milton, Poet. Von Fritsch. 8.  
 Minerva, (oder Pallas) Erfinderinn der Flöte. 8.  
 Mondonville, (J. J. Cassanea de) Maitre de Musique in Frankreich. Von Delatre. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Montanari, (Franc.) Violinist. Schwarze Kunst von Vaillant. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

h

Monte,

## 114

- Monte, (Phil. de) Mus. Caes. Canon. & Thesaur. Camer. Kaiser. Kapellmeister. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Monticelli, (Angelo Maria) Sänger in Dresden. Schwarze Kunst von Faber. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Morhof, (Dan. George) Schriftsteller. Von Lemküs. 4.  
 Morus, (Thomas) Kanzler, ein guter Musikus. Kl. 8.  
 Mozard (Leop.) mit seiner Musikalischen Familie, Salzburgischer Concertmeister. Von de la Fosse. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Müller, (Christian) Mathem. Optic. und Musikus in Berlin. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

- Müller, (Mad. Car. Fried. geschiedene Walther, verehelichte) Sängerin und Actrice in Stockholm. Von Kleve. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Musculus, (Wolfgang) Musikus und Schriftsteller. Holzschnitt. 8.
- Nardini, (Pietro) Violinist. Von Cecchi. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Neefe, (Christ. Gottlieb) Von Liebe. 12.
- Neumeister, (Erdmann) Lyrischer Dichter. Von Fritsch. Gr. 4.

Nicklas,

**115**

- Nicklas, (Sophie) Sängerin in Berlin. Von Berger. Gr. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Noelly, Pantaloniſt in Mecklenburg-Schwerin. In Gips auf Schiefer. In vergoldeten gipsernen Rahmen, unter Glas.
- Noordt, (Sybrand van) Organist und Glockenist in Holland. Von Schenck. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Nozemann, (J. A. C.) Von Fritsch. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Ochsenkuhn, (Sebastian) Lautenist. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Olearius, (Joh.) D. Lyrischer Dichter. Von Romstaedt. 8.
- Orting, (Benj.) Musik-Director in Augsburg. Von Heß. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Paix, (Jac.) Organist in Lauingen. Holzschnitt. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Palestrina, (Giov. Piet. Alois.) Päpstlicher Kapellmeister. Gezeichnet in Italien. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Paminger, (Leonh.) Componist, Lutheri Amicus. Holzschnitt. 12. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Pan, vortrefflicher Flötenspieler. Gemahlt von Carrache, gestochen von Aubert. Breit. 4.

§ 2

Pan-

**116**

- Pancirolos, (Guido) Schriftsteller. 4.
- Paradis, (Mar. Theres.) blinde Clavierpielerin. Gezeichnet von Schubart. In goldenen Rahmen, unter Glas.
- Passerius, (Joh. Bapt.) Musikus und Schriftsteller. Schwarze Kunst von Haid. Fol.
- Pebusch, (J. C.) Doct. Mus. in England. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Pecour, (Louis) Compos. der Ballets. Von Cheron. Gr. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Penna, (L.) Dt. Theol. und Professor, Musikus in Bologna. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Perez, (David) Portugiesischer Kapellmeister. In Caricatur. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Philidor, (A. D.) Französischer Componist. Von St. Aubin. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Piccini, (Nic.) Componist. Von Cathelin. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Picus, (Joh.) Graf in Mirandula, Componist. Holzschnitt. 8.



Pisendel, (J. G.) Concertmeister in Dresden. Gezeichnet von Franke, sehr ähnlich. 4. In goldenen Rahmen, unter Glas.

Plato,

117

Plato, Von Krüger nach einer alten marmornen Büste. Fol.

Politianus, (Angellus) Ling. Graec. & Lat. Prof. Flor. Schriftsteller und guter Musikus. Holzschnitt. 8.

Porphire, Sophiste, Schriftsteller. 8.

Postellus, (Guilielmus) Schriftsteller. Von Gründler. 8.

Praetorius, (Mich.) Kapellmeister in Braunschweig. Holzschnitt. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Ptolemaeus, (Claud. Alexandrinus) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.

Pugnani, Violinist. Gezeichnet in Caricatur. Kl. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Punto, (J.) Waldhornist. Gezeichnet von Cochin, gestochen von Miger. 12.

Puteanus, (Ericius) Eloq. Prof. Mediolani. 4.

Pythagoras, Inventor Intervallorum. Gr. 4.

Quanz, (Joh. Joach.) Preußischer Flötenist und Componist. Gezeichnet von Frank. 4. In goldenen Rahmen, unter Glas.

Derselbe. Von Schleuen. 8.

Qviersfeld, (M. Joh.) Cantor zu Pirna. Von Menzel. 8.

h 3

Rameau

118

Rameau, (J. Ph.) Organist, Componist und Schriftsteller. Von St. Aubin. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Ramler, (C. W.) Professor in Berlin, Lyrischer Dichter. Von K. 8.

Rebel, (J. B.) Ober-Kapellmeister und Componist in Frankreich. Von Mogreau. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Reginelli, (Nic.) Sänger in Berlin. Gezeichnet von Tiepolo in Caricatur. Fol.

Reichard, (J. F.) Preußischer Kapellmeister. Eine italienische Zeichnung. 12.

Reiche, (Gottfr.) Rathsmusikus in Leipzig, ein guter Componist. Von Rosbach. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Reineken, (J. A.) Organist in Hamburg. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Reusner, (Nic.) Scrips. Icones viror. illustr. Holzschnitt. 8.

Reyher, (Andreas) Schriftsteller. Von Walch. 4.

Rhenanus, (Beatus) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.

Richey, (Michael) Professor in Hamburg und Secretär der dasigen musikal. patriotischen Gesellschaft, Lyrischer Dichter. Von Fritsch. Kl. 4.

Rist,

119

Rist, (Joh.) Schriftsteller und Lyrischer Dichter. Von Streuheld. 8.

Rolle, (Joh. Heinr.) Musik-Director in Magdeburg. Kl. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Rousseau, (J. J.) Componist und Schriftsteller in Frankreich. Schwarze Kunst. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Sachse, (Hans) Meistersänger. Von Knorr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

- Salimbeni, (Felix) Sänger in Berlin. Von G. F. Schmidt. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Scaliger, (Jul. Caes.) Schriftsteller. 4.
- Scaliger (Josephus) Schriftsteller. 4.
- Schalichius, (Paulus) Schriftsteller. Holzschnitt. 8.
- Scheidemann, (Heinr.) Organist in Hamburg. Von Fleischberger. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Scheidt, (Sam.) Kapellmeister und Organist in Halle. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schelguigius, (Sam.) Dt. Professor und Rector zu Danzig, Schriftsteller. 8.
- Schenck, (Joh.) Churpfalzischer Violdigambist in Amsterdam. Schwarze Kunst von

h 4

Schenck,

## 120

- Schenck. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schirning, (Nils) Königl. Musikus in Copenhagen. Gezeichnet von Bruhn. Gr. 4. In goldenen Rahmen, unter Glas.
- Schmelzer, (Joh. Heinr.) Kaiserl. Vice-Kapellmeister. Schwarze Kunst. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schmidt, (Bernh.) Organist in Straßburg. Holzschnitt. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schmidt, (Melchior.) Lautenist in Nürnberg. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schmidt, (Joh. Andr.) Dt. Abt zu Marienthal, Schriftsteller. Von Uhlich. 8.
- Scholl, (Dirk) Organist und Glockenist in Holland. Schwarze Kunst von van der Wiet. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schopp, (Joh.) Raths-Violinist in Hamburg. Quer 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schottus, (Conradus) ein blinder Orgelmacher und Mechanikus in Augsburg. Von Kilian. Fol.
- Schubart, (Tob. Heinr.) Pastor zu Hamburg. Lyrischer Dichter Von Fritsch. 4.
- Schubart, (Chr. Fried. Dan.) Musik-Director und Schriftsteller. Von Schlotterbek. 4.

Schütze,

## 121

- Schütze, (Heinr.) Churfachsischer Ober-Kapellmeister. Von Ramstadt. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schuster, (Jos.) Componist in Dresden. Von Satzen. 12. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Schweizer, (Anton) Kapellmeister in Gotha. Von Liebe. 12.
- Seelen, (Joh. Heinr. a) Lt. Lubeckischer Rector und Schriftsteller. Schwarze Kunst von Haid. Fol.
- Selle, (Thomas) Hamburgischer Musik-Director. Von Dirksen. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Selmer, (Heinr. Christ.) Mecklenb. Schwerinischer Hofrath und vorher Virtuos auf der Hoboe. Gezeichnet von L. A. Abel. Gr. 4. In schwarzen Rahmen mit goldenem Stäbchen, unter Glas.
- Selneccerus, (Nicolaus) anfänglich Musikus, nachher Superintendent in Leipzig. 4.



- Seneca, aus Schriften. Von Krüger nach einer alten Büste. Gr. Fol.  
 Senesino, (F. B.) Sänger in Dresden. Schwarze Kunst von van Haecken. Fol.  
 In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Seydelmann, (F.) Componist in Dresden. Von Thönert. 4. In schwarzen  
 Rahmen, unter Glas.

S 5

Seyxas,

122

- Seyxas, (J. A. Carlos &) ein Portugiesischer Musikus. Von Daucke. 4. In  
 schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Siculus, (Bapt.) Citharaedus incomp. Holzschnitt. 8. In schwarzen Rahmen,  
 unter Glas.  
 Sieber, Von Haeckner. Gr. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Simpson, (Christoph) Von Faithorne. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Socrates. Fol.  
 Solnitz. Componist in Holland. Von Tanjé. 8. In schwarzen Rahmen, unter  
 Glas.  
 Sotodalanga, Päpstlicher Sänger. Eine italienische Zeichnung. Kl. 8. In  
 schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Spangenberg, (Cyriacus) Theol. Histor. und Musikus, Schriftsteller. 4.  
 Spies, (Meinrad) P. und Schriftsteller. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Staden, (Joh.) Organist in Nürnberg. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Stenger (Nicol.) erst Cantor, zuletzt Professor Theol. in Erfurt. Kl. Fol.  
 Stockhausen, (Joh. Christ.) M. Schriftsteller. Von Geysler. 8.  
 Strinasacchi, (Mad.) Violinistinn. Gezeichnet von Haack. 4. In goldenen  
 Rahmen, unter Glas.

Sturm,

123

- Sturm, (Christoph Christ.) Pastor in Hamburg, Lyrischer Dichter. Von Fritsch.  
 Gr. 4.  
 Sulzer, (Joh. George) Professor in Berlin, Schriftsteller. Gemahlt von Graaf,  
 gestochen von Berger. 8.  
 Szegedinus (Steph.) Theol. und Schriftsteller, wird von Praetorio bey Gelegen-  
 heit der Missodiae angeführt. Holzschnitt. 8.  
 Tartini, (Jos.) Violinist. Von Calcinsta. Gr. 4. In schwarzen Rahmen, unter  
 Glas.  
 Telemann, (George Phil.) Kapellmeister und Musik-Director in Hamburg. Auf  
 Schiefer in Gips. In gisernen Rahmen, unter Glas.  
 Tessarini, (Carlo) Professor, Musikus und Violinist. Schwarze Kunst von  
 Pether. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Tevo, (F. Z.) Theol. Baccal. und Mag. Mus. in Venedig, Schriftsteller. 4. In  
 schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Thevenard, (G. V.) Pens. du Roi de France, ein Baritonist. Von G. F. Schmidt  
 in Berlin. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.  
 Til, (Salomon van) Dt. und Prof. Theol. in Leyden. Schriftsteller. 8. In schwar-  
 zen Rahmen, unter Glas.  
 Turcotti, (M. Just.) Sängerinn im Bayreithschen. Von Tiepolo in Carriatur  
 gezeichnet. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.

Unzer,

## 124

- Unzer, (Joh. Aug.) Dt. Schriftsteller, ein Arzt, im 141 Stück von der Musik. Von Fritsch. 8.
- Valet, (Nicol.) Lautenist. Fol. oblongo. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Venzky, (George) Dt. und Rector in Prenzlau. Schriftsteller. 8.
- Vetter, (Daniel) Organist in Leipzig. Von M. Ph. Fol. oblongo. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Vintius, (Leonhardus) Mayländischer Violinist und Mahler. Holzschnitt. 8.
- Violinist, ein Deutscher und ein italienischer Secretär. Von Oesterreich in Carri-  
catur. Fol.
- Virgilius, (Maro) aus Schriften. Von Krüger nach einer alten Büste. Gr. Fol.
- Vitali, (Thomasio) Violinist, Lehrmeister des Pat. Martini auf der Geige. Italie-  
nische Zeichnung. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Vivaldi, (Anton) Violinist und Kapellmeister in Venedig am Hospital della  
Pietà. Von la Cave. 4. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Vogler, (George Jos.) Churpfalz-bayerscher Kapellmeister. In einer sehr gut  
getroffenen Büste, in Lebensgröße, von Gips.
- Vossius, (Gerh. Joh.) Professor zu Amsterdam, Schriftsteller. 16. Walliser

## 125

- Walliser, (Christ. Thom.) Mag. und Componist in Strassburg. Von Heyden.  
8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Walther, Secretär, Componist und Director des Königl. Theaters in Kopenhagen.  
Eine Zeichnung von Hardrich. 4. In goldenen Rahmen, unter Glas.
- Weiß, (Sylvius Leopold) Königl. Polnischer und Churfürstl. Sächsischer Laute-  
nist in Dresden. Von Folick. 8. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Wellter, (Joh.) Stadtmusikus und Lautenist in Nürnberg. Von Leonart. 4.
- Westenholz, (Carl Aug.) Kapellmeister in Ludwigslust. Kniestück in Miniatur  
gemahlt. In goldenen Rahmen, unter Glas.
- Westenholz, (Mad. Affabili) des vorigen erste Gattinn, Sängerinn. Kniestück  
in Miniatur gemahlt. In goldenen Rahmen, unter Glas.
- Wilisch, (Christ. Fried.) Dt. und Pastor in Freyberg. Schriftsteller. 8.
- Wolf, (Ernst Wilh.) Kapellmeister in Waimar. Gr. 4. In schwarzen Rahmen,  
unter Glas.
- Xylander, (Gviel) Musikus und Schriftsteller. Holzschnitt. 8.
- Zachariae, (Friedr. Wilh.) Professor in Braunschweig, Componist. 8. In  
schwarzen Rahmen, unter Glas. Zeidler,

## 126

- Zeidler, (Maxim.) Kapellmeister in Nürnberg. Von Heumann. Fol. In schwar-  
zen Rahmen, unter Glas.
- Zeller, Concertmeister in Strelitz. In Del von Cogho. 1 Fuß, 9 Zoll hoch, 15 Zoll  
breit. In goldenen Rahmen.
- Ziegler, (Joh. Gotthilf) Musik-Director in Halle. Gezeichnet von Joh. Seb. Bach.  
Gr. Fol. In schwarzen Rahmen, unter Glas.
- Derfelbe in Del. 2 Fuß, 9 Zoll hoch, 2 Fuß, 3 Zoll breit. In goldenen Rahmen.
- Zvingerus, (Theodor) Medic. & Mus. peritus. Holzschnitt. 8.
- Zygmantowsky, (Nicol.) Virtuos auf dem Violoncell; ein Kind von 6<sup>3</sup>/<sub>4</sub> Jahren.  
Von Satzen. Gr. 4. (Fortsetzung und Schluß folgen.)





24. Aug. 1972

11. Jan. 1979

04. März 1980

---



7

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

Pfender

21. 5. 96

**SLUB DRESDEN**



**3 2257746**