Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 22 (1998)

Artikel: J.A.L. - ein Organist im Umkreis des jungen Bach

Autor: Zehnder, Jean-Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869002

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

J.A.L. – EIN ORGANIST IM UMKREIS DES JUNGEN BACH

von Jean-Claude Zehnder

Das Faszinierende an der Musikübung Thüringens, in die hinein Johann Sebastian Bach geboren wurde, liegt nicht in einer besonderen Kunstfertigkeit des Komponierens und auch nicht in der technischen Brillanz oder Raffinesse der Ausführung. Vielmehr scheint sich in der Verankerung kirchlicher Musik in breiten Schichten der Bevölkerung eine urtümliche Liebe zum musikalischen Klang zu manifestieren. Fast in jedem Dorf sangen die „Adjuvantenchöre" ihre vorwiegend akkordisch strukturierten Motetten; man übte sich im Blattsingen und im Prima-Vista-Spiel; wir hören von Gottesdiensten, in denen keine Predigt gehalten wurde, wohl aber die Musik die Menschen mit einer höheren Dimension in Verbindung brachte.[1] Der Motette auf dem Gebiet der Vokalmusik entspricht in der Orgelmusik die Choralbearbeitung. Auch die Wirkung der schlichten mitteldeutschen Orgelchoräle und Choralfughetten basiert auf einem kräftigen, ungekünstelten Orgelklang, wie wir ihn an alten Orgeln nördlich der Alpen oft noch heute erleben können.[2]

Gleichsam das Markenzeichen dieser Thüringischen Musikkultur ist die Familie Bach, „die Bache", tätig als Kantoren, als Stadtpfeifer, als Organisten. Daß Johann Sebastian Bach in dieser Gegend aufgewachsen ist, daß er in jungen Jahren die Formen und die „Sprache" dieser schlichten Musik in sich aufgenommen hat, dürfte dafür verantwortlich sein, daß er die Tradition des vollstimmigen Satzes und den kontrapunktischen Kern in seinem Komponieren, allen galanten Strömungen zum Trotz, nie aufgegeben hat.

Bekanntlich sind sowohl die Dokumente zu Bachs Biographie als auch die Werküberlieferung vor etwa 1707 außerordentlich lückenhaft. Eigenschriften sind nur zufällig erhalten geblieben, die Verluste an Primärquellen betragen wenigstens 97%.[3] So ist jede Ergänzung im engeren Umfeld höchst

[1] Wolfgang Stolze, „Dörfliche Musikkultur Thüringens und ihre Sonderstellung in der Musikgeschichte", *Musik und Kirche* 61 (1991) 213–230; Friedhelm Krummacher, „Motetten und Kantaten der Bachzeit in Udestedt/Thüringen", *Mf* 19 (1966) 402–408; Martin Geck, „Figuralmusik der Bachzeit in einem thüringischen Dorf", *Mf* 18 (1965) 293–295.

[2] Die Orgel in der Schloßkirche zu Eisenberg läßt mit ihren zwei Schichten sehr anschaulich den älteren, kräftigen Klang (Christoph Donat, 1687) und den späteren, „galanten" Klangstil (Heinrich Gottfried Trost, 1733) erleben. Vgl. Hartmut Haupt, *Orgeln im Bezirk Gera. Eine Übersicht über die Orgellandschaft Ostthüringen*, Gera o.J., 15–17. Eindrücklich ist mir auch das Instrument des Nürnberger Orgelmachers Hummel von 1623 in Olkusz (Oberschlesien, Polen) mit seinen auf volle Resonanz intonierten Prinzipalregistern in Erinnerung. Stilentwicklung ist immer auch Klangentwicklung; das ist bei der Orgel besonders deutlich.

[3] Erhaltene Autographe vor 1707: BWV 739, 764 (fragmentarisch), 535a (fragmentarisch), 1021 (ehem. Anh II 205, Tabulaturschrift, ohne Autorbezeichnung). Ich rechne mit einem Werkbestand von mindestens 120 Werken, daraus ergibt sich die angegebene Prozentzahl.

willkommen: Abschriften, die nur wenig später als die Komposition entstanden sind, geben unter günstigen Umständen Auskunft über chronologische Aspekte, Werkfassungen und anderes mehr. Den in dieser Hinsicht eindrücklichsten Informationszuwachs erlebte die Bachforschung durch die Identifizierung Johann Christoph Bachs (1671–1721), des ältesten Bruders Johann Sebastians, als Schreiber der Möllerschen Handschrift und des Andreas-Bach-Buches.[4] Obwohl ähnlich wichtige Erkenntnisse nicht zu erwarten sind, soll im folgenden ein Kopist ins Auge gefaßt werden, der ebenfalls zum Umkreis des jungen Bach gehört.

Ausgangspunkt dieser Untersuchungen war eine Bemerkung im Kritischen Bericht zum Band IV/1 der Neuen Bach-Ausgabe. Heinz-Harald Löhlein weist dort die folgenden vier Handschriften dem gleichen Schreiber zu:

1. Das Weimarer Tabulaturbuch (Titeldatum 1704)
2. Das Plauener Orgelbuch (Titeldatum 1708)
3. Eine Abschrift der Reincken-Bearbeitung C-Dur von J. S. Bach (BWV 966) in der Sammlung Mempell-Preller (Leipzig, Ms. 8,2)
4. Die Kopie der Bachschen Choralpartita „Sei gegrüßet, Jesu gütig" BWV 768), die in Carpentras (Südfrankreich) aufbewahrt wird.[5]

Diese Angabe geht auf die Schreiberforschungen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts in Göttingen zurück; Yoshitake Kobayashi bestätigte mir, daß in seiner Sicht die Schriftformen der vier Handschriften auf denselben Schreiber deuten. Es sei nicht verschwiegen, daß es auch Zweifel an dieser Identifizierung gibt; Hans Joachim Schulze und Peter Wollny vom Bach-Archiv Leipzig haben dies in persönlichen Gesprächen zum Ausdruck gebracht.[6] Schriftforschung liegt aber nicht in der Absicht dieser Studie; sie setzt sich vielmehr zum Ziel, die Aspekte, die sich vom Repertoire her ergeben, in die Diskussion einzubringen. Die Identität des Schreibers wird dabei als Arbeitshypothese vorausgesetzt.

Auf der Titelseite der unter Ziffer 3 genannten Handschrift befindet sich das Monogramm „J.A.L."; eine andere Hand hat die Auflösung zu „Joh. Adolph Lohrber" beigefügt. Die Schreibung des Namens läßt einige Varianten zu: Lorber, Lorbeer etc.[7] Trotz zahlreicher Recherchen in der Literatur, in Bibliotheken und Archiven, trotz Anfragen bei Spezialisten ist es bisher nicht gelungen, über die Tätigkeit des Organisten J.A.L. etwas in Erfahrung zu brin-

[4] Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984; Robert Stephen Hill, *The „Moller Manuscript" and the „Andreas Bach Book"...* Diss. Harvard University, Ann Arbor 1987.

[5] *NBA* IV/1, Krit. Bericht von Heinz-Harald Löhlein, 202.

[6] Man vergleiche die Aussagen von Karl Heller zu BWV 966 (unten Abschnitt 3).

[7] Hans-Joachim Schulze, „Wie entstand die Bach-Sammlung Mempell-Preller?", *Bach-Jahrbuch* 1974, 116–122. Revidierte Fassung in: Schulze, *Studien* (vgl. Fußnote 4), 69–88. Schulze (*Studien*, 83) zieht auch die Lesart *Sohrber* in Betracht.

gen. Eine fünfte Handschrift ist erst kürzlich bekannt geworden: in den Manuskripten, die aus St. Petersburg in die Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek zurückgekehrt sind, befindet sich eine Abschrift von Bachs Präludium und Fuge C-Dur (BWV 531), die offenbar die gleichen Schriftzüge trägt.[8] Diese Quelle wird im folgenden kaum berücksichtigt.

1. Das Weimarer Tabulaturbuch

Die Handschrift Ms. Q 341 b der Herzogin Amalia-Bibliothek zu Weimar[9] (künftig zitiert als *Weimar*) trägt den programmatischen Titel *Tabulatur Buch / Geistlicher Gesänge / D. Martini Lutheri / und anderer Gottseliger Männer / Sambdt beygefügten ChoralFugen / durchs gantze Jahr / Allen Liebhabern des Claviers componiret / von / Johann Pachelbeln, Organisten zu / S. Sebald in Nürnberg / 1704.* Diese Formulierung erweckt den Eindruck, Johann Pachelbel hätte eine Art „Orgelbüchlein" durchs ganze Kirchenjahr zum Gebrauch seiner Organistenkollegen verfaßt. Hans Heinrich Eggebrecht konnte in seiner grundlegenden Studie[10] zeigen, daß dieser Anspruch nicht stichhaltig ist; mehrere Werke stammen von Komponisten aus dem Erfurter Schülerkreis Pachelbels, insbesondere von Johann Heinrich Buttstett und Andreas Armsdorf. Aber auch die Werkgestalt ist höchst eigenartig, denn bei vielen Stücken ist eine eigenmächtige Kürzung vorgenommen worden, und dies oft auf recht unbeholfene Art. Schon August Gottfried Ritter attestierte den Stücken „eine gewisse Gewaltsamkeit in der Herbeiführung des Abschlusses".[11]

Das Tabulaturbuch enthält sozusagen das Basis-Repertoire eines Organisten: Choralsätze zur Begleitung des Gemeindegesangs, aufgezeichnet mit Sopran und bezifferten Baß, dazu einfache, als „Fuga" bezeichnete Vorspiele.[12] Zunächst sind diese Fughetten bei fast allen Chorälen vorhanden, sie werden aber zusehends seltener. Satz und Vorspiel sind auf zwei gegenüberliegenden Seiten notiert, um das Umblättern zu vermeiden. Die eingeschränkte Platzdisposition im kleinen Querformat hat offenbar die Kürzung veranlaßt. Den praktischen Aspekt betont zudem die Beifügung von Textinzipits der Folgestrophen. Der Schreiber war wohl im Jahr 1704 noch sehr jung und sollte mit geringem Können den Orgeldienst in einer Kirche

[8] Peter Wollny hat mich freundlicherweise auf dieses Manuskript aufmerksam gemacht.

[9] Olim Grossherzogliche Bibliothek zu Weimar, später Thüringische Landesbibliothek, nach 1989 auch für kurze Zeit Zentralbibliothek der deutschen Klassik.

[10] Hans Heinrich Eggebrecht, „Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704", *AfMw* 22 (1965) 115–125.

[11] Studie über das Weimarer Tabulaturbuch [ohne Titel], *MfM* 6 (1874) 119f.

[12] Eine Auswahl von 60 Fugen, zusammen mit den vom Herausgeber ausgesetzten Sätzen ist publiziert in: Johann Pachelbel, *Orgelwerke*, Band 1, hg. von Traugott Fedtke, Frankfurt etc. 1972 (Peters Nr. 8125a), künftig zitiert als „Fedtke". Eine Auswahl von 79 Fugen mitsamt den bezifferten Choralsätzen präsentiert die folgende Veröffentlichung: *La Tablature de Weimar – Johann Pachelbel et son école, [...] restitués, présentés et commentés [...] par Suzy Schwenkedel*, 2 Bände, Arras 1993, künftig zitiert als „Schwenkedel".

versehen. Wenn wir den Beginn der Lehrzeit eines jungen Musikers etwa auf das 15. Lebensjahr ansetzen, könnte J.A.L. um 1690 geboren sein.

Goethe schrieb im Jahr 1824 an Zelter, daß die damalige Großherzoglich Sächsische Bibliothek zu Weimar dieses Tabulaturbuch „in einer Nürnberger Auction gekauft" habe. Eggebrecht meint dazu: „Solange Goethes Hinweis auf die Nürnberger Herkunft des Buches nicht widerlegt ist, kann diese Stadt als der Entstehungsort angesehen werden."[13] Das Repertoire mit seiner Zentrierung auf die Erfurter Pachelbel-Schule sowie manche weitere Indizien sprechen jedoch eher für eine Entstehung in Erfurt: J.A.L. dürfte die Anleitung zu seinem ersten Organistenamt im Umkreis der Erfurter Pachelbelschüler erhalten haben.

Mit seinen rund 250 Choralsätzen ist das Weimarer Tabulaturbuch auch eine der umfangreichsten Sammlungen von Generalbaß-Chorälen. Etwa das letzte Drittel des Buches enthält spätere Lieder. Mit der Überschrift „Neu-Hallische Gesänge" weist J.A.L. selbst darauf hin, daß die Melodien ab Nr. 161 auf das *Neue Geistreiche Gesangbuch* von J. A. Freylinghausen (Halle, 1714) Bezug nehmen.[14] Dieser Teil der Handschrift ist somit wenigstens zehn Jahre später als das Titeldatum (1704) niedergeschrieben worden. Eggebrecht nimmt hier eine „zweite Hand" an; die veränderten Schriftformen lassen sich aber auch durch den zeitlichen Abstand erklären, besonders wenn wir in Rechnung stellen, daß die Schrift eines jungen Menschen noch stärkeren Schwankungen unterworfen ist. Wenn dies zutrifft, so war das Weimarer Tabulaturbuch während vieler Jahre das Choralbuch des Organisten J.A.L.; zunächst fügte er Fughetten als Vorspiele bei, später legte er für die Choralbearbeitungen eigene Hefte an und benützte das Weimarer Tabulaturbuch nur noch als Choralbuch.

2. *Das Plauener Orgelbuch*

Das Plauener Orgelbuch (künftig zitiert als *Plauen*) wurde erst im Jahr 1910 entdeckt.[15] Unter dem Titel *Fugen, Bicinia, Variationes etc. / über / Choral-Gesänge / geschrieben / 1708* sind rund 200 Choralbearbeitungen vereinigt. Die Quelle nimmt einen ähnlichen Rang ein wie die großen Sammelbände Johann Gottfried Walthers, bietet also neben dem schlichteren mitteldeutschen Repertoire auch norddeutsche Pedalstücke und – als den neuesten Beitrag zur Gattung – drei Choralbearbeitungen J.S. Bachs. Oft erhalten die Lesarten von *Plauen* den Vorzug gegenüber den Abschriften Walthers, weil sie näher bei der Vorlage bleiben, Walther dagegen mit kleinen redigierenden oder ausschmückenden Eingriffen seine persönliche

[13] Eggebrecht (vgl. Fußnote 10),116 und 123, dort auch weitere Details zur Korrespondenz Goethe – Zelter.

[14] Ab Nr. 177 beziehen sich die Eintragungen dann auf eine frühere Ausgabe des Gesangbuchs von Freylinghausen, vgl. Eggebrecht (Fußnote 10),116.

[15] Max Seiffert, „Das Plauener Orgelbuch von 1708", *AfMw* 2 (1920) 371–393.

Meinung einbringt.[16] Das Plauener Orgelbuch ist 1945 duch Kriegseinwirkung verbrannt, erhalten hat sich aber eine sorgfältige Fotografie, auf große Kartons aufgezogen, die heute in Berlin aufbewahrt wird (Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Fotokopiensammlung, Fot Bü 129).[17]

Was über den Quellenwert von *Plauen* gesagt wurde, gilt auch für den zweiten, umfangreicheren Teil der Handschrift. Der erste Teil, gut 60 Seiten umfassend, bleibt mit rund 30 Fughetten, 15 Bicinien und einigen weiteren Stücken im bescheideneren Rahmen der „Erfurter" Formen des Orgelchorals. Dabei tragen mehr als die Hälfte der Stücke keine Autorbezeichnung; die namentlich genannten Komponisten sind Pachelbel, Armsdorf, Buttstett und Johann Michael Bach. Die Annahme drängt sich förmlich auf, daß der erste Teil von *Plauen* eine Fortsetzung des Weimarer Tabulaturbuches, also den nächsten Schritt auf dem Ausbildungsweg von J.A.L. darstelle. Das Schwergewicht liegt immer noch bei den Fughetten, Bicinien treten dazu, vielleicht zur Übung der linken Hand, und allmählich weitet sich der Kreis der Formen. Die „Umbruchstelle" vom ersten zum zweiten Teil von *Plauen* gibt eine Reihe von Fragen auf, die später im Abschnitt 6 diskutiert werden.

Wie schon gesagt, bringt der Hauptteil des Plauener Orgelbuches das „große" Repertoire der Choralbearbeitung. Mit den Stücken aus der norddeutschen Schule und mit den drei Choralbearbeitungen J.S. Bachs ist ein spieltechnisches Niveau erreicht, das deutlich über dem mitteldeutschen Durchschnitt liegt, insbesondere, was das Pedalspiel betrifft. J.G. Walther (erstmals auf S. 62), J. S. Bach (S. 86, BWV 739, später BWV 735a und BWV 720), G. Böhm (S. 94, „Freu dich sehr, o meine Seele"), D. Buxtehude (S. 119, „Es ist das Heil und kommen her"), um nur die wichtigsten zu nennen, treten in den Gesichtskreis von J.A.L. Dennoch bleibt der Erfurter Kreis weiterhin präsent; auch im Hauptteil sind Pachelbel, Buttstett und Armsdorf die häufigsten Namen.[18] Seiffert nimmt ab S. 62 eine „zweite Hand" an; obwohl er seine These mit der Beobachtung einer anderen Papiersorte untermauern konnte, scheint dies der genauen Schriftanalyse nicht standzuhalten. Jedoch wird man zum ersten Teil der Handschrift einen zeitlichen Abstand annehmen, ähnlich wie auch beim Weimarer Tabu-

[16] Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Orgelwerke* [wissenschaftliche Ausgabe], Band 2, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1972 (Breitkopf Nr. 6622), S. VI und 154f.; vgl. auch die Reproduktion aus *Plauen* auf S. VIII; Georg Böhm, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1986 (Breitkopf Nr. 8087), 115f.

[17] Die Werkeditionen von Pachelbel und Walther haben bisher keine Notiz von dieser Quelle genommen, so daß hier noch „Erstausgaben" zu erwarten sind. Bei der Herausgabe des Bandes IV/3 der *Neuen Bach-Ausgabe* (*Die einzeln überlieferten Orgelchoräle*, 1961, hg. von Hans Klotz) war die Existenz der Fotos von *Plauen* noch nicht bekannt; auch die drei Bach-Stücke sind also noch auszuwerten.

[18] Siehe die Statistik bei Seiffert (Fußnote 15), 392.

laturbuch. Seiffert schlägt das Datum „um 1710" vor; J.A.L. hätte dann mit etwa 20 Jahren ein professionelles Niveau erreicht. Natürlich kann die weitere Niederschrift des umfangreichen Manuskripts auch mehrere Jahre gedauert haben.

Wie können wir uns die Erweiterung des Repertoires erklären? Wenn die Biographie des J.A.L. bekannt wäre, so dürfte diese Frage leicht zu beantworten sein. Doch auch so liegt die These nahe, daß ein Ortswechsel und damit ein neuer Lehrer für den erweiterten Horizont verantwortlich ist. Über weitergehende Vermutungen wird ebenfalls im Abschnitt 6 zu sprechen sein.

3. *Die Bach-Handschriften*

Auf dem Titelblatt der Reincken-Bearbeitung in C-Dur (BWV 966) gibt sich der Schreiber genauer zu erkennen: *Praeludium, Fuga / et / Alemande ex C dur / compost. / di / J. S. Bach // Script. et Poss. / J. A. L.* Die Auflösung zu *Joh. Adolph Lohrber*, mit roter Tinte in deutlich abweichendem Schriftbild beigefügt, ist schwer lesbar; insbesondere der Nachname Lohrber leidet unter Platzmangel am Rande der Seite.[19] Im 1997 erschienenen Kritischen Bericht zu Band V/11 der NBA resümiert Karl Heller die bisherige Forschung mit etwas veränderter Akzentuierung. J.A.L. sei „vielleicht identisch" mit dem Schreiber von *Weimar, Plauen* und *Carpentras*. Zur Namensform des Schreibers äußert sich Heller: „Jedenfalls kann nicht ausgeschlossen werden, daß dies [Johann Adolph Lohrber] der Name eines späteren Besitzers des (vielleicht von einem älteren Familienmitglied geschriebenen) Ms. ist. Die Initialen des Schreibers (und Erstbesitzers) könnten beispielsweise auch als Johann Adam oder Johann Anton Lohrber aufgelöst werden. – Mit Sicherheit ist die Person dieses Schreibers in der näheren Umgebung Weimars zu suchen, wo die Familie Lorbeer ‚mit vielen Gliedern vertreten' war und wo es – so in Buttstädt und in Buchfart – um 1700 auch Träger des Namens Adam Lorbeer gab (freundliche Mitteilung von Dr. Lutz Buchmann, Magdeburg)".[20]

Die Reincken-Kopie stellt ein ursprünglich selbständiges Faszikel im Sammelband Ms. 8 der „Sammlung Mempell-Preller" dar; das Manuskript des J.A.L. ist also älter als die übrige Sammlung (Johann Nicolaus Mempell lebte von 1713 bis 1747, Johann Gottlieb Preller von 1727 bis 1786). Hans Joachim Schulze nimmt an, dieses Faszikel sei erst von Max Seiffert um 1900 der Sammlung Mempell-Preller beigeheftet worden.[21] Wenn wir die

[19] Siehe oben Fußnote 7; vgl. auch *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, bearbeitet von Peter Krause, Leipzig 1970 (=Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5) 36. Das Titelblatt und eine Notenseite sind reproduziert in *NBA* V/11 (Karl Heller), S. XII und XIII.

[20] Krit. Bericht *NBA* V/11 (Karl Heller) 160.

[21] Krit. Bericht *NBA* V/11 (Karl Heller) 159.

Möglichkeit offen lassen, daß Mempell oder Preller das Manuskript an einem ihrer Wirkungsorte (beispielsweise Apolda oder Jena) vorgefunden und erworben habe, so gäbe das einen Fingerzeig auf den Lebensweg J.A.L.'s. Die Suche müßte vor allem – übereinstimmend mit der oben zitierten Aussage Karl Hellers – in der Umgebung Weimars intensiviert werden. An Jena zu denken wäre zum Beispiel verlockend: Vermittler zu Bach und Walther wäre dann wohl der dortige Stadtorganist Johann Nikolaus Bach.[22]

J.A.L.'s Abschrift der Choralpartita „Sei gegrüßet, Jesu gütig" wartet mit einer seltenen Spezialität auf. Es ist leicht ersichtlich, daß zunächst die kürzere Fassung mit vier Variationen kopiert wurde und erst in einem späteren Arbeitsgang durch Einlage weiterer Blätter und durch erneute Abschrift einer Variation die große Fassung auf J.A.L.'s Notenpult Einzug hielt.[23] Diese erweiterte Fassung von BWV 768 gilt als Werk der mittleren Weimarer Zeit; die über das Spiel eines *cantus firmus* hinausgehende Pedalverwendung spricht für die Nähe zum Orgelbüchlein, also für eine Entstehungszeit um etwa 1713.[24] Wiederum ist deutlich, daß J.A.L. eine recht direkte Verbindung zu Bach gehabt haben muß. Nachdem die kürzere Fassung von BWV 768 fertig kopiert war, kam ihm zu Ohren, daß der Komponist eine Erweiterung vorgenommen hatte; und er scheute die Mühe nicht, sein Manuskript mit etlichem Aufwand umzugestalten.[25] So war er nun im Besitz eines der „großen" Bach-Werke.

Die erst kürzlich aufgefundene Kopie von Präludium und Fuge C-Dur (BWV 531) bringt bezüglich des Werdegangs von J.A.L. keine neuen Aspekte. Dieses jugendlich-stürmische Orgelstück ist nach allgemeinem Konsens vor 1707 komponiert; BWV 768 bleibt weiterhin das reifste Bach-Werk, das von J.A.L. abgeschrieben wurde.

4. Auf der Suche nach J.A.L.

Das auffälligste Schriftmerkmal der genannten Manuskripte ist die graphische „Ligatur" der beiden Schlüssel zu Beginn der Akkolade: der untere Schenkel des Sopran-Schlüssels wird, ohne daß der Schreiber mit der Feder absetzt, in den Bass-Schlüssel hineingezogen. Diese nicht sehr verbreitete Gewohnheit ist auch in einem Erfurter Druck von 1712 zu finden, in Jo-

[22] Bei Thomas Christensen, „Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker", *Bach-Jahrbuch* 1996, 93–100; Herbert Koch, „Johann Nikolaus, der ‚Jenaer' Bach", *Mf* 21 (1968) 290–304; sowie bei Erich Wennig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Jena 1937, ist allerdings kein diesbezüglicher Hinweis zu finden.

[23] Eigene Beobachtungen an der Handschrift, übereinstimmend mit den Angaben im Krit. Bericht der *NBA* IV/1, 200–204. Die erste Seite ist reproduziert im Notenband IV/1 der *NBA*, S. XXXI.

[24] Zur Datierung von BWV 768 siehe auch *Bach-Jahrbuch* 1988, 94 (Zehnder).

[25] Die zweite Quelle zur Fassung BWV 768a, von der Hand des Johann Tobias Krebs (P 802), zeigt keine Spuren einer Erweiterung zur großen Fassung BWV 768.

hann Gottfried Walthers frühen Choralpartiten mit dem Titel *Musicalische Vorstellung zwey Evangelischer Gesänge ... Erfurt, zu finden bey Ludw. Dresslern, Organisten zu S. Thoma.* In einem Brief präzisiert Walther den Vorgang der Drucklegung: „auf Kosten eines nahen Anverwandten, der sie selber in Kupfer *radiret.*"[26] Ludwig Dressler war der Bruder von Anna Maria Walther, geb. Dressler (1688–1757), der Frau Johann Gottfrieds, gehörte also der gleichen Generation an wie J.A.L. Die graphische Ligatur der Schlüssel könnte auf einen Erfurter Organisten zurückgehen, der diese Eigenheit an mehrere Schüler weitergab.[27] In allen Manuskripten des J.A.L. kommt aber auch die übliche separate Schlüsselung vor; so zeigt z.B. das Weimarer Tabulaturbuch zuerst *einmal* die Ligatur, hernach für viele Seiten die separate Form.

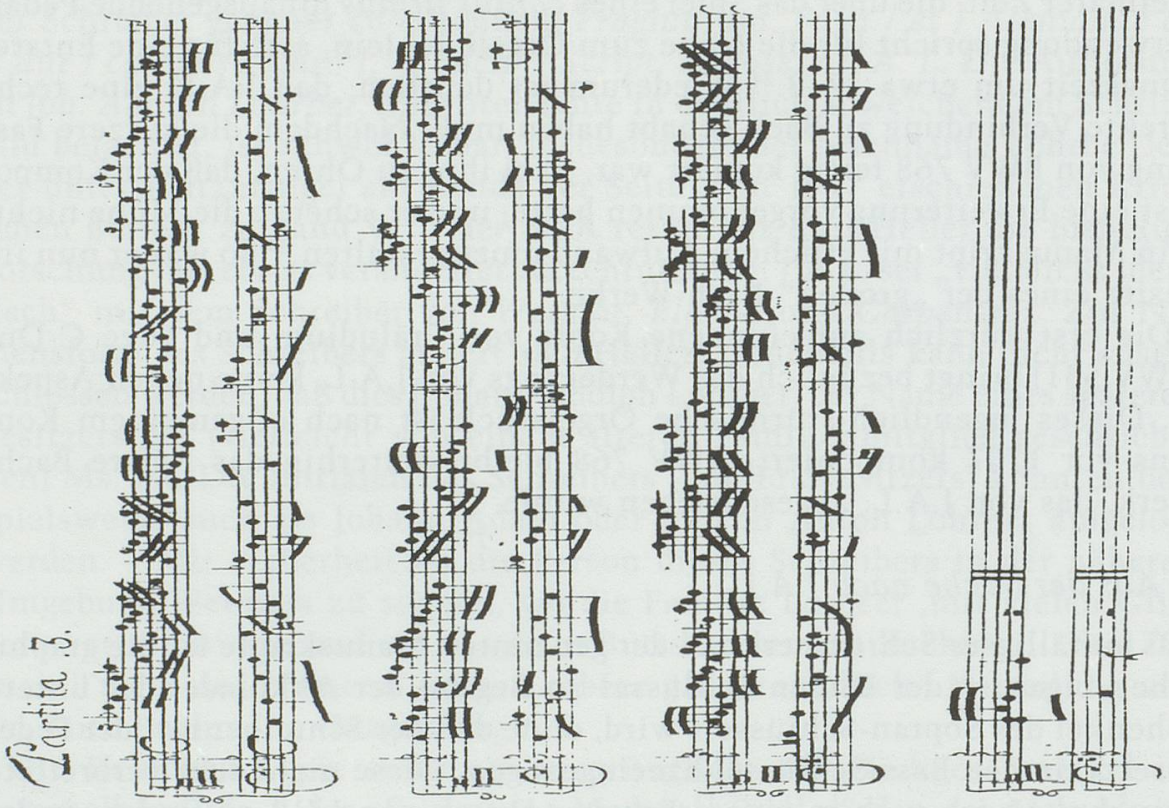


Abb. 1: J.G. Walther, Druck 1712, Partita „Jesu meine Freude". Leipziger städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Sign. PM 2716. Mit freundlicher Genehmigung der Leipziger städtischen Bibliotheken.

[26] Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, 221.

[27] Hans-Joachim Schulze danke ich für manche Hinweise zum Thema „Schreiberschulen". Peter Wollny machte mich auf weitere Manuskripte mit Ligatur der beiden Schlüssel aufmerksam: New Haven, Yale University, LM 4655, Choralvorspiel „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" von Jacob Adlung (Erfurt!), „scr. J. G. R."; Leipzig, Musikbibliothek, Ms. 11, BWV 592.

Der Name Lohrber ist in der Bach-Biographie nicht unbekannt. Johann Christoph Lorbeer (1645–1722), Hofadvokat und kaiserlich-gekrönter Poet, wirkte gleichzeitig mit Bach in Weimar; ein Artikel im Walther-Lexikon ist ihm gewidmet.[28] Wäre unser J.A.L. mit ihm verwandt und hätte J.A.L. in Weimar in irgend einer Weise eine Rolle gespielt, so wäre er höchstwahrscheinlich im Walther-Lexikon erwähnt. Dies ist aber nicht der Fall. Mehrere Träger des Namens Lohrber lokalisierte Lutz Buchmann in seiner Dissertation *Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796)*, doch auch er ohne Resultat in bezug auf unseren Kopisten.[29]

Die vorstehenden Ausführungen gingen – in etwas einfacherer Form – als „Suchanzeige" mit der Intention an verschiedene Persönlichkeiten und Institutionen, womöglich über die Tätigkeit des J.A.L. etwas Konkreteres berichten zu können.[30] Natürlich sind die Archive rund um Erfurt und Weimar noch längst nicht erschöpfend befragt worden; dennoch ist erstaunlich, daß ein Kopist, der für die heutige Editionstätigkeit eine wichtige Rolle spielt, nicht an einigermaßen prominenter Stelle greifbar ist.[31]

*

Da Forschungen in Thüringer Archiven aufwendig sind, will ich vorerst die aus den Manuskripten ablesbaren Gegebenheiten besser bewußt machen; denn auch ohne Finderglück in Bezug auf J.A.L. bieten diese Handschriften, besonders *Weimar* und *Plauen*, hochinteressantes Material zum Orgelspiel um 1700.

[28] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel etc.1953, 370.

[29] Herr Dr. Lutz Buchmann, Magedburg, hat mir freundlicherweise aus seiner ungedruckten Dissertation die einschlägigen Seiten (S.160–168) zur Verfügung gestellt.

[30] Für mündliche oder briefliche Auskünfte danke ich Herrn Dr. Wilhelm Velten (Archiv und Bibliothek des evangelischen Ministeriums zu Erfurt), Herrn Sup. i. R. Martin Bauer (Messel), Frau Gisela Vogt (Bachhaus Eisenach), Herrn Prof. Christoph Wolff (Harvard University) und den Mitarbeitern der beiden Bach-Institute in Leipzig und Göttingen. Vgl. auch Martin Bauer, „Organisten und Kantoren der Reglerkirche in Erfurt", *Mitteldeutsche Familienkunde*, Jg. 1989, 210–222.

[31] In ähnlicher Weise hat die Identifizierung des für die Buxtehude-Ueberlieferung wichtigen „Kodex E.B.1688" (New Haven, Yale University, LM 5056) mit dem Dresdner Organisten Emanuel Benisch einen Musiker ins Bewußtsein gehoben, der in der bisherigen Musikgeschichtsschreibung unbekannt war. Vgl. Kerala Snyder, *Dieterich Buxtehude – Organist in Lübeck*, New York 1987, 326; Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilistische Studien*, Frankfurt etc. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Bd.136) 97f.

5. *Das Weimarer Tabulaturbuch und seine Konkordanzen zum Plauener Orgelbuch*

Die grundlegende Arbeit zum Weimarer Tabulaturbuch ist nach wie vor die Studie von Hans Heinrich Eggebrecht.[32] Sie entstand im Zusammenhang mit dem Artikel „Pachelbel" für die alte MGG; so beziehen sich Eggebrechts Beobachtungen in erster Linie auf die Pachelbel-Ausgabe in DTB IV/1. Der Autor konnte die Fotos des Plauener Orgelbuches, die damals (1965) gerade wieder aufgetaucht waren, nicht direkt einsehen. Sein Verzeichnis ist deshalb ergänzungsbedürftig, besonders bei den Anonyma.

Zwischen den beiden Handschriften bestehen 22 Konkordanzen, die im Anhang aufgelistet und beschrieben sind. In 22 Fällen bietet also *Plauen* die „Ergänzung" zu den in *Weimar* fragmentarisch aufgezeichneten Kompositionen. Der Zusammenhang der beiden Manuskripte ist aber keineswegs eingleisig: in 37 Fällen notiert das Plauener Orgelbuch völlig andere Stücke zum betreffenden Choraltitel; dem Schreiber stand also ein umfangreiches Material an Vorlagen zur Verfügung. Allenfalls kann die in *Weimar* überlieferte Kurzfassung durch eine andere Quelle „ergänzt" werden (knapp 10 Stücke); in vielen Fällen (etwa 40 Stücke) bleibt aber eine *Weimarer* Kurzfughette ohne Konkordanz in den erhaltenen mitteldeutschen Quellen. Dies ist ein deutlicher Hinweis darauf, wie zahlreich die Verluste sind.

Im allgemeinen ist auch die vollständige Fassung eine fugierte Choralbearbeitung, wobei der Bearbeiter von *Weimar* nach drei oder vier Themen ausschert und mit mehr oder weniger Geschick eine Kadenz anfügt. In einem Fall wird für das letzte Thema ein Segment aus dem späteren Verlauf der Fughette verwendet („Komm Heiliger Geist, Herre Gott", Nachweis im Anhang). Gelegentlich ist die Vorlage nicht eine Fughette, sondern ein cantus-firmus-Choral mit Vorimitation. Im Falle von Buttstetts „Gott durch deine Güte" ist die Vorimitation lang genug, um als Kurzfughette zu dienen. Bei drei anderen Stücken dagegen ist das dritte „Thema" schon der cantus-firmus-Einsatz, somit ein Choralthema in größerer Mensur; zwei Mal bemerkt der Bearbeiter das Problem und verkürzt die Notenwerte des dritten Themas („Kyrie eleison" und „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält"). Doch bei „Nun bitten wir den Heiligen Geist" entsteht ein merkwürdiger Zwitter mit einem „vergrößerten" Schlußthema (genauer im Anhang).

Durch diese zahlreichen Konkordanzen erfährt der Zusammenhang von *Plauen* und *Weimar* eine deutliche Stütze. Es ist kaum zweifelhaft, daß zumindest der Anfangsteil (Fughetten-Bicinien-Teil, siehe Abschnitt 6a) des Plauener Orgelbuches vom gleichen Schreiber stammt wie das Weimarer Tabulaturbuch. Zur Illustration ist Andreas Armsdorfs Fughette „Wo soll ich fliehen hin" in der vollständigen Fassung (*Plauen* S. 17) und in der verkürzten „Gebrauchsversion" (*Weimar* Nr.106) als Reproduktion der Quellen wiedergegeben

[32] Vgl. Fußnote 10.

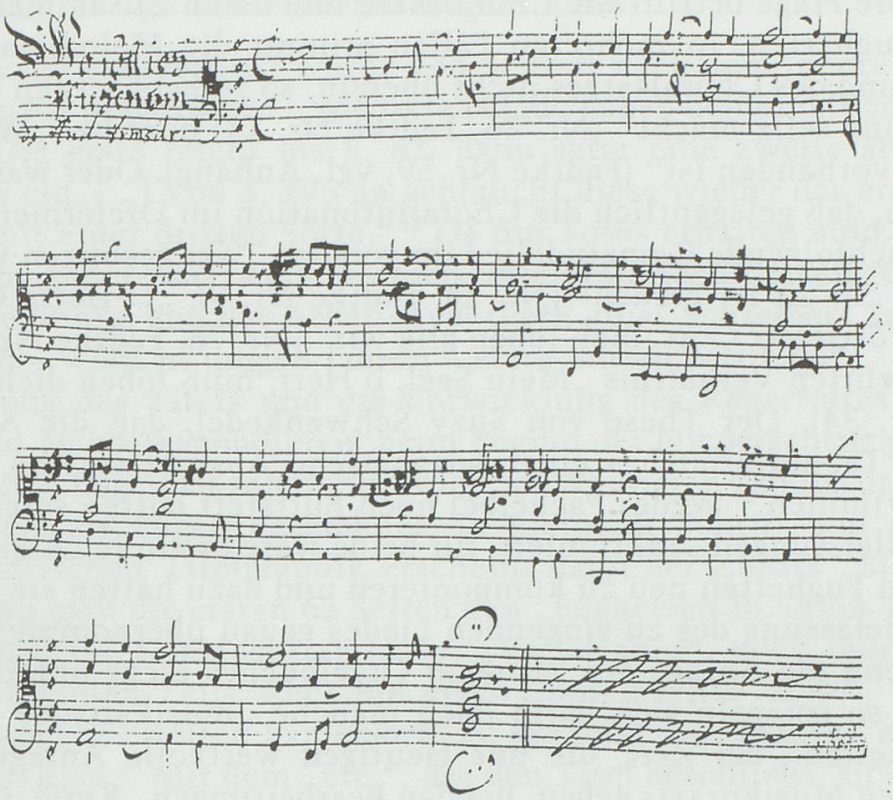


Abb. 2, 1: *Plauen*, S. 17: A. Armsdorf, „Wo soll ich fliehen hin". Berlin, Staatl. Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Fotokopiensammlung (Fot. Bü. 129) Mit freundlicher Genehmigung des Staatl. Instituts für Musikforschung.

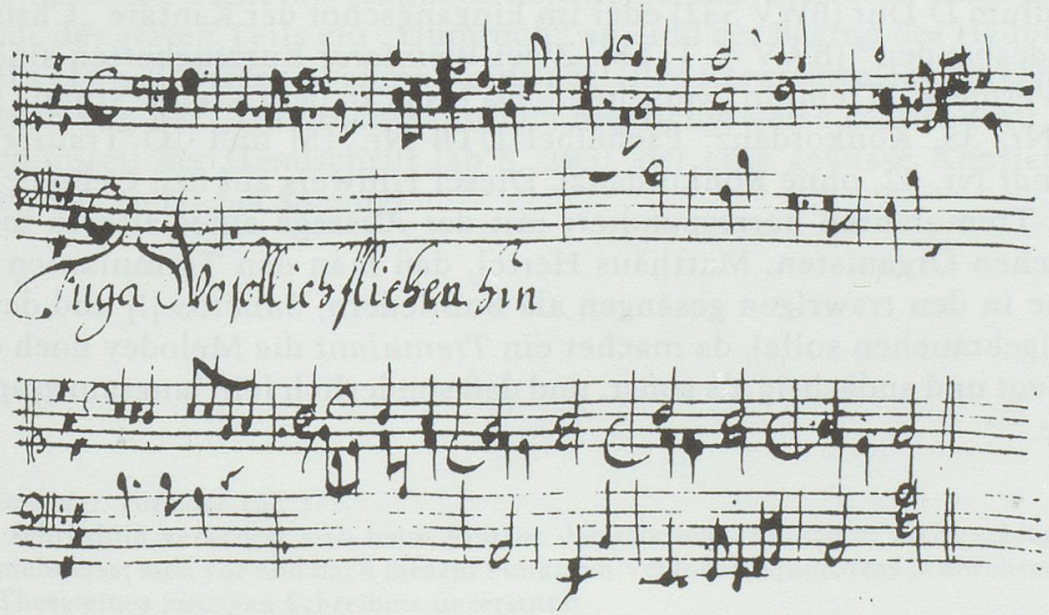


Abb. 2, 2: *Weimar*, Nr. 106: A. Armsdorf, „Wo soll ich fliehen hin" (verkürzt). Mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Eine weitere Frage betrifft die Choralsätze und deren Zusammenhang mit den Kurzfughetten. In mehreren Fällen stimmt die Melodiefassung des Vorspiels und des Choralsatzes nicht überein, so zu beobachten bei „Christus, der uns selig macht" (Nr. 36, Fedtke Nr. 14) oder bei „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" (Fedtke Nr. 59, vgl. Anhang). Oder was soll man dazu sagen, daß gelegentlich die Choralintonation im Dreiermetrum steht und das nachfolgende Gemeindelied im geraden Takt gesungen wird? Man vergleiche „In dir ist Freude" (Nr. 28, Fedtke Nr. 9), „O Herre Gott, dein göttlich Wort/Herr Gott, dich loben alle wir" (Nr. 76, Fedtke Nr. 35), oder im umgekehrten Verhältnis „Mein Seel, o Herr, muß loben dich" (Nr. 73, Fedtke Nr. 34). Der These von Suzy Schwenkedel, daß die Anlage des Weimarer Tabulaturbuches eine pädagogische Absicht verrate, kann ich nicht beistimmen.[33] Weder Pachelbel noch Buttstett hätten solche liturgischen Fehlleistungen sanktioniert; für beide wäre es ein leichtes gewesen, die kleinen Fughetten neu zu komponieren und dazu hätten sie sicherlich die Melodiefassung des zu singenden Liedes genau übernommen.

Auch wenn die Anlage des Plauener Orgelbuches recht unprofessionell erscheint, so spiegeln sich darin doch manche „musikalische Selbstverständlichkeiten" der Zeit, die uns Heutigen wertvolle Anregungen zur historischen Musikpraxis geben. Bei den Bearbeitungen „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit" (*Weimar* Nr. 61, Schwenkedel Nr. 36) und „Wir glauben all an einen Gott" (*Weimar* Nr. 98, Fedtke Nr. 46) wird deutlich, daß das Taktzeichen C zur Charakterisierung des *stile antico* im Pachelbel-Kreis nicht gebraucht wurde. Man setzte vielmehr das normale C und schrieb dazu das Wort „allabreve". So verfährt auch noch der junge Bach, etwa im Orgelpräludium D-Dur (BWV 532) oder im Eingangschor der Kantate „Christ lag in Todesbanden" (BWV 4, T. 68). Zwei *Weimarer* Kurzfughetten sind mit dem Vermerk „Tremulo" versehen: „Da Jesus an dem Kreuze stund" (*Weimar* Nr. 35, Konkordanz: Pachelbel DTB Nr. 15) und „O Traurigkeit" (*Weimar* Nr. 42, ohne Konkordanz). Dieser Hinweis auf den Gebrauch des Orgel-Tremulanten korrespondiert mit der Aussage eines älteren mitteldeutschen Organisten, Matthäus Hertel, daß man den Tremulanten „nur alleine in den trawrigen gesängen als Bußliedern, *Sanctus* [!] und dergleichen [gebrauchen solle], da machet ein *Tremulant* die Melodey noch eines so *Devot* und andächtig als sonst, und daß sonderlich fein langsam gespielet werde."[34]

[33] Schwenkedel (vgl. Fußnote 12), vol.1, S.5 und 12. Dem steht nicht entgegen, die Weimarer Fughetten als Muster für den heutigen Improvisationsunterricht zu verwenden!

[34] Georg Schünemann, „Matthäus Hertels theoretische Schriften", *AfMw* 4 (1922) 341.

6. *Inhalt und Anlage des Plauener Orgelbuches*

Die Anlage der Handschrift wurde von Seiffert nach dem (heute verschollenen) Original beschrieben. „Mehrere Hände haben den Inhalt zusammengetragen. Die erste reicht bis S. 62; dann setzt eine zweite auf anderer Papiersorte ein. [...] Von S. 295 an gebraucht diese wieder das erste Papier gemischt mit einer dritten Sorte."[35] Da nur Fotos erhalten sind, kann das Papier nicht näher untersucht werden. Wie einleitend dargelegt, geht die vorliegende Studie von der Arbeitshypothese *eines* Schreibers aus, dessen Schrift sich – wohl in jungen Jahren – stark entwickelt hat.[36]

Die Fassung des Titels und die Entwicklung des Repertoires scheinen miteinander zu korrespondieren: beim Beginn der Niederschrift plante der Schreiber nur, Fugen zu sammeln. Auch im Weimarer Tabulaturbuch sind die Vorspiele als Fugen bezeichnet. In kleinerer Schrift und außerhalb der symmetrischen Titelgraphik erscheint dann der Zusatz „Bicinia". In der Tat kann man die ersten 62 Seiten den „Fughetten-Bicinien-Teil" nennen. Der nächste Titelnachtrag lautet „Variationes"; noch innerhalb des Fughetten-Bicinien-Teils steht die erste Choralpartita (S. 47), und nach dem Wechsel zur zweiten Papiersorte (S. 63) folgt eine Sektion mit sieben Variationszyklen.[37] Mit dem „etc.", das den Titel beschließt, sind offenbar die einzeln stehenden Choralbearbeitungen bezeichnet.

Der Fughetten-Bicinien-Teil bewegt sich in den einfachen „Erfurter" Formen der Choralbearbeitung; der Hauptteil des Plauener Orgelbuches bietet dagegen das große Repertoire, mit eingeschlossen die norddeutschen Formen und drei Stücke Johann Sebastian Bachs. Diese beiden kontrastierenden Teile stehen nicht unverbunden nebeneinander, vielmehr kündigt sich am Ende des ersten Teils ein „Umbruch" an, und der Beginn des Hauptteils zeigt für etwa 20 Seiten nochmals ein spezielles Repertoire. Ich spreche im folgenden von der „Umbruch-Sektion"; möglicherweise gehört dazu auch der Schlußteil der Handschrift (ab S. 295), der eine gewisse Ähnlichkeit mit den Seiten 63 bis 83 zeigt.

[35] Seiffert (vgl. Fußnote 15), 371.

[36] Das Schriftbild verändert sich beim Eintritt der zweiten Papiersorte nicht schlagartig, vielmehr lässt sich vor und nach diesem Punkt ein Veränderungsprozess beobachten, was die These eines *einzigen* Schreibers unterstützt.

[37] Mit 23 Choralpartiten ist das *Plauener Orgelbuch* wahrscheinlich die ergiebigste Quelle zu dieser Gattung; einschränkend muss allerdings gesagt werden, dass viele der Partiten weniger Variationen aufweisen als in anderen Quellen. Neben den eigentlichen Partiten steht zudem eine beträchtliche Zahl von Versus-Zyklen, beispielsweise von Buxtehude und Böhm, die vielleicht mit dem Wort *Variationes* mitbedacht waren.

a) Der Fughetten-Bicinien-Teil

Vieles spricht dafür, daß der Beginn von *Plauen* eine Weiterführung der in *Weimar* begonnenen Arbeit darstellt. Die Stücke sind nun vollständig, aber der Kreis der Komponisten bleibt derselbe. Die pauschale Zuweisung aller Stücke an „Pachelbel" (auf der Titelseite von *Weimar*) weicht einer differenzierteren Sicht; es erscheinen folgende Komponistennamen: Armsdorf (12 Mal), Pachelbel (3 Mal), Johann Michael Bach (2 Mal), Buttstett (1 Mal). Zusätzlich kann bei fünf weiteren Stücken durch eine Konkordanz auf den Komponisten geschlossen werden, doch in drei Fällen ist die Zuschreibung kontrovers. Auffallend ist die starke Präsenz des jung verstorbenen Erfurter Organisten Andreas Armsdorf (1670–1699); durch das Plauener Orgelbuch wird sein Stil überhaupt erst wirklich faßbar. Hatte vielleicht J.A.L. bei einem Schüler von Armsdorf Unterricht?

Die Choralfughette gehört zu den charakteristischen Formen der mitteldeutschen Choralbearbeitung. In einer früheren Studie[38] versuchte ich zu zeigen, daß die Thüringer Johann Christoph Bach (der „Eisenacher") und Johann Michael Bach den schlichten Orgelchoral bevorzugten und daß wahrscheinlich der gebürtige Nürnberger Johann Pachelbel die Fughette nach Erfurt importiert hat. Die folgenden Ausführungen nehmen Bezug auf die Stilbeschreibungen des genannten Aufsatzes.

Die meisten Fughetten des Fughetten-Bicinien-Teils gehören zum einfacheren Typ: die schlichte Rhythmik der Nebenstimmen (nur wenige Sechzehntel, öfter akkordische Begleitung des Themas in Vierteln) lassen das Choralthema „unangefochten" als Hauptsache erscheinen.[39] Unter diesen schlichten Stücken finden sich sogar zwei bisher nicht publizierte Pachelbel-Fughetten („O Mensch, bewein dein Sünde groß", S. 20; „Erbarm dich mein, o Herre Gott", S. 22). Drei weitere (anonym überlieferte) möchte ich für Pachelbel in Anspruch nehmen: „Nun komm, der Heiden Heiland" (S. 5), „Gelobet seist du, Jesu Christ" (S. 9) und „Gott, der Vater wohn uns bei" (S. 40).[40] Buttstetts Fughetten-Stil ist kaum von dem seines Lehrers zu unterscheiden. Armsdorf jedoch zeigt meist eine persönlichere Handschrift:

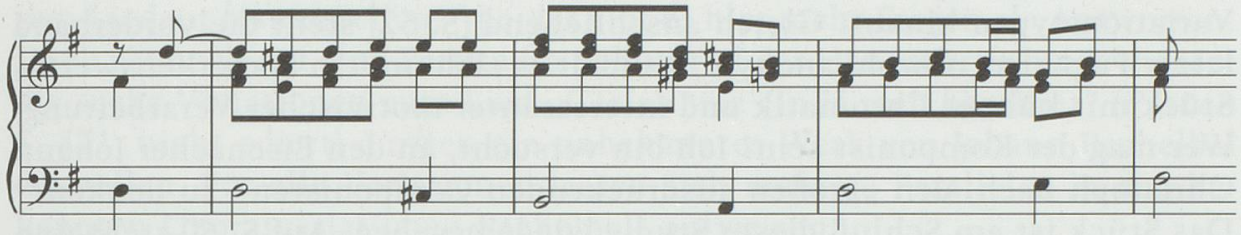
[38] Jean-Claude Zehnder, „‚Des seeligen Unterricht in Ohrdruf mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben...' – Zum musikalischen Umfeld Bachs in Ohrdruf, insbesondere auf dem Gebiet des Orgelchorals", in: *Bach und die Stile – Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposion*, hg. von Martin Geck in Verbindung mit Klaus Hofmann, Dortmund 1999 (in Vorbereitung).

[39] Nur eine Pachelbel-Fughette („Ach Herr, mich armen Sünder", *Plauen* S. 29, *DTB* 3) zeigt die reichere Ausgestaltung mit bewegteren Nebenstimmen (wodurch die Choralsubstanz etwas in den Hintergrund tritt).

[40] Zuschreibung des letztgenannten Stücks schon bei Erhard Franke (Hrsg.), *Choralbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Dresden 1984, Edition Peters Nr. 9931.

charakteristisch für ihn sind häufige Terzparallelen und Zwischenspiele, die ein ganz einfaches Motiv festhalten.[41]

Bei den Bicinien ist ausschließlich Andreas Armsdorf als Komponist genannt (6 Mal), acht Bicinien bleiben anonym. Drei Stücke machen den Eindruck von Schülerarbeiten. Die Fughette über „O Herre Gott, dein göttlich Wort" (vgl. Anhang) zeigt eine eigenartige „Belebung" der Nebenstimmen; Tonrepetitionen wie die folgenden sind in der mitteldeutschen Fughette nicht üblich und wirken „aufgesetzt":



Bsp. 1: „O Herre Gott, dein göttlich Wort" (*Plauen* S. 18), T. 14f.

Die Aufgabe an den Schüler könnte darin bestanden haben, die Stimmen in irgendeiner Weise zu „diminuieren". Metrische Unsicherheiten zeigen das Bicinium über „Ach Herr, mich armen Sünder" (S. 28, z.B. volltaktiger Beginn) und die Fughette über „Nun bitten wir den heiligen Geist" (S. 38). Hier hat möglicherweise der Schreiber eigene Versuche zu Papier gebracht.

b) Die Umbruch-Sektion

Ich beschreibe zunächst einige Spezialitäten gegen Ende des Fughetten-Bicinien-Teils. Mit der Choralbearbeitung „Nun laßt uns Gott dem Herren" von Johann Michael Bach (Wolff Nr.17[42], in *Plauen* ohne Autorangabe) erscheint auf Seite 43 erstmals ein vierstimmiger Orgelchoral mit Sopran-*cantus-firmus*, eine bis dahin nicht vertretene Form. Die Niederschrift ist aber unvollständig: genau an der Stelle, wo die Vorimitation in den c.f.-Teil übergeht, bricht die Aufzeichnung ab. Wollte J.A.L. eine Fughette schreiben? Dann hätte er vielleicht zu spät bemerkt, daß hier eine ihm nicht bekannte Struktur vorliegt und deshalb nicht weitergeschrieben. Die Fughette auf S. 44 über „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand" zeigt metrische Probleme, wie sie schon bei den Stücken auf S. 28

[41] Pachelbels Zwischenspiele sind zwar von etlichen Formeln beherrscht, doch befinden sich diese in stetem Wechsel; das Spiel mit *einer* kurzen Formel ist für Armsdorf typisch. Vgl. auch das Notenbeispiel 2.

[42] Johann Michael Bach, *Sämtliche Orgelchoräle, mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bach-Kreises, hauptsächlich aus der Neumeister-Sammlung)*, hg. von Christoph Wolff, Neuhausen-Stuttgart 1988 (künftig zitiert als „Wolff").

und 38 beschrieben wurden. Durch zwei andere Quellen, darunter das Weimarer Tabulaturbuch, ist die korrekte Fassung zu belegen (vgl. Anhang). Ob es sich hierbei um eine mißlungene Bearbeitung handelt oder ob die Entstellung auf ungünstige äußere Umstände zurückzuführen ist, ist kaum zu entscheiden.

In der Folge weitet sich der Horizont allmählich zu neuen Formen und Spieltechniken. Auf S. 47 erscheint die erste Choralpartita, fünf Variationen über das Lied „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend", ohne Nennung des Komponisten. Das wenig profilierte Stück geht nicht über die „Erfurter" Variationstypen hinaus. Gleich anschließend (S. 52) steht die vorderhand letzte Fughette; obwohl anonym, handelt es sich um ein bemerkenswertes Stück mit kühner Chromatik und interessanter motivischer Verarbeitung. Wer mag der Komponist sein? Ich bin versucht, an den Eisenacher Johann Christoph Bach, den „großen ausdrückenden Componisten" zu denken.[43] Das Stück ist am Schluß dieser Studie wiedergegeben. Auf S. 60 steht nun ein *vollständiger* Orgelchoral von Johann Michael Bach („Dies sind die heilgen zehn Gebot", Wolff Nr.15, aber hier die Fassung in G) und gleich anschließend das erste Stück von Johann Gottfried Walther, ein dreistimmiger Satz über „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz" (DDT 26/27, Nr.83, Vers 1, doch hier in wesentlich schlichterer Fassung). Die Bezeichnung von Rückpositiv und Oberwerk verlangt eine Wiedergabe auf zwei Manualen, die Choralmelodie ist mit kleinen Figuren umspielt, beides Neuerungen im Orgelspiel des J.A.L.

Damit ist der Wechsel der Papiersorte erreicht. Die ersten 20 Seiten auf dem neuen Papier (S. 63–83) weisen nochmals ein recht spezielles Repertoire auf, das zu etlichen Fragen Anlaß gibt. Bei den sieben Choralpartiten und drei einzelnen Orgelchorälen wird nur einmal der Autor genannt: Andreas Armsdorf bei „Nun danket alle Gott" (*Plauen* S.78, Armsdorf-Beckmann[44] Nr. 27). Für die beiden anderen Orgelchoräle (Armsdorf-Beckmann Nr. 33 und 35) wird aufgrund der „kanonischen Choralführung"[45] ebenfalls Armsdorf als Komponist vermutet. Die sieben Choralpartiten sind in der Buttstett-Ausgabe von Klaus Beckmann publiziert;[46] die Spur zu

[43] Die durch die Neumeister-Sammlung bekannt gewordenen Choralbearbeitungen Johann Christoph Bachs weisen eine persönliche Note auf; leider ist sein Tastenwerk außerordentlich lückenhaft überliefert. Die *44 Choräle zum Praeambulieren* dürften nicht von ihm stammen. Zum ganzen Fragenkomplex siehe die in Anmerkung 38 genannte Studie. Eine intensive Chromatik prägt auch die Fuge in Es-Dur (BWV Anh. III 177, publiziert in BG 36, S. 88), die mit hoher Wahrscheinlichkeit von Johann Christoph Bach stammt.

[44] Johann Friedrich Alberti / Andreas Armsdorf, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Meßstetten 1996, künftig zitiert als „Armsdorf-Beckmann".

[45] Seiffert (vgl. Fußnote 15) 382–383.

[46] Johann Heinrich Buttstett, *Sämtliche Orgelwerke*, Band 2, hg. von Klaus Beckmann, Meßstetten 1996, künftig zitiert als „Buttstett-Beckmann".

Buttstett führt jedoch nur über einen vagen, heute nicht mehr nachprüfbaren Hinweis von Seiffert.[47] Die kanonische Choralführung und die zahlreichen Terzparallelen der Partita „Singen wir aus Herzensgrund" (*Plauen* S. 63, Buttstett-Beckmann[47] Nr. 42) sprechen jedoch viel eher für Armsdorf. Die anderen Partiten bieten ein recht divergierendes stilistisches Bild; sie pauschal für Buttstett in Anspruch zu nehmen, geht kaum an. Möglicherweise ist es von Bedeutung, daß die Liedvorlagen dieser Variationen nicht dem Stammrepertoire der Reformationschoräle zugehören; auch in *Weimar* war mit den „Neu-Hallische[n] Gesaenge[n]" eine Tendenz zu neuerem Liedgut festzustellen.[48] Leider gibt es hier mehr Fragen als Antworten! Doch sei noch auf eine Partita im Schlußteil der Handschrift hingewiesen: die sechs Variationen zum Lied „Gleich wie ein Hirsch begehret" (*Plauen* S. 321, nicht ediert) dürften ein unbekanntes Werk von Johann Pachelbel darstellen. Für alle Variationen lassen sich mehrere Parallelen in den bekannten Choralvariationen Pachelbels aufweisen.

Gegenüber dem Fughetten-Bicinien-Teil sind auf diesen 20 Seiten beachtliche Neuerungen festzustellen. Gleich bei der ersten Choralpartita („Singen wir aus Herzensgrund", Buttstett-Beckmann Nr. 42) wird – erstmals im Plauener Orgelbuch – das Pedal verlangt. Auch die recht komplexe Struktur mit der genannten kanonischen Führung der Choralmelodie zwischen Sopran und Baß ist ein Novum für J.A.L. Lassen wir den Blick noch etwas weiter schweifen: auf S. 84 folgt Bachs stark „variative" Bearbeitung über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (BWV 739) und danach ein ebenfalls außerhalb der Norm stehendes Stück von Armsdorf („Es spricht der Unweisen Mund wohl", Armsdorf-Beckmann Nr. 11, Pedal-c. f., Echos). Wenn es gelänge, den neuen Wirkungsort von J.A.L. zu eruieren, wären wohl viele dieser Probleme von selbst gelöst.

c) Der Hauptteil

Auf diesen gut 200 Seiten (S. 86–294) erscheint nun ein bunter Reigen mittel- und norddeutscher Choralbearbeitungen; von den etwa 120 Stükken sind heute sozusagen alle in den gängigen Werkausgaben greifbar. Der Hauptteil des Plauener Orgelbuches wird gern mit den großen Orgelchoralsammlungen Johann Gottfried Walthers verglichen. Seine fünf Sammelbände (Königsberg, Den Haag, Mus. ms. 22541/1, 22541/2 und 22541/3[49])

[47] Nr. 42, 37, 38, 44, 41, 36, 33. Vgl. die Bemerkung zu Nr. 41 im Kritischen Apparat auf S. 128. Gesichert sind vier Partiten von Buttstett (Nr. 15, 24, 27, 28) bzw. eine von Armsdorf (Nr. 21).

[48] Vgl. oben im Abschnitt 1.

[49] Siehe dazu den Anhang.

zielen teilweise auf eine systematische, alphabetisch geordnete Erfassung des Choralrepertoires. Eine solche Systematik ist *Plauen* fremd.

Interessant ist aber ein Vergleich mit der Handschrift „aus dem Krebs'schen Nachlaß" SBB Mus. ms. Bach P 802. Abgesehen von den ersten 70 Seiten, die Walther allein (und wahrscheinlich noch mit anderer Zielsetzung) geschrieben hat, kann man den Inhalt von P 802 am einleuchtendsten als Unterrichtsmaterial für den damals etwa 20-jährigen Studenten Johann Tobias Krebs auffassen. Er studierte – nach Ausweis des Waltherschen Lexikons – in Weimar zunächst (ab etwa 1710) bei Walther, dann aber auch bei Bach.[50] Der zweite Teil des Manuskripts (S. 71 bis 302) zeigt eine ähnliche Mischung von mittel- und norddeutschen Choralbearbeitungen wie das Plauener Orgelbuch, allerdings sozusagen ohne Berücksichtigung des Erfurter Kreises (Pachelbel, Buttstett, Armsdorf). Im dritten Teil von P 802 verlagert sich dann das Schwergewicht ganz auf Werke Johann Sebastian Bachs; ein junger Musiker, der in unmittelbarer Nähe Bachs lebte, mußte dessen Meisterschaft wahrnehmen und verständlicherweise wollte er sich möglichst viele seiner Werke aneignen.

Der Hauptteil des Plauener Orgelbuches kann deshalb kaum in Weimar geschrieben worden sein; nur drei Werke von J.S. Bach und deren 17 von Walther repräsentieren die „Weimarer Schule". Demgegenüber ist die ältere mitteldeutsche Tradition (Pachelbel, Buttstett, Armsdorf, Zachow etc.) mit etwa 100 Stücken vertreten. Wäre noch zu fragen, auf welchem Wege die norddeutsche Musik (Böhm, Buxtehude, Leyding) in den Umkreis von J.A.L. gelangt sei? Noch einmal: wenn es gelänge, den Lebensgang von J.A.L. zu klären, würde neues Licht auf die drei Bach-Werke und die acht (zum Teil mehrversigen) Choralbearbeitungen von Dietrich Buxtehude fallen.

7. Das Weimarer Tabulaturbuch und die Musikausbildung um 1700

Daß das Weimarer Tabulaturbuch sowie der Fughetten-Bicinien-Teil des Plauener Orgelbuches in Erfurt entstanden sind, dürfte nach den zahlreichen genannten Indizien kaum zweifelhaft sein. Eine weitere Stütze dieser These ließe sich wahrscheinlich aus dem Vergleich der Melodiefassungen in *Weimar* mit Erfurter Gesangbüchern gewinnen.[51] Das Weimarer Tabulaturbuch gibt uns Einblick in die organistische und pädagogische Situation in Erfurt nach dem Weggang Pachelbels. Man bedenke, daß Johann

[50] Hermann Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass" unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 1) 97f.

[51] Schwenkedel (vgl. Fußnote 12) 5, weist in diesem Zusammenhang auf das *Erfurter Gesangbuch* von N. Stenger (1663) hin.

Sebastian Bach in den Jahren 1703 bis 1707 in Arnstadt eine weitgehend autodidaktische „Weiterbildung" absolvierte. Gleichzeitig war es im nahen Erfurt offenbar schwierig, eine kompetente musikalisch-kompositorische Ausbildung zu erhalten.

Johann Gottfried Walther gibt eine anschauliche Schilderung seines Werdegangs in einem Brief vom 3.10.1723 an Heinrich Bokemeyer.[52] Johann Bernhard Bach und Georg Andreas Kretschmar,[53] ein Schüler Buttstetts, waren zunächst seine Lehrer im „Clavier-Spielen" und im Generalbaß. Später erhielt Walther Kompositionsunterricht beim Pachelbel-Schüler Johann Heinrich Buttstett (1666–1727); er sei damals der einzige Komponist in Erfurt gewesen (Andreas Armsdorf war 1699 verstorben, Johann Bernhard Bach hatte eine Stelle in Magdeburg angenommen). Über diesen Unterricht erzählt Walther, daß

> mein Lehrmeister sehr heimlich gegen mir war, so daß fast alle Worte demselben aufs neüe mit andern Gefälligkeiten im Schreiben, u.s.w. abkauffen muste. [...] und bestunde die tägliche Verrichtung auf seiten des Lehrers in weiter nichts, als daß er mir anfänglich einige teütsche Regeln, von eintzeln Blättern, die, wie nachhero inne worden bin, aus des verkappten *Volupii Decori*, oder des Jesuiten *Schonslederi* also genannter *Architectonice Musices universalis*, so zu Ingolstadt *an.* 1631 lateinisch gedruckt worden, genommen gewesen, abschreiben ließ, hernach einen bezieferten und also harmonischen Baß gab, worüber ich die Ober-Stimmen zu Hause bauen muste, welche er nachgehends in 1/4 Stunde ohngefehr, mehrentheils zu Abend-Zeit, wenn er aus dem S. Peter-Closter, und zwar nicht so, wie es hätte seyn sollen, nach Hause kam, *corrigir*te, und mich wiederum mit einem neüen Exempel nach Hause schickete, wenn vorher manchmahl lange genug auf ihn gewartet hatte. Meiner seits kunte, bey so gestalten und für mich schlimm lauffenden Sachen, nicht umhin, mich auch mit stummen Lehrmeistern aufs beste bekannt zu machen; schaffte mir demnach, nebst des seel. Werckmeisters sämtlichen Schrifften, auch des *Roberti Flud Historiam utriusque Cosmi*, und des *Kircheri Musurgie* mit großen Kosten an. Die erstern (weil sie mir damahls noch nicht deütlich genug waren) gaben mir auch Gelegenheit, zum öfftern nach dem *Modo* ein und andern Choral-Lieds meinen Lehrmeister zu befragen; an statt einer *adaequat*en und auf andere Vorfälle paßenden *general*en Antwort aber, muste mich begnügen, wenn, nachdem Er den *quaestionir*ten Choral in Gedancken durchgehimmert, nur eine *speciale* ohne *raison* bekam. Als auch in nurgedachten Schrifften der doppelten Contrapuncte gedacht wurde, und ich nicht wuste, was es für Ungeheüer wären; muste abermahl 12 Thaler ihm versprechen, und alsobald 6 Thaler auszahlen, worüber (gleich dem vorigen) kein schrifftlicher *Contract* aufgerichtet wurde. So einfältig war ich! Da es denn geschahe, daß, als er mir (wie mit den vorigen auch geschehen) nur etliche wenige Zeilen in seiner Gegenwart von einzeln Blättern auf einmahl

[52] Walther, *Briefe* (vgl. Fußnote 26), 66–69.

[53] Georg Andreas Kretzschmar, aus Scholas b. Reichenbach/Vogtl., begraben 15.10.1700; siehe dazu Walther, Briefe (vgl. Fußnote 26), im Register unter Kretzschmar.

abschreiben ließ, und mir die Zeit zu lang werden wolte, ich seinen ältesten Sohn durch Geschenck eines 2/3 Stücks dahin vermochte, daß selbiger mir den völligen Tractat heimlich verschaffte, der sodann in einer Nacht (weil er nur 5 Bogen ohngefehr ausmachte) von mir abcopiret, und hiermit des ohnedem un*determini*rten Lehrens und Lernens ein Ende gemacht wurde.

Offensichtlich war es Buttstett nicht gelungen, das Niveau der renommierte Pachelbel-Schule zu halten. In der Zeit vor 1690 hatte Johann Pachelbel in Erfurt eine große Zahl von Schülern ausgebildet; nicht zuletzt war auch Johann Christoph Bach, Sebastians ältester Bruder, durch seine Schule gegangen. Die Tabulatur von Johann Valentin Eckelt (1690 begonnen)[54] vermittelt uns eine Vorstellung vom Pachelbelschen „Studienprogramm"; allerdings ging Pachelbel schon einige Monate nach Beginn von Eckelts Lehrzeit aus Erfurt weg und der Schüler mußte bei „Crompholtz" [?] und bei Nicolaus Vetter seine Ausbildung vervollständigen. Wir erleben in diesem Buch eine pädagogisch sinnvolle Mischung von Präludien, Fugen, Choralbearbeitungen und Tanzsätzen, die wohl gleichzeitig der spieltechnischen wie der kompositorischen Schulung dienten. Nach Ausweis der Eckelt-Tabulatur war 1690 noch die deutsche Buchstaben-Tabulatur in Gebrauch; Walther spricht dagegen schon um 1700 vom Erlernen der „Italiänische[n] Tabulatur" (S. 66), und J.A.L. gebraucht 1704 ebenfalls diese modernere Liniennotation.

Das Weimarer Tabulaturbuch läßt keine pädagogische Intention erkennen; ich kann es nur so deuten, daß für einen jungen Organisten das allernötigste Material zum Orgelspiel im Gottesdienst bereitgestellt wurde. J.A.L. dürfte seinen ersten Unterricht bei einem Organisten ohne kompositorische Ambitionen, vermutlich an einer kleineren Erfurter Kirche amtierend, erhalten haben. So müssen wir uns diese Anleitung auf einem recht bescheidenen Niveau vorstellen. Mit dem Beginn des Plauener Orgelbuches verbesserte sich die Situation J.A.L.'s beträchtlich und der Hauptteil dieser Quelle läßt dann erkennen, daß ihm nun der Zugang zum großen Repertoire der Orgelmusik offen stand.

Auf diesem Hintergrund scheint es eine günstige Fügung des Schicksals zu sein, daß Johann Sebastian Bach zunächst (1695) Unterricht bei seinem ältesten Bruder, dem eben genannten Johann Christoph, „Organist und Schul Collega" in Ohrdruf erhielt.[55] In Erfurt wäre er offensichtlich schlechter bedient gewesen. In Ohrdruf hatte er sicherlich Zugang zum reichen Schatz

[54] Christoph Wolff, „Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692", in: *Festschrift für Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, 374–387. Michael Belotti, Freiburg i. Br., danke ich für die Einsichtnahme in seine Übertragungen aus der Eckelt-Tabulatur.

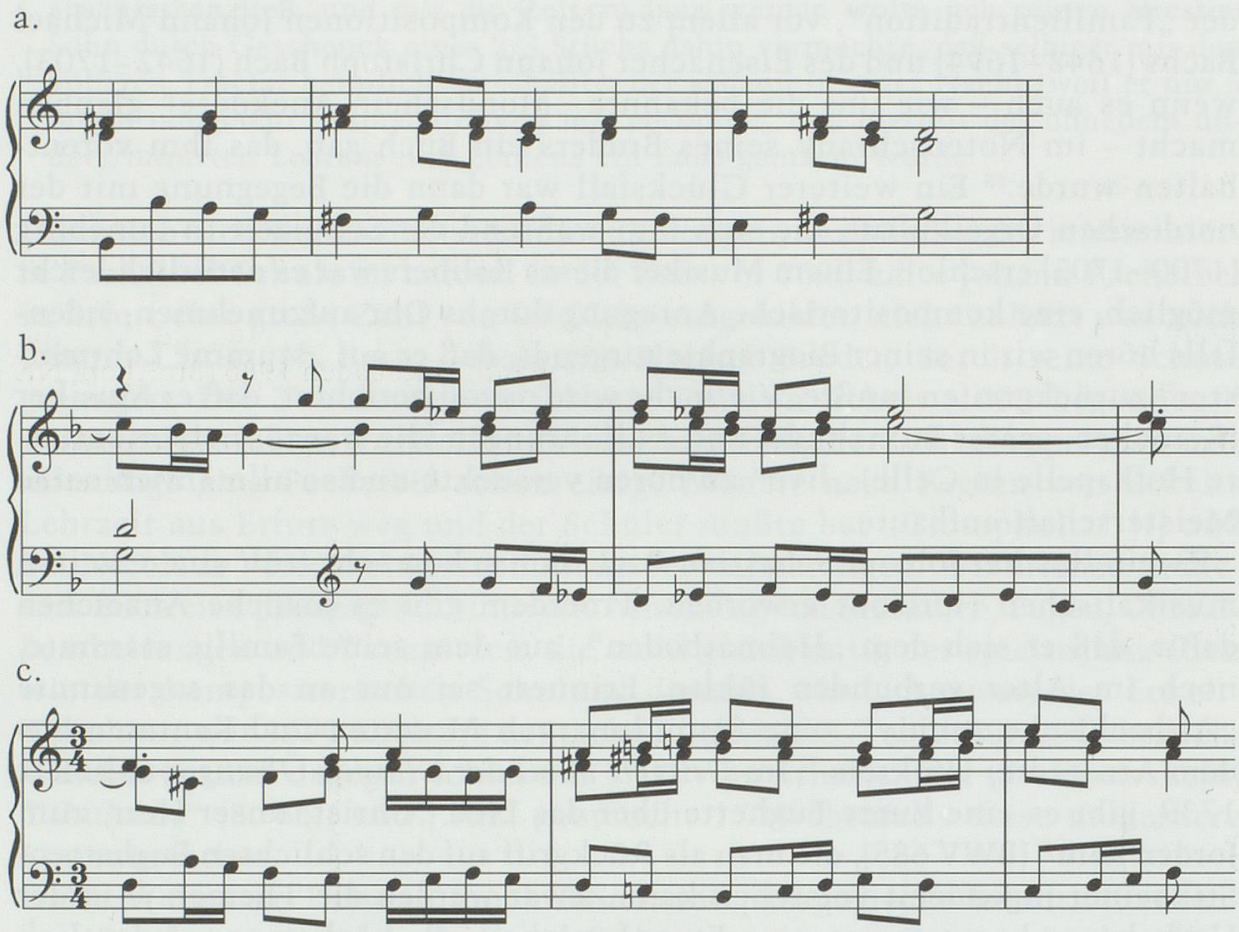
[55] Hans-Joachim Schulze, „Johann Christoph Bach (1671–1721), ‚Organist und Schul Collega in Ohrdruf', Johann Sebastian Bachs erster Lehrer", *Bach-Jahrbuch* 1985, 55–81.

der „Familientradition", vor allem zu den Kompositionen Johann Michael Bachs (1648–1694) und des Eisenacher Johann Christoph Bach (1642–1703), wenn es auch – wie uns die bekannte „Mondschein-Anekdote" glauben macht – im Notenschrank seines Bruders ein Buch gab, das ihm vorenthalten wurde.[56] Ein weiterer Glücksfall war dann die Begegnung mit der nordischen Orgelkultur, die sich ihm während der Schulzeit in Lüneburg (1700–1702) erschloß. Einem Musiker dieses Kalibers war es natürlich leicht möglich, eine kompositorische Anregung durchs Ohr aufzunehmen; jedenfalls hören wir in seiner Biographie nirgends, daß er auf „stumme Lehrmeister" zurückgreifen mußte. Vielmehr wird davon berichtet, daß er Musiker (Reincken, später Buxtehude) und Aufführungen (die französisch orientierte Hofkapelle in Celle) „live" zu hören versuchte und so allmählich seine Meisterschaft aufbaute.

Zweifellos hat Johann Sebastian Bach sich schon sehr früh einen weiten musikalischen Horizont erworben. Trotzdem gibt es manche Anzeichen dafür, daß er sich dem „Heimatboden", aus dem seine Familie stammte, noch im Alter verbunden fühlte. Erinnert sei nur an das sogenannte „Altbachische Archiv", eine Sammlung von Motetten und Kantaten aus dem Arnstädter Umkreis.[57] Im *Dritten Theil der Clavier-Übung*, publiziert 1739, gibt es eine kurze Fughette über das Lied „Christ, unser Herr, zum Jorden kam" (BWV 685), die man als Rückgriff auf den schlichten Fughetten-Stil seiner Jugendzeit verstehen kann. Zwar werden die Themen je in der Umkehrung beantwortet, eine Kunstfertigkeit, die höchstens gelegentlich bei Zachow auftaucht. Aber die Motivik der Gegenstimmen, insbesondere in den Zwischenspielen, ist beinahe als Zitat zu hören:

[56] *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Supplement zur *NBA*, Bd. III (Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800),Leipzig und Kassel 1972, Nr.666 (S. 81). Ausführlicher dazu in: „Des seeligen Unterricht ..." (vgl. Fußnote 38).

[57] Vgl. Peter Wollny, „Alte Bach-Funde", *Bach-Jahrbuch* 1998, 137–148.



Bsp. 2: a. Andreas Armsdorf, „Komm heiliger Geist, Herre Gott", T. 20f.
b. Friedrich Wilhelm Zachow, „Nun komm, der Heiden Heiland", T. 21f.
c. Johann Sebastian Bach, „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" (BWV 685), T. 8f.

Ist es nicht erstaunlich, daß solche Werke unmittelbar neben den komplexesten Choralbearbeitungen des Meisters stehen?

ANHANG

Konkordanzen zwischen dem Weimarer Tabulaturbuch und dem Plauener Orgelbuch

Abkürzungen:

Armsdorf	Johann Friedrich Alberti/Andreas Armsdorf, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Meßstetten 1996.
Böhm	Georg Böhm, *Sämtliche Orgelwerke*, hg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1986 (Breitkopf Nr. 8087).
Buttstedt	Johann Heinrich Buttstett, *Sämtliche Orgelwerke*, Band 2, hg. von Klaus Beckmann, Meßstetten 1996.
Den Haag	Den Haag, Gemeente Museum, 4. G. 14 (Franckenbergersches Walther-Autograph).
Fedtke	Johann Pachelbel, *Orgelwerke*, Band 1, hg. von Traugott Fedtke, Frankfurt etc. 1972 (Peters Nr. 8125a).
Franke	Erhard Franke (Hrsg.), *Choralbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig/Dresden 1984, (Peters Nr. 9931).
Königsberg/Winterthur	Ein Teil der vermißten Walther-Handschrift aus Königsberg (Slg. Gotthold, Ms. 15839) ist als Fotokopie in der Stadtbibliothek Winterthur erhalten. Vgl. Harry Joelson-Strohbach, „Nachricht von verschiedenen verloren geglaubten Handschriften mit barocker Tastenmusik", *AfMw* 44 (1987) 91–140.
LM 4966	New Haven, Yale University, mitteldeutsche Handschrift um 1700.
Ms. Seiffert	Manuskript um 1750/60, einst im Besitz von Max Seiffert, teilsweise als Fotokopie erhalten in der Stadtbibliothek Winterthur, vgl. Joelson,119.
Mus.ms.22541/1 Mus.ms.22541/2 Mus.ms.22541/3	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriften von Mus.ms. 22541/2 Johann Gottfried Walther.
Mus.ms.30245	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschrift des Kittel-Schülers Johann Andreas Dröbs.
Neumeister-Slg.	New Haven, Yale University, LM 4708; vgl. *The Neumeister collection of chorale preludes from the Bach circle. A facsimile edition*, Introduction by Christoph Wolff, New Haven and London 1986.
Pachelbel DTB	Johann Pachelbel, *Orgelkompositionen*, hg. von Max Seiffert, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jg. 4, Nr.1 (1904).

Pachelbel 8 Choräle	Johann Pachelbel, *Acht Choräle zum Praeambulieren*, hg. von Jean-Claude Zehnder, Winterthur 1992; Ausgabe nach dem Originaldruck, von dem nur die vermutlich zweite Auflage von etwa 1693 (Nürnberg, Weigel) erhalten blieb.
Schwenkedel	*La Tablature de Weimar – Johann Pachelbel et son école, [...] restitués, présentés et commentés [...] par Suzy Schwenkedel*, 2 Bände, Arras 1993.
Wolff	Johann Michael Bach, *Sämtliche Orgelchoräle, mit einem Anhang (Orgelchoräle des Bach-Kreises, hauptsächlich aus der Neumeister-Sammlung)*, hg. von Christoph Wolff, Neuhausen-Stuttgart 1988.

Die Angaben zum Weimarer Tabulaturbuch *(Weimar)* folgen der originalen Numerierung, der auch das Verzeichnis bei Eggebrecht (vgl. Fußnote 10) entspricht. Die Angaben zum Plauener Orgelbuch *(Plauen)* zitieren die Stücke nach der Seitenzahl, entsprechend dem Verzeichnis bei Seiffert (vgl. Fußnote 15).

„Ach Herr, mich armen Sünder " (Pachelbel DTB Nr. 3; Schwenkedel Nr. 47).
Plauen S. 29 (anonym); *Weimar* Nr. 81 (Takt 1–6 mit angefügter Kadenz). Weitere Konkordanzen: *Den Haag* S. 139 („J.P."); *Königsberg/Winterthur* S. 211 (anonym).

„Ach, was soll ich Sünder machen " (Armsdorf Nr. 6; Fedtke Nr. 53).
Plauen S. 30 („di Armsdorff"), zweite Niederschrift auf S. 187 („A.A."); *Weimar* Nr. 107 (Takt 1–7 mit angefügter Kadenz). Weitere Konkordanz: *Mus. ms. 30245* („A. Armsdorf").

„Allein zu dir, Herr Jesu Christ " (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 49).
Plauen S. 16 (anonym); *Weimar* Nr.101 (T.1–9 mit angefügter Kadenz).

„Dies sind die heilgen zehn Gebot " (Pachelbel 8 Choräle Nr.6; Fedtke Nr. 45).
Plauen S. 178 („J.P."), *Weimar* Nr.97 (T. 1–7 mit angefügter Kadenz). Weitere Konkordanzen: Originaldruck, Berlin, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst; handschriftlich in *Den Haag* S. 92, *Königsberg/Winterthur* S. 5.

„Erbarm dich mein, o Herre Gott – Mensch, willtu leben seliglich " (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 51).
In *Plauen* stehen nacheinander zwei Fughetten über das gleiche Lied, die erste bezeichnet mit „di And. Armsdr." (S. 21), die zweite mit „Alio modo di J. Pachelb" (S. 22); *Weimar* Nr. 104 (Takt 1–8 der Pachelbel-Fughette mit angefügter Kadenz). Beckmanns Angabe (Armsdorf-Edition, S. 67), daß *Weimar* Nr.104 mit Takt 1–3 der Fughette von Armsdorf übereinstimme, ist zwar nicht falsch, da beide Fughetten bis zum Anfang von Takt 4 identisch sind. Die Fortsetzung zeigt aber, daß *Weimar* der *Pachelbel* zugeschriebenen Fughette folgt (was übrigens schon Eggebrecht erkannt hatte).

„Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort " (Böhm Nr.12, Pachelbel DTB Nr. 25; Schwenkedel Nr. 73).
Plauen S. 254 („D. Buxteh."); *Weimar* Nr.131 (Takt 1–7 mit angefügter Kadenz).

Die Quellen nennen drei Autoren: Walthers Abschrift in *Den Haag* (S. 317) gibt die Initialen „G.B." (Georg Böhm), Walthers frühere Aufzeichnung in *Königsberg/Winterthur* (S. 1) dagegen „D.B." (Dietrich Buxtehude), ebenso wie das Plauener Orgelbuch. Schließlich wurde das Stück auch unter dem Namen Pachelbels publiziert nach einem „Einzelblatt des Berliner Ak. Instituts f. Kirchenmusik, befindlich im Pachelbel-Konvolut" (heute verschollen, siehe Seiffert DTB IV/1). Georg Böhm dürfte dieses Stück komponiert haben (siehe dazu Klaus Beckmann im Kritischen Bericht zu seiner Böhm-Ausgabe).

„Gott der Vater wohn uns bei " (Franke Nr. 39, mit Zuschreibung an Pachelbel; Fedtke Nr. 33).
Plauen S. 40 (anonym, in C-Dur); *Weimar* Nr. 71 (in D-Dur, T.1–9 mit angehängtem Schlußakkord). Eine Konkordanz in *LM 4966* (in C-Dur) ist ebenfalls anonym.

„Gott durch deine Güte " oder „Gottes Sohn ist kommen " (Buttstett Nr. 12; Fedtke Nr. 2).
Plauen S. 292 („JHB"); *Weimar* Nr.2 (T.1–6b). Weitere Konkordanzen: *Mus.ms.22541/1* S. 24 und *Mus.ms. 22541/2* S. 35 (beide „JHB."). In *Plauen* folgt ein vierstimmig ausgesetzter Choralsatz, der aber nicht identisch ist mit dem B.c.-Satz in *Weimar*.

„In dich hab ich gehoffet, Herr " (Pachelbel DTB Nr. 39; Fedtke Nr. 39).
In *Plauen* ist diese Fughette zweimal aufgezeichnet: auf S. 42 mit der Autorangabe „di J.M.Bach", auf S. 191 dagegen mit „J.P."; die Kurzfassung in *Weimar* (Nr. 85) kadenziert nach Takt 9. Die drei weiteren Quellen nennen Pachelbel als Autor: *Königsberg/Winterthur* S. 21, *Den Haag* S. 219, *Ms.1491* aus der Sammlung Spitta (verloren, Filmkopie Winterthur).

„Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand " (Franke Nr. 58, mit Zuschreibung an Pachelbel; Fedtke Nr. 25).
Dieses Stück ist in drei divergierenden Fassungen überliefert: *Weimar* Nr. 53 (10 Takte), *Plauen* S. 44 (13 Takte, mit manchen Ungereimtheiten) und Bornss-Manuskript (SBB, *Fot Bü 124*, S. 6–7, 20 Takte). Im Bornss-Ms. ist die Fughette ohne Choraltitel überliefert, die Identifizierung geht auf die Ausgabe von Erhard Franke zurück. Während der Notentext in *Weimar* und *Bornss* übereinstimmt, zeigt *Plauen* schwer verständliche Varianten; die Themen sind um einen Viertelwert in der Taktstellung verschoben (Beginn mit einer Pause), im zweiten Thema ist jedoch (durch eine zusätzliche Note) die richtige metrische Position wieder erreicht. Das vierte Thema (Baß) setzt in *Plauen* um eine Quart höher ein. Zur Handschrift des Johann Christoph Bornss (1684–1768) siehe Hill, S. 168 (vgl. Fußnote 4). Zur Fassung in *Plauen* siehe Abschnitt 6b.

„Komm Heiliger Geist, Herre Gott " (Armsdorf Nr. 22; Fedtke Nr. 27).
Plauen S. 36 („di And. Armsdorf"), zweite Abschrift in *Plauen* S. 158 (anonym); *Weimar* Nr. 64. Die Kurzfassung in *Weimar* zitiert den Beginn bis zur Mitte von Takt 8, fügt daran das Baßthema aus T.18 bis 20, und schließt mit der üblichen kurzen Kadenz. Weitere Konkordanzen: *Mus. ms. 22541/3*, S. 158 (anonym), *Mus. ms. 30245* („J.G.Walther"). Die Zuschreibung an Walther in der späten Dröbs-Handschrift *Mus. ms. 30245* kann als Versehen betrachtet werden; Armsdorf dürfte dieses Stück komponiert haben. Unter Pachelbels Werken (DTB Nr. 44) ist diese Choralbearbeitung zu streichen.

„Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn " (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 52). *Plauen* S. 38 (anonym); *Weimar* Nr.105. Eggebrecht notiert, die Kurz-Fughette *Weimar* Nr. 105 sei konkordant mit Pachelbel DTB Nr. 45, T.1–4. Stringenter ist die Übereinstimmung mit *Plauen* S. 38, einer Fughette, die alle 10 Takte von *Weimar* abdeckt.

„Kyrie eleison " (Buttstett Nr. 19; Schwenkedel Nr. 27).
Plauen S. 302 („J.H.B."); *Weimar* Nr. 47. Das vollständige Stück *(Plauen)* stellt einen Orgelchoral mit Pedal-c. f. dar, eingeleitet durch zwei Vorimitationsthemen. Diese sind in *Weimar* wörtlich übernommen ($3\frac{1}{2}$ Takte). Danach aber ergeben sich Probleme: der in Halben eintretende Pedal-c. f. kann kaum in dieser Form in eine Fughette integriert werden. Der Bearbeiter von *Weimar* legt dieses Choralthema eine Oktav höher, verkürzt es auf Viertelmensur und kontrapunktiert es mit ganz einfachen Harmonien.

„Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – Christe, wollst uns hören – Kyrie, Gott Heiliger Geist " (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 29–31).
Plauen S. 33 (anonym); *Weimar* Nr. 67 (S. 121–126). Es handelt sich um drei Fughetten, die in *Weimar* je vom zugehörigen Choralsatz gefolgt werden, in *Plauen* dagegen fortlaufend (auf der gleichen Seite) notiert sind. In *Weimar* ist nur der erste Vers (Kyrie I) um zwei Takte kürzer als in *Plauen*; die anderen Verse sind identisch.

„Nun bitten wir den Heiligen Geist " (Buttstett Nr. 20; Fedtke Nr. 28).
Plauen S. 159 („J.H.B."); *Weimar* Nr. 66. Ähnlicher Fall wie bei „Kyrie eleison", aber mit anderer Problemlösung. Nach den beiden Vorimitationsthemen in Achteln setzt in T. 4 der Sopran-c. f. in Vierteln ein. Dieses „vergrößerte" Thema wird beibehalten und in der Mitte von T. 6 abgeschlossen. Die Bearbeitung kann nicht als gelungen bezeichnet werden!

„O Herre Gott, dein göttlich Wort " – „Nun lob, mein Seel den Herren " – „Herr Gott, dich loben alle wir " (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 35).
Plauen S. 18 ; *Weimar* Nr. 76. Die beiden anonymen Fughetten stehen in einem merkwürdigen Verhältnis zueinander: die Kurzfassung in *Weimar* zeigt den 3/2-Takt und die normale Rhythmik einer mitteldeutschen Fughette, in *Plauen* sind die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt (3/4-Takt) und der Satz ist auf unbeholfene Art mit Durchgängen und repetierten Achteln belebt. Auch ist es nicht immer eindeutig, ob die beiden Stücke direkt aufeinander zu beziehen sind. Dennoch liegt der Gedanke nahe, daß die *Plauener* Fassung eine Kompositionsaufgabe auf bescheidenstem Niveau darstellen könnte; ein Muster des wenig gelungenen Satzes gibt das Notenbeispiel 1 (Abschnitt 6a).

„O Mensch, bewein dein Sünde groß " (vollständige Fassung nur transponiert ediert in Franke Nr. 90, Kurzfassung Fedtke Nr. 21).
Plauen S. 20 („J.P."); *Weimar* Nr.46 (Takt 1–7 mit angefügter Kadenz). N.B. Das gleichnamige Stück von Pachelbel (DTB Nr. 54) ist ein Orgelchoral mit Pedal-c. f., eingeleitet durch zwei Vorimitationsthemen. Trotz gleicher Stimmenfolge der Themen ist der übrige Satz abweichend. DTB Nr. 54 hat auch die Nummer BWV Anh. III 172 (olim Anh. II 61); die Quellenangabe „Plauener Orgelbuch" im BWV (2. überarbeitete Auflage, 1990, S. 893) muß getilgt werden.

„Vom Himmel kam der Engel Schar " (nur Kurzfassung ediert: Schwenkedel Nr.7). *Plauen* S. 12 (anonym), *Weimar* Nr.14 (Takt 1–11 mit angefügter Kadenz).

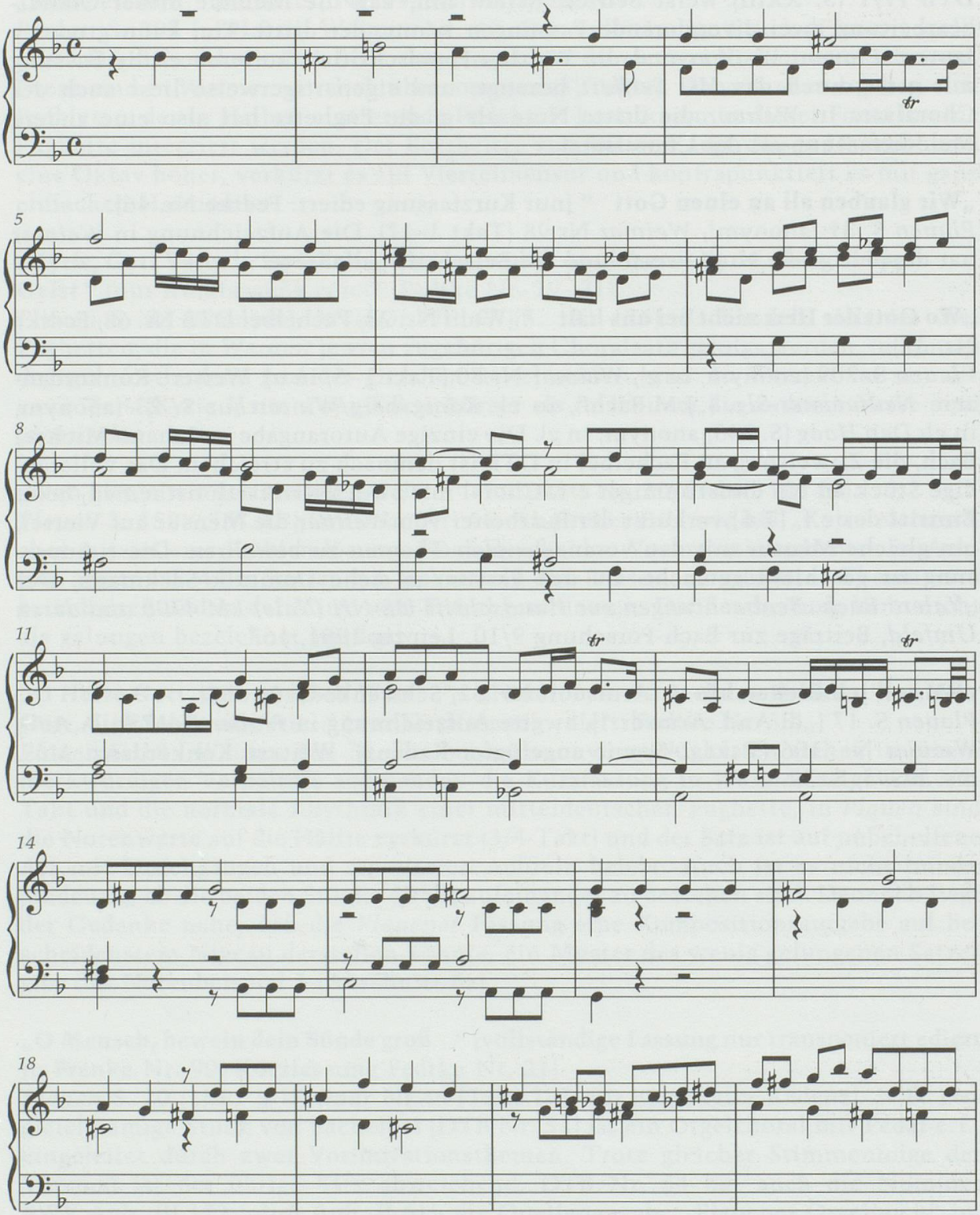
„Wenn mein Stündlein vorhanden ist " (Pachelbel DTB Nr.63; Fedtke Nr.59). *Plauen* S. 272 („J.P."); *Weimar* Nr.152 (Takt 1–8). Konkordanzen: *Königsberg/Winterthur* S. 226, *Den Haag* S. 323, *Ms. Seiffert* S. 94. Im Kritischen Apparat von DTB IV/1 (S. XXIII) weist Seiffert darauf hin, daß die Melodie dieser Choralbearbeitung zwei divergierende Fassungen kennt: der dritte Ton kann g oder e lauten. *Plauen, Weimar* und die Walther-Handschriften notieren e; die Fassung mit g ist durch das *Ms. Seiffert* bezeugt, und eigenartigerweise liest auch der Choralsatz in *Weimar* die dritte Note als g; die Fughette hat also eine andere Melodiefassung als der Choralsatz!

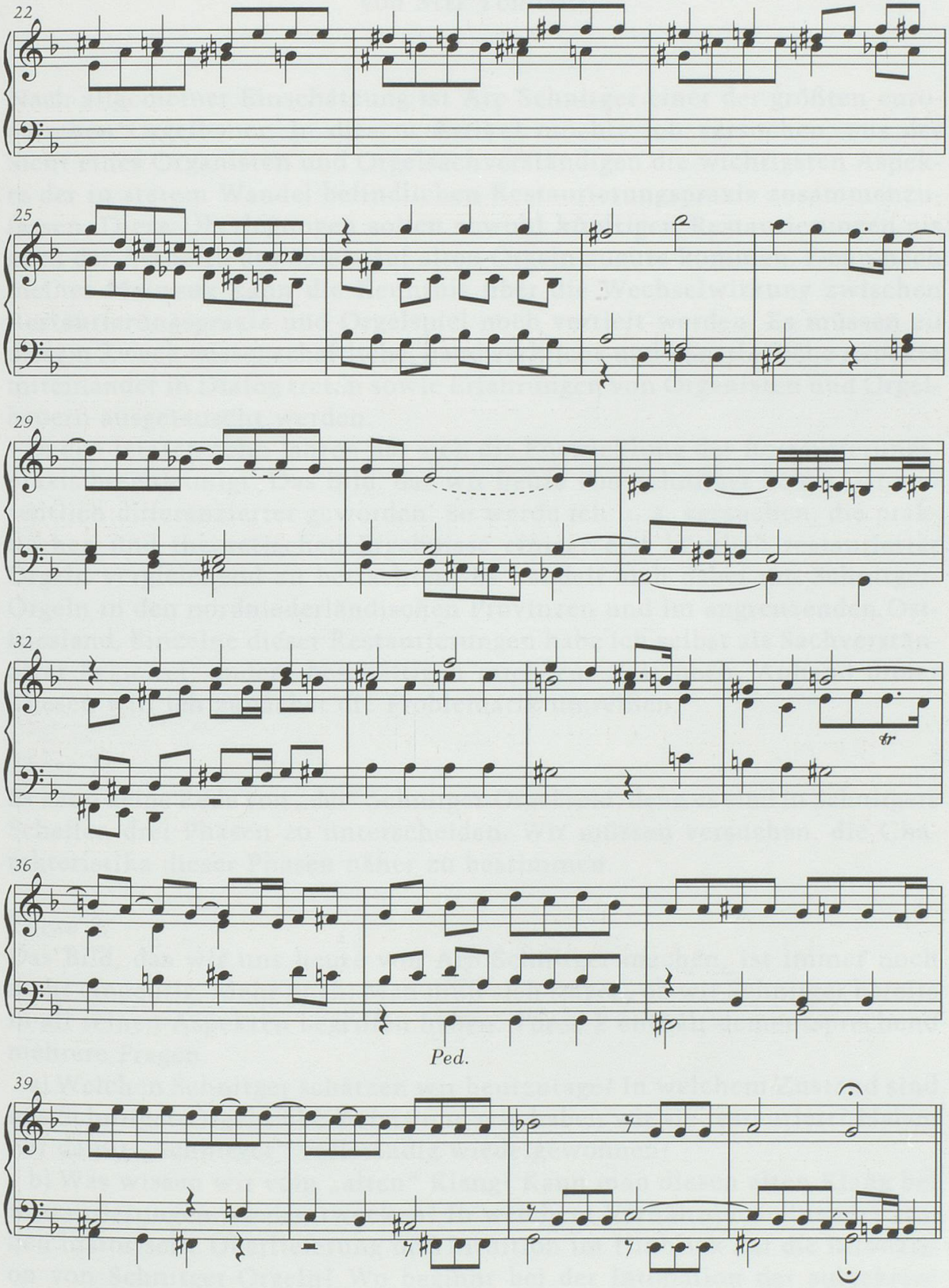
„Wir glauben all an einen Gott " (nur Kurzfassung ediert: Fedtke Nr. 46). *Plauen* S. 31 (anonym); *Weimar* Nr.98 (Takt 1–17). Die Aufzeichnung in *Weimar* hat doppelt große Notenwerte und die Beischrift „allabreve".

„Wo Gott der Herr nicht bei uns hält " (Wolff Nr. 23; Pachelbel DTB Nr. 68; Fedtke Nr. 37).
Plauen S. 209 (anonym, in *g*), *Weimar* Nr.80 (Takt 1–5, in *a*). Weitere Konkordanzen: *Neumeister-Slg.* („J.M.Bach", in *e*); *Königsberg/Winterthur* S. 23 (anonym, in *g*); *Den Haag* (S. 243, anonym, in *g*). Die einzige Autorangabe ist Johann Michael Bach, die Zuweisung an Pachelbel in DTB ist demnach zu streichen. Das vollständige Stück ist ein dreistimmiger c.f.-Choral mit zwei Vorimitationsthemen; beim Eintritt des c.f. (T.6) verkürzt der Bearbeiter von *Weimar* die Mensur auf Viertel, um gleiche Mensur mit den vorangehenden Themen zu bewahren. Diese Anpassung ist geschickt gemacht. Zu den Fassungen siehe Dominik Sackmann, *Der „Yaler" Bach. Beobachtungen zur Handschrift US-NH (Yale) LM 4708 und deren Umfeld*, Beiträge zur Bach-Forschung 9/10, Leipzig 1991, 167.

„Wo soll ich fliehen hin " (Armsdorf Nr. 32; Schwenkedel Nr. 65).
Plauen S. 17 („di And. Armsdr:"), zweite Aufzeichnung in *Plauen* S. 173 („A A."); *Weimar* Nr. 106 (Takt 1–9 mit angefügter Kadenz). Weitere Konkordanz: *Mus. ms. 30245*, S. 39.

Anonymus (Johann Christoph Bach?)
„Ich hab mein Sach Gott heimgestellt"
Plauer Orgelbuch S. 52 (Vgl. S. 142)




22
25
29
32
tr
36
Ped.
39