

Michael Heinemann, Birger Petersen
und Helena Schuh (Hgg.)

Zur Orgelmusik der Bach-Schule

Studien zur Orgelmusik
Band 9

Mit Beiträgen von
Christiaan Clement, Louis Delpech, Christophe Guillotel-Nothmann,
Michael Heinemann, Anne Melzer, Jan Messtorff, Immanuel Ott,
Birger Petersen, Johannes Schröder, Benedikt Schubert,
Helena Schuh, Roberta Vidic, Uwe Wolf, Philipp Zocha

Dr. J. Butz · Musikverlag
Bonn

Inhalt

Vorwort	7
BIRGER PETERSEN	
Familienangelegenheiten. Zur Orgelmusik der Bach-Familie	9
MICHAEL HEINEMANN	
Bachs Schule und Bachs Schüler	23
Essays	
CHRISTOPHE GUILLOTTEL-NOTHMANN	
Johann Sebastian Bachs „Orgelschule“	33
BIRGER PETERSEN	
Choralbearbeitungen von Bach-Schülern	59
LOUIS DELPECH	
Der lange Schatten des Stylus phantasticus. Präludium und Toccata im Zeitalter der Sonate	71
HELENA SCHUH	
Die <i>Chromatische Fantasie</i> als „Wegbereiterin“	85
MICHAEL HEINEMANN	
Fugen nach Bach	107
Portraits	
JOHANNES SCHRÖDER	
Zur Orgelmusik von Carl Philipp Emanuel Bach	119
ROBERTA VIDIC	
Orgel, Cembalo oder Hammerklavier? Johann Christian Bach und die komplexe Definition eines ‚Bachschen Clavierstils‘	129
CHRISTIAAN CLEMENT	
Johann Christoph Friedrich Bach	139

JAN MESSTORFF	
Wilhelm Friedemann Bach: Ein Meister ohne (Orgel-)Werk?	149
CHRISTIAAN CLEMENT	
Johann Friedrich Doles	161
ROBERTA VIDIC	
Vom Orgelchoral zur Choralpädagogik. Heinrich Nikolaus Gerber als Schüler Bachs, Organist und Lehrer	171
BENEDIKT SCHUBERT	
Johann Gottlieb Goldberg	181
UWE WOLF	
Gottfried August Homilius	185
BIRGER PETERSEN	
Johann Peter Kellner	193
IMMANUEL OTT	
Die Orgelmusik Johann Philipp Kirnbergers	199
BIRGER PETERSEN	
Der Organistenmacher: Johann Christian Kittel	207
BIRGER PETERSEN	
Zur Orgelmusik von Johann Ludwig Krebs	217
ANNE MELZER	
Friedrich Wilhelm Marpurgs Opus 1	227
MICHAEL HEINEMANN	
Friedrich Christian Mohrheim	237
HELENA SCHUH	
Johann Gottfried Mühfels <i>Fantasie</i> in g-Moll	245
PHILIPP ZOCHA	
Theorie und Praxis: Die Sonaten von Christoph Nichelmann	257
MICHAEL HEINEMANN	
Ein Schüler, ein Kollege: Johann Schneider	271
Notenausgaben	277
Die Verfasserinnen und Verfasser der Beiträge	283

Vorwort

Zu Lebzeiten schätzte man Johann Sebastian Bach am meisten als Organist, kaum weniger aber auch als Lehrer. Die Liste derer, die nachweisbar bei ihm Unterricht hatten, ist lang, und die Honorare, die Bach von seinen Privatschülern bezog, bildeten einen gewichtigen Teil seiner Einkünfte. Unterricht bestimmte große Teile seines Alltags, mag in den späteren Leipziger Jahren sogar das Komponieren in den Hintergrund gerückt zu haben.

Zunächst und vor allem suchte man Bachs Unterricht im Klavier- und Orgelspiel. Bachs eigene Werke bildeten dabei das Fundament der Ausbildung, namentlich das *Wohltemperierte Klavier*, von dem Abschriften anzufertigen ein Privileg der Schüler war. Sie waren es denn auch, die – nicht selten später an renommierten Stellen Mitteldeutschlands tätig – die Basis für eine ungebrochene Überlieferung seiner Werke schufen. Bachs Tastenmusik blieb dadurch in diesen Kreisen präsent: als Kompositionen für Kenner, als Muster und Maßstab, mit denen Bach zum Komponisten für Komponisten wurde.

Dieser produktionsästhetische Aspekt, die Orientierung am Werk Bachs, bildet den Ausgangspunkt der Beiträge dieses Bands, der dem Charakter der Reihe folgend die Orgelmusik in den Mittelpunkt stellt. Hier war die Modellfunktion, die das einschlägige Œuvre Bachs bezeichnete, bis weit ins 19. Jahrhundert virulent, zumal in der Ausbildung. In den Lehrbüchern zum Orgelspiel finden sich nicht nur zahlreiche Kompositionen Johann Sebastian Bachs, sondern auch etliche Werke, die belegen, wie sehr diese Orientierung gesucht wurde, um eine musikalische Dignität mindestens zu postulieren. Manches Stück geht freilich über eine mehr oder minder qualitätsvolle Stilkopie nicht hinaus; bei anderen zeigt sich der Anspruch, Parameter Bachschen Komponierens zu aktualisieren oder das Vorbild zu überbieten. Wenn es gelungen ist, einen Eindruck von der Vielzahl der Wege zu geben, auf denen Bachs Werk weiterwirkte, hat dieses Buch seinen Zweck erfüllt.

Gleichwohl bleibt vieles zu tun. Mag auch die Methodik des Unterrichts anhand der Originaldokumente – vornehmlich der Titel von Werksammlungen oder spärlichen Aufzeichnungen zum Kontrapunkt und der verbreiteten, von Bach geschätzten Lehrbücher von Johann David Heinichen und Johann Joseph Fux – in den Grundzügen weitgehend rekonstruiert werden können, so bleibt die Frage noch weiter zu untersuchen, wie sich jenseits der handwerklichen Ausbildung und der Beherrschung des kompositorischen Metiers in den musikalischen Werken Momente herausbilden, die es erlauben, nicht nur von Schülern, sondern eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten zu reden.

Es freut uns, wenn die hier vorgestellten Überlegungen einen Diskurs bereichern, der sich bei der Erarbeitung dieses Buches mit etlichen der Autorinnen und Autoren bereits entfaltet hat. Ihnen, den Kolleginnen und Kollegen, die anregende Texte geschrieben und eingehend mit uns diskutiert haben, sei an erster Stelle und ganz besonders herzlich gedankt. Kaum weniger verbunden aber sind wir dem Verleger Hans-Peter Bähr, der mit seinen Mitarbeiterinnen in gewohnter Zuverlässigkeit und mit großer Sorgfalt den Band betreute.

Mainz und Dresden, im Frühjahr 2024

Familienangelegenheiten. Zur Orgelmusik der Bach-Familie

Johann Sebastian Bach war ein Sammler. Das sogenannte „Altbachische Archiv“, das er verwahrte und das nach seinem Tod in den Besitz seines Sohns Carl Philipp Emanuel Bach gelangte (der dieser Sammlung den Namen geben sollte), war allerdings nicht nur der Familienschatz, als den ihn sein Sohn später beschrieb: Die Werke der Sammlung wurden von Johann Sebastian Bach in schöner Regelmäßigkeit in Leipzig aufgeführt. Das Archiv besteht vor allem aus Handschriften von Ernst Dietrich Heindorff (1651-1724), Kantor in Arnstadt, die dieser zum Teil auch von seinem Vorgänger Heinrich Bach (1615-1692) übernommen hatte. Nach dem Tod Heindorffs gelangten über den Arnstädter Organisten Johann Ernst Bach (1683-1739) die Werke der Bach-Familie zu seinem Vetter und Ohrdruffer Schulkameraden nach Leipzig.¹ Zusammen mit dem vermutlich von Johann Sebastian Bach selbst Ende 1735 verfassten *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*, der sogenannten „Genealogie“,² ist es Ausdruck von dessen Familiensinn.

Das im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin verwahrte Sammelwerk umfasst gemäß *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* von 1790³ Vokalwerke von Johann Christoph Bach, Johann Michael Bach, Georg Christoph und Johann Bach, mit hin Musik aus über hundert Jahren der Familie Bach.⁴ Johann Sebastian Bach hatte aber in anderen biographischen Situationen hinreichend Gelegenheit, auch Sammlungen von Kompositionen für Tasteninstrumente anzulegen, die

¹ Vgl. Peter Wollny, „Alte Bach-Funde“, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998), S. 137-148, bzw. Stephen Rose, „The Altbachisches Archiv“, in: *Early music* 33 (2005), S. 141-144.

² D-B, Mus. ms. theor. 1215.

³ Vgl. *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, S. 83-85: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN631328203&DMDID=DMDLOG_0009 [Abruf: 22. November 2023].

⁴ Vgl. *Altbachisches Archiv: aus Johann Sebastian Bachs Sammlung von Werken seiner Vorfahren Johann, Heinrich, Georg Christoph, Johann Michael und Johann Christoph Bach*, hg. von Max Schneider, Leipzig 1935 (Nachdruck 1966) (= Das Erbe deutscher Musik Reihe I).

MICHAEL HEINEMANN

Bachs Schule und Bachs Schüler

Nicht jeder, der bei Bach Unterricht hatte, kann als sein Schüler gelten, doch glaubte mancher, der ihm niemals persönlich begegnet war, ihn als Lehrer be-nennen zu sollen: eine Sachlage, die es nicht leicht macht, den Kreis derjenigen einzugrenzen, die als Bach-Schüler im emphatischen Sinne firmieren können. Formal zählt jeder, der zwischen 1723 und 1750 die Thomasschule besuchte und im Chor mitsang, als Schüler Bachs, und der Gedanke eines Albert Schiffner, um 1840 eine „geistige Nachkommenschaft“ als Bezugsgröße zu etablieren, vergrößert die Menge derer, die sich auf Bach als ihren Mentor beriefen, noch weiter.¹ Solche ideelle Filiation freilich endet im schlecht Allgemeinen. Wer eine Tradition des Orgelspiels, ausgehend von Johann Christian Kittel, der noch mit Johann Sebastian Bach in direktem Kontakt stand, bevor er der Lehrer Christian Heinrich Rincks in Darmstadt wurde, über Adolf Friedrich Hesse und dessen Schüler Jacques-Nicolas Lemmens in den französischen Sprachraum verlängert, gelangt schnell zu Charles-Marie Widor, Albert Schweitzer und Karl Straube – eine Linie, die es letztlich nahezu jedem Organist bis in die Gegenwart erlaubt, sich in vermeintlich ungebrochener Deszendenz auf den Thomaskantor zu beziehen.

So rasch solche Konzepte als untauglich verworfen werden mögen, um die Frage zu klären, wer denn als Schüler Bachs gelten könne, so schwierig wird eine genauere Bestimmung, wer Bach zu Recht seinen Lehrer nennen dürfe. Man kann die bloße Zugehörigkeit zur Thomasschule als Kriterium wählen, doch auch die privaten Unterrichtsstunden, die ambitionierte Studenten gegen Entgelt erhielten.² Zwischenstufen und Übergänge solcher Unterweisungen berücksichtigend, umfasst eine Liste von Schülern, die auf Tasteninstrumenten ausgebildet wurden und/oder Kompositionsunterricht bei Bach erhielten, etwa 100 Namen, deren Zahl sich erheblich verringert, sofern man die Dauer des einschlägigen Unterrichts auf mehrere Jahre bemisst und sich am mu-

¹ Albert Schiffner, „Sebastian Bach's geistige Nachkommenschaft“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 23 vom 17. März 1840, S. 89 f., 24 vom 20. März 1840, S. 93 f., 25 vom 24. März 1840, S. 97-99, 26 vom 27. März 1840, S. 101 f., 27 vom 31. März 1840, S. 105 f. und 108 sowie 28 vom 3. April 1840, S. 109-111.

² Vgl. hierzu besonders Barbara Wiermann, Art. „Schüler“, in: *Das Bach-Lexikon*, hg. von Michael Heinemann, Laaber 2000, S. 471-474.

Johann Sebastian Bachs „Orgelschule“

Aufgrund der prekären Quellenlage ist es schwer, die Methodik des Musikunterrichts und insbesondere des Kompositionsunterrichts im 17. und 18. Jahrhundert zu erfassen.¹ Dies gilt ebenfalls für Johann Sebastian Bach. Was von seinem Unterricht rekonstruiert werden kann, geht nur zu einem geringen Teil aus direkten theoretisch-didaktischen Schriftzeugnissen hervor. Hauptquellen sind musikalische Werke, im Unterrichtskontext entstandene Manuskripte und nicht zuletzt Beschreibungen seiner Söhne, Schüler und Biographen. Dieser Beitrag widmet sich Bachs „Orgelschule“. Beim Versuch, diesen Gegenstand zu erfassen und abzugrenzen, wird schnell deutlich, dass er untrennbar mit den Lehrinhalten des Unterrichts auf anderen Tasteninstrumenten verwoben ist und nur unter Berücksichtigung der Anforderungen an einen Organisten in der Bach-Zeit gebühlich betrachtet werden kann. Johann Adolf Scheibe fasst diese Anforderungen folgendermaßen zusammen:

„Und so ist dann zu merken, daß zur Kunst ein Orgelwerk geschickt und wohl zu spielen, und demselben gebührend vorzustehen, folgende vier Stück gehören. Erstlich, soll ein Organist den Generalbass vollkommen verstehen; zweytens soll ihm der Choralgesang wohl bekannt seyn; drittens, soll er geschickt präluieren können; und endlich soll er, viertens, ein Orgelwerk genau kennen, und dasselbe zu prüfen und zu beurtheilen wissen.“²

Das Schwergewicht liegt hier nicht auf dem Literaturspiel und auf dem künstlerischen Orgelspiel, sondern auf der Gemeinde- und Ensemblebegleitung sowie auf dem „Präluieren“. Bachs Orgelschule muss mithin aus einem weiteren Kontext heraus verstanden werden, der – unter Einbezug des Unterrichtsmaterials für andere Tasteninstrumente – eine organische Verbindung von Interpretation, Komposition und Improvisation voraussetzt. Demzufolge gilt es, sich zunächst das Bachsche Curriculum für Tasteninstrumente als Gan-

¹ Zum Kompositionsunterricht siehe insbesondere Reinmar Emans, „Kompositionsunterricht und ein Wirrwarr von Fassungen“, in: *Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern: Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hg. von Kristina Richts und Peter Stadler, München 2016, S. 233-250, hier S. 233.

² Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musicus: Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, S. 413 f.

Choralbearbeitungen von Bach-Schülern

„Nebst der Wissenschaft des General-Baßes [...] ist einem Organisten wohl nichts notwendiger, als dass er auf die Choral-Lieder nach der Beschaffenheit ihres [...] Inhalts geschicklich praeludieren könne, damit eine Kirch-Versammlung aufgemuntert werde, das folgende Lied mit behöriger Andacht zu singen.“¹

Johann Georg Sorge macht 1750 die zentrale Rolle einer Gattung deutlich, die das Orgelrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts überproportional geprägt hat – vor allem im protestantischen (mithin lutherischen) Kontext: Neben der freien Orgelkomposition dominierte bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert die funktional klaren Bestimmungen folgende Choralbearbeitung das Repertoire. Von Praetorius und Sweelinck aus entwickelte sich vor allem bei Scheidt und Scheidemann die Choralbearbeitung hin zum „monodischen Orgelchoralsatz“ als zentrale Gattung der Orgelmusik im Gottesdienst;² der letztgenannte ergänzte diese mit der Choralfantasie um eine Form beachtlicheren Umfangs, die bisweilen auch „sub communion“ musiziert worden sein dürfte und die bei Franz Tunder, vor allem bei Dieterich Buxtehude in der Generation vor Johann Sebastian Bach zu einer Großform verwandelt wurde.³ Buxtehude komponierte außerdem viele schlichtere Choralvorspiele kolorierter Machart – parallel zu den grundsätzlich kürzeren, weil enger an ihre liturgische Funktion gebundenen Kompositionen aus dem mittel- oder süddeutschen Raum wie etwa

¹ Georg Andreas Sorge, *Erster Theil der VORSPIELE vor bekannten Choral-Gesängen [...]*, Nürnberg 1750, zitiert nach Johann Sebastian Bach, *Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung*, hg. von Christoph Wolff, Kassel 1985, S. III.

² Vgl. Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967.

³ Vgl. Arno Forchert und Rudolf Innig, „B. Instrumental“, in: Peter Wollny, Arno Forchert und Rudolf Innig, Art. „Choralbearbeitung“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12431>.

LOUIS DELPECH

Der lange Schatten des *Stylus phantasticus*.

Präludium und Toccata im Zeitalter der Sonate

„Von Merulo bis Bach“: So lautet der Untertitel der Dissertation von Jörg Dehmel über *Toccata und Präludium in der Orgelmusik* aus dem Jahr 1989.¹ Und so bleibt es bis heute noch im kollektiven Bewusstsein fest verankert: Mit dem Werk Johann Sebastian Bachs haben Präludium und Toccata als eigenständige Gattungen der Orgelmusik ihren Höhepunkt und gleichsam ihr Ende erreicht.² Im Gegensatz zur Fantasie, die nach 1750 weiterhin zu den zentralen Gattungen der Orgel- und Tastenmusik gehörte, bekanntlich etwa bei Carl Philipp Emanuel Bach oder Wolfgang Amadé Mozart, seien beide ältere Gattungen des Präludiums und der Toccata nach dem Tod Johann Sebastian Bachs langsam ausgestorben. „Das alte Präludium“, so schreibt Karl Gustav Fellerer, „wird entweder in das Charakterstück übergeführt oder zur großen Fantasie umgestaltet.“³ Auch bei ihrer Wiedergeburt im 19. Jahrhundert wurden Präludium und Toccata nie wieder frei von historisierenden Bezügen bedacht: Von Hans Georg Nägels *Sechs Toccaten* (1808) bis zu den zwei Büchern von jeweils zwölf *Préludes* von Claude Debussy (1909 und 1913) bildeten die Barockmusik im Allgemeinen und Bach im Besonderen stillschweigend einen zentralen Referenzpunkt beider Gattungen.

Der Bedeutungsverlust des Präludiums und der Toccata um 1750 ist unbestreitbar und geht einher mit massiven Verschiebungen in der Gattungstypologie der Musik für Tasteninstrumente sowie mit grundlegenden Änderungen der Klaviermusik zwischen 1730 und 1770, bedingt durch den Strukturwandel der Gesellschaft und Neuerungen im Instrumentenbau. Im Zeitalter der Sonate verloren beide ältere Gattungen ihre zentralen Funktionen als Laboratorium des

¹ Jörg Dehmel, *Toccata und Präludium in der Orgelmusik von Merulo bis Bach*, Kassel 1989.

² So zum Beispiel Pieter Dirksen, Art. „Toccata“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11929>: „Bei ihm [= Johann Sebastian Bach] fand die (barocke) Toccata ihren Höhe- und zugleich Endpunkt.“

³ Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik*, Kassel u. a. 1932, S. 31.

HELENA SCHUH

Die *Chromatische Fantasie* als „Wegbereiterin“

Mit der Fantasie wird gemeinhin ein komponiertes oder improvisiertes Musikstück assoziiert, bei dem die gestalterische Freiheit, die Einbildungskraft, eben die *Fantasia* des oder der Musizierenden im Vordergrund steht. Diese intuitive Vorstellung, gemäß der die Fantasie fast schon zur willkürlichen oder regelbefreiten Gestaltungsform gerät, deckt sich auch mit dem ursprünglichen Bedeutungsgehalt von *Fantasia* im Sinne von „freie Erfindungskraft“.¹ Beim Abgleich dieser intuitiven Vorstellung mit den musikgeschichtlichen Kontexten und Quellen, in denen von der Fantasie oder dem Fantasieren die Rede ist, ergibt sich freilich ein divergierendes Bild.

Insbesondere im 17. Jahrhundert war die Bezeichnung *Fantasia* zumeist an frei imitierend konzipierte Einzelsätze für Tasteninstrumente oder Instrumentalgruppen gekoppelt, wie sie beispielsweise unter dem Einfluss von Girolamo Frescobaldi und in dessen Toccaten zu einer bedeutsamen Ausprägung gekommen sind.² Der Wortbedeutung ‚freie Erfindungskraft‘ „entsprach dabei die Regelfreiheit der Komposition im Rahmen der stimmigen Arbeit, d. h. der Fantasie blieb trotz ihrer Stimmigkeit eine regelhafte Verfestigung des Satzes und der Anlage [...] fremd.“³ Nicht die völlige Befreiung vom Regelwerk, sondern eine Regelfreiheit im Rahmen der „stimmigen Arbeit“ und ein gewisses Austarieren zwischen schöpferischer Freiheit auf der einen Seite und planvoll-verständiger Konzeption auf der anderen Seite wird aus dieser Beschreibung Peter Schleuning's deutlich. Eben dieses Spannungsverhältnis, ein in der Improvisationsforschung immer neu thematisiertes Moment, bringt Schleuning in seinen Untersuchungen zur Fantasie dann noch mehr auf den

¹ Vgl. Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Freiburg 1970, S. 7.

² Eine Auseinandersetzung mit Frescobaldis freier Tastenmusik und ihrer Rezeption durch J. S. Bach findet sich bei Peter Williams, „Frescobaldi's ‚Fiori musicali‘ and Bach“, in: *Ricerca* 24, 1/2 (2012), S. 93-105.

³ Vgl. Peter Schleuning, „ ‚Diese Fantasie ist einzig ...‘. Das Recitativ in Bachs Chromatischer Fantasie und seine Bedeutung für die Ausbildung der Freien Fantasie“, in: *Bach-Interpretationen*, hg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 57-73, hier S. 59.

MICHAEL HEINEMANN

Fugen nach Bach

Man lernt aus Lehrbüchern oder von praktischen Beispielen. Auch in Bezug auf die Komposition von Fugen. Wer bei Johann Sebastian Bach Stunden nahm, erhielt die Möglichkeit, das *Wohltemperierte Klavier* zu studieren, und eine Abschrift zu besitzen, wurde zum Ausweis, Schüler des Thomaskantors gewesen zu sein. Standard des theoretischen Unterrichts war in der Folge Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1753/54), ein Kompendium, das seine Autorität durch den Verweis auf eine Lehrzeit des Verfassers bei Bach erhielt. Beide Bände, der Traktat und die Sammlung der Präludien und Fugen, ergänzten sich; denn so wenig der Theoretiker ein Modell zu etablieren wusste, das als verbindliches Muster dienen konnte, so vielfältig waren die Möglichkeiten, einen kontrapunktisch anspruchsvollen Satz zu schreiben. Was eine Fuge sei, entzog sich dem musiktheoretischen Zugriff nicht nur Marpurgs, und auch in der kompositorischen Praxis war es nicht leichter, von Werken dieses Genres verbindliche Hinweise zur Gestaltung zu deduzieren.

Die Schwierigkeit, sich auf ein paar Leitsätze zu verständigen, die über die Regeln zur Beantwortung eines Themas oder der Anlage mehrfacher Kontrapunkte hinausgehen, wird beim Blick auf die Fugen, die Bach mit seinen großen Präludien, Fantasien und Toccaten für Orgel verband, nicht geringer, geschweige denn unter Einbeziehung seiner polyphonen Sätze für Vokalstimmen oder der *Kunst der Fuge*, jenem Gipfelpunkt kunstvoller kontrapunktischer Ausarbeitung eines Themas, dessen Unabgeschlossenheit schon von Carl Philipp Emanuel Bach genutzt wurde, um die Komposition von Fugen nachgerade zum Mythos werden zu lassen.

Doch das Staunen über die kontrapunktische Komplexität und das Problem defizienter Theoriebildung in Bezug auf Stücke, deren Anlage zu heterogen war, als dass sie eine Subsumption unter ein Rubrum erlaubte, bedingen einander; sie sind das Resultat eines Ansatzes, der übersieht, dass es unterschiedliche Kulturen von Fugen gibt, die sich in einem ersten Zugriff aufgrund der Funktion, die einem Thema zukommt, differenzieren lassen.

JOHANNES SCHRÖDER

Zur Orgelmusik von Carl Philipp Emanuel Bach

„Um diese Zeit [ca. 1748] fielen Haydn die sechs ersten [also wohl „Preußischen“] Sonaten von Emanuel Bach in die Hände; da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; Emanuel Bach ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen.“¹

Joseph Haydns mit seinen von Bewunderung geprägten Worten sollten sich später nicht nur Wolfgang Amadé Mozart, sondern auch und besonders Ludwig van Beethoven anschließen:

„Von Emanuel Bachs Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiß nicht allein zum hohen Genuß, sondern auch zum Studium dienen.“²

Beethoven spielt hier auf den enormen Einfluss an, den Bach mit seinen 152 Claviersonaten³ ausüben sollte, und tatsächlich fußt dieser Einfluss nicht zuletzt auf dem quantitativen Aspekt; so existieren von Haydn 52 Sonaten, von Mozart 25 und von Beethoven 32 Sonaten. Insgesamt umfasst das kompositorische Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs über 1.000 Einzelwerke, die ihn als einen der produktivsten Komponisten seiner Zeit ausweisen. Seine Rolle als Brücke zwischen dem Erbe seines Vaters und den großen Namen der „Wiener Klassik“ sowie als Pädagoge ist hoch anzusiedeln und soll im Folgenden anhand seines Lehrwerks *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* und insbesondere der Orgelwerke verdeutlicht werden.

¹ Ludwig van Beethoven nach Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810; Faks., hg. von Peter Krause, Leipzig 1979, S. 13.

² Otto Vrieslander, *Philipp Emanuel Bach*, München 1923, S. VII.

³ Siegbert Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 213.

ROBERTA VIDIC

Orgel, Cembalo oder Hammerklavier?

Johann Christian Bach und die komplexe Definition eines ‚Bachschen Clavierstils‘

Im erhaltenen Werkbestand von Johann Christian Bach lässt sich nur schwer eine ausdrückliche Komposition für die Orgel nachweisen. Vor diesem Hintergrund gab Wilhelm Krumbach 1982 drei Concerti für Orgel aus einer Abschrift fremder Hand heraus, die womöglich auch mit Bachs Wirkung als Organist am Mailänder Dom in Verbindung stehen könnten. Diese Einzelsätze für die Orgel sind eigentlich als Teilsätze von Klavierkonzerten aus der späteren Wirkungszeit in London bekannt. Autografen sind in beiden Fällen – wie so oft beim ‚Mailänder‘ und ‚Londoner Bach‘ – nicht bekannt. Ab welchem Punkt muss eine Beschäftigung mit diesem Werk das Terrain des Hypothetischen betreten? Diese Frage trifft auf das Konzert Es-Dur für Orgel, zwei Violinen und Bass (o.J.) exemplarisch zu und kann auch von Krumbachs Edition (1982) nicht beantwortet werden.¹ In diesem Beitrag werden einige Angaben in Krumbachs Editionsbericht mit Ergebnissen aus der eingehenden Forschungsarbeit von Susanne Staral über Bachs Klavierwerk (1986)² und von Ernest Warburton im Rahmen seiner kritischen Gesamtausgabe (1999)³ abgeglichen. Im Vergleich dazu führte die Untersuchung von Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen für Tasteninstrumente – wie etwa bei Ulrich Leisinger (2003)⁴ – aber zu einem Umdenken, das eine pauschale Trennung von Pedaliter- und Manualiter-Werken jedenfalls relativierte. In diesem Sinn könnte die Instrumentenfrage auch in Bachs Schülerkreis neu bewertet werden, wobei sich bei Johann Chris-

¹ Zum Editionsprojekt s. Wilhelm Krumbach, „Vorwort“, in: *Johann Christian Bach, Concerto Es-Dur für Orgel, zwei Violinen und Baß* (=HE 38.503/01), hg. von Wilhelm Krumbach, Neuhausen-Stuttgart 1982, S. 2-5.

² Susanne Staral, „Aufführungspraktische Aspekte im Klavierwerk von Johann Christian Bach, dargestellt an den Sonaten op. V“, *Die Musikforschung* 39 (1986), S. 245-253.

³ Ernest Warburton, *The collected works of Johann Christian Bach, Vol 48.1: Thematic catalogue*, New York [u. a.] 1999.

⁴ Ulrich Leisinger (2003), „Idiomatischer Clavierstil in Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen für Tasteninstrumente“, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, hg. von Martin Geck, Dortmund 2003, S. 73-86.

CHRISTIAAN CLEMENT

Johann Christoph Friedrich Bach

Johann Christoph Friedrich Bach (21. Juni 1732, Leipzig - 26. Januar 1795, Bückeburg) war der zweite überlebende Sohn und das neunte Kind aus Johann Sebastian Bachs Ehe mit Anna Magdalena Bach (geborene Wilcke). Wie seine drei Brüder, die als Musiker Karriere machten, erhielt auch er Musikunterricht bei seinem Vater.¹ Johann Elias Bach, Sohn von Johann Sebastian Bachs Cousin zweiten Grades Johann Valentin Bach, arbeitete 1737-1742 als Sekretär und Assistent für Johann Sebastian Bach und war auch am Musikunterricht von Johann Christoph Friedrich Bach beteiligt.² Johann Christoph Friedrich Bach war ein begabter Clavierspieler. Johann Nikolaus Forkel berichtet über eine Aussage Wilhelm Friedemann Bachs, der seinen Halbbruder offenbar als den „stärksten Spieler“ unter den Brüdern bezeichnete, da er die Klavierkompositionen seines Vaters „am fertigsten“ vorgetragen habe.³ Auch als Kopist war Johann Christoph Friedrich Bach für seinen Vater tätig, wie die Quellen zur *Johannes-Passion* (BWV 245) zeigen.⁴

Über Johann Christoph Friedrich Bachs frühe Lebensjahre ist nicht viel bekannt. Ein von Karl Gottlieb Horstig verfasster Nekrolog enthält einige spärliche Hinweise, die auf persönliche Mitteilungen zurückgingen:

„Von den frühern Lebensumständen des Bückeburgischen Concertdirectors Joh. Christ. Fr. Bach weis ich aus seinen eignen mündlichen Erzählungen nicht viel mehr, als daß er in Leipzig Jura studirte, bald aber wieder zur Tonkunst zurückkehrte, und unter der Aufsicht seines Vaters fleißig musikalische Ausarbeitungen machte, worinn frühzeitig der solide Charakter des braven Tonkünstlers sichtbar wurde.“⁵

¹ Vgl. Marc Vignal, *Die Bach-Söhne. Wilhelm Friedemann – Carl Philipp Emanuel – Johann Christoph Friedrich – Johann Christian*, Laaber 1999, S. 131.

² Ebd., vgl. *Bach-Dokumente. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs. 1750-1800*, 3, Nr. 443, Leipzig 1972, S. 363.

³ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 44.

⁴ Stephen Roe, „Sons, Family and Pupils“, in: *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, hg. von Robin Leaver, London 2017, S. 437-463, hier S. 453.

⁵ Carl Gottlieb Horstig, „Joh. Christoph Friedrich Bach, Concertdirector in Bückeburg“, in: Friedrich Schlichtegroll (Hg.), *Nekrolog auf das Jahr 1795*, 6. Jahrgang, Bd. 1, Gotha

JAN MESSTORFF

Wilhelm Friedemann Bach: Ein Meister ohne (Orgel-) Werk?

Als Johann Sebastian Bachs ältester Sohn unterlag Wilhelm Friedemann dem wohl größten väterlichen Einfluss. Er zählt zu den vier der insgesamt zwanzig Kindern, die selbst Berühmtheit erlangten. Bereits für den Zehnjährigen legte der Vater das *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* zu Unterrichtszwecken an; darin sind – neben einer kurzen Übersicht zu Notation und Ornamentik – Suiten, einzelne Tanzsätze sowie zwei- und dreistimmige Inventionen, zahlreiche technisch durchaus anspruchsvolle Präludien, zum Teil Vorstudien des *Wohltemperierten Klaviers*, enthalten. Bei den letztgenannten handelt es sich z. T. um frühe Fassungen, die z. B. im *Präludium* C-Dur nicht vollständig ausnotiert sind; nach den ersten sechs Takten ist der Rest des Satzes mit Akkorden in halben Noten skizziert. Insofern kann die Notationsform gleichsam als Hinleitung zur Improvisation verstanden werden. Auch Christoph Wolff geht davon aus, dass das *Clavierbüchlein* nicht nur zum „Exerzieren rein technischer Fertigkeiten“ dienen, sondern „insbesondere in die Prinzipien der Komposition“ einführen sollte.¹ Neben den hier enthaltenen kontrapunktischen Gattungen zählten die reich verzierten Choralbearbeitungen über *Wer nur den lieben Gott lässt walten* und *Jesu meine Freude* zu einem Genre, an das der junge Musiker sicher auch durch Vortrag und Analyse der Kompositionen durch seinen Vater herangeführt wurde.²

Wenigstens drei weitere Quellen bezeugen den direkten Einfluss Johann Sebastian Bachs auf die improvisatorische und kompositorische Praxis Wilhelm Friedemann Bachs: zum einen Kontrapunkt- und Harmonisierungsstudien und zum anderen die Abschrift des *Konzerts* d-Moll für Orgel als Bearbeitung eines Vivaldi-Konzerts durch Johann Sebastian Bach (BWV 596), das bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts Wilhelm Friedemann Bach zugeschrieben wurde. Grund

¹ Vgl. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2000, S. 246.

² David Schulenberg nimmt an, dass nicht alle Sätze des *Clavierbüchleins* vom jungen Wilhelm Friedemann selbst gespielt werden konnten, Erläuterungen von Seiten des Vaters gelten ihm als wahrscheinlich; vgl. David Schulenberg, *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*, Rochester 2010, S. 27-28.

ROBERTA VIDIC

Vom Orgelchoral zur Choralpädagogik.

Heinrich Nikolaus Gerber als Schüler Bachs, Organist und Lehrer

Heinrich Nikolaus Gerber zählte zu denjenigen Organisten und Komponisten, die zu Johann Sebastian Bach kamen, um als Privatschüler ihre musikalische Ausbildung zu vervollständigen. Gerber absolvierte seine schulische Laufbahn und erhielt seinen ersten Musikunterricht in einer Region, in der zahlreiche Mitglieder der Bach-Familie beheimatet waren. Viele Details aus seinem musikalischen Werdegang sind nur deswegen bekannt, weil ihm sein Sohn Ernst Ludwig Gerber einen ausführlichen Artikel in seinem *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* (1790) widmete.¹ Alfred Dürr nahm diesen Text in einem Beitrag über „Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs“ (1978)² als Grundlage, um biographische Daten mit einer Untersuchung des bekannten Quellenbestands abzugleichen. Ein Schwerpunkt der Forschungsarbeit liegt seitdem in der Klassifikation von Abschriften, die Gerber vor, während und nach seinem Unterricht bei Bach in Leipzig anfertigte. Obwohl einige verschollene Quellen inzwischen wiederentdeckt wurden, hat sich noch wenig an der Vorstellung von Gerbers Studienjahren in Leipzig geändert, die allem Anschein nach vor allem dem Klavierspiel galten. Der Anschein aber trügt, wie ein Überblick über Gerbers Orgelchoräle zeigen wird. Abschließend werden auch verschollene Sammlungen mit der aktuellen Diskussion um die Choralpädagogik im Kreis um Johann Sebastian Bach neu in den Blick genommen.

Frühe Ausbildung (ab 1715)

Heinrich Nikolaus Gerber wurde 1702 in Wenigenehrich bei Sondershausen geboren. Sein Heimatdorf ist bis heute ein landwirtschaftlich geprägter Ort im Thüringer Becken. Wie sein Sohn Ernst Ludwig Gerber in seinem Lexi-

¹ Ernst Ludwig Gerber, Art. „Gerber (Heinrich Nicol[aus])“, in: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1: A-M, Leipzig 1790, Sp. 490-498.

² Alfred Dürr, „Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 7-18.

BENEDIKT SCHUBERT

Johann Gottlieb Goldberg

Der Schriftsteller und Mozart-Biograph Wolfgang Hildesheimer hat ihm ein literarisches Denkmal gestiftet: In seinem Roman *Masante* wird Graf von Keyserlingk mit einem schelmischen, wenn nicht gar sozialkritischen Unterton als „schlechtester Schläfer seiner Zeit“¹ titulierte, um dann Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) in seiner Rolle als aufmunternden Musiker in schlafloser Nacht einzuführen. Dieser, von seinem Herrn ohne Rücksicht aus seinem Schlaf gerissen und zu sich beordert für nächtliches Cembalospiele, fühlt sich befreit, wenn sein Herr gegen Ende des Vortrags einschläft. Für Goldberg ist dann die Zeit gekommen, *seine* Variationen aus der Feder Johann Sebastian Bachs ungestört und nur für sich spielend zu beenden.² Hildesheimers Spiel mit der Musikgeschichte ist literarisch frei, geschieht aber nicht ohne Voraussetzungen und kann als Resultat ineinander verschränkter Legenden betrachtet werden.

Nach Forkel schrieb Johann Sebastian Bach seine *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen*³ auf Bitten des Grafen von Keyserlingk, damit dieser – durch seinen Cembalisten Goldberg – „in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte.“⁴ Keine Quelle spricht davon, dass es eine Musik *zum Einschlafen* gewesen sei, die in Auftrag gegeben wurde. Freilich hat sich diese mittlerweile angezweifelte Anekdote⁵

¹ „[...] eine Nacht in der Haut und Haus dieses Kayserling zu Dresden. Der war einer der schlechtesten Schläfer seiner Zeit, außer natürlich der unbekanntten Zahl jener, die man nicht schlafen ließ.“ (Wolfgang Hildesheimer, *Masante*, Frankfurt am Main 1988, S. 325.)

² Vgl. ebd., S. 325-331.

³ Titel des Originaldrucks von 1741.

⁴ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802, S. 52.

⁵ „Daß die Komposition tatsächlich im Auftrag Keyserlingks entstanden ist, erscheint jedoch höchst zweifelhaft. Möglicherweise hat Bach, als er im November 1741 in Dresden weilte, dem Grafen ein Druckexemplar seiner soeben erschienenen Variationen mit einer Widmung überreicht. Dessen Haus-Cembalist, der zu diesem Zeitpunkt erst 14jährige Goldberg, könnte sie in der Folgezeit dann häufig gespielt haben.“ (Andreas Glöckner, Art. „Goldberg, Johann Gottlieb“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 7, Sp. 1231-1233, hier Sp. 1233, bzw. in *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25148>.)

BIRGER PETERSEN

Johann Peter Kellner

Der Anfang überrascht – oder auch nicht: Verweist das Pedalsolo am Beginn von Johann Peter Kellners *Präludium* C-Dur auf vergleichbare Bildungen der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, etwa auf Dieterich Buxtehudes *Präludium* BuxWV 137 – nicht nur wegen des offensichtlichen Zitats in Takt 2, sondern insbesondere, weil auch bei Kellner das Tonmaterial nicht über den enger gefassten Quintraum der Grundtonart hinausgeht? Oder ist Johann Sebastian Bachs *Trias Toccata, Adagio und Fuge* C-Dur BWV 564 das große Vorbild für diese Formulierung, nicht zuletzt wegen der Gestik des Satzes?

The image shows two systems of musical notation for Johann Peter Kellner's *Präludium ex C Dur*. The first system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The grand staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains chords in the right hand and a single note in the left hand. The second measure of the grand staff shows a piano (*p*) dynamic with a complex chordal texture. The second system also consists of two staves. The grand staff starts at measure 5, marked with a '5' above the first measure. It features a trill (*tr*) in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The notation includes various musical symbols such as clefs, dynamics, and articulation marks.

Notenbeispiel 1: Johann Peter Kellner, *Präludium ex C Dur* (T. 1-8)

Alle drei Werke eint die Tonart – so, als wäre ausgerechnet C-Dur diejenige, die so umfangreiche wie virtuose Pedalsoli unter Auslassung von Obertasten am ehesten provozierte. Oder war es der Umstand, dass eben die hier geforderten Töne auf nahezu jedem größeren Instrument in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgebaut waren, der Komponist also keine Rücksicht auf lokale Spezifika wie die kurze Oktave nehmen musste?

IMMANUEL OTT

Die Orgelmusik Johann Philipp Kirnbergers

Eine lückenlose Biographie des Komponisten und Musiktheoretikers Johann Philipp Kirnberger liegt trotz des in jüngster Zeit wieder aufkeimenden Interesses an seiner Musik und seinen Überlegungen zu den Grundbestimmungen von Musik nach wie vor nicht vor.¹ Das ist vor allem einer schlechten Ausgangslage in Hinblick auf biographische Quellen geschuldet, denn die zentralen Schriften sind nach wie vor Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-Kritische Beyträge* von 1754/55 und Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* von 1790/92. So bleibt aber gerade die Frage, in welchem Umfang Kirnberger Unterricht bei Johann Sebastian Bach genossen hat, im Detail unbeantwortet und erlaubt unterschiedliche Interpretationen. Verbürgt ist vor allem, dass Kirnberger seinen ersten Unterricht an der Orgel bei den beiden Bachschülern Johann Peter Kellner und Heinrich Nikolaus Gerber hatte.² Inwiefern Kirnberger allerdings in direkten Kontakt mit Bach gekommen ist, bleibt offen. Zwar stellen Gerber und Marpurg fest, dass Kirnberger 1739 von Sonderhausen nach Leipzig gegangen sei, um dort „zwey Jahre hindurch“ bei Bach zu studieren; Kirnbergers nur fragmentarisch erhaltenes Stammbuch zeigt jedoch für 1740 noch Einträge aus Sonderhausen und erst für 1741 Einträge aus Leipzig – allerdings ist er in diesem Jahr auch in Dresden nachweisbar, ehe er später im Jahr nach Polen gegangen ist.

¹ In jüngster Zeit sind zwei umfassende Auseinandersetzungen mit dem musiktheoretischen Denken Kirnbergers erschienen: Matthias Koch, *Studien zu Johann Philipp Kirnbergers Konzept des reinen Satzes in der Musik*, phil. Diss. Paderborn 2019, online: <http://doi.org/10.17619/UNIPB/1-928>, „... weit schärfer und gründlicher nachgedacht ...“. Zur *Musiktheorie Johann Philipp Kirnbergers*, hg. von Immanuel Ott und Birger Petersen, Mainz 2023 (= Schriften der Hochschule für Musik Mainz 1), online: <http://doi.org/10.25358/openscience-8747>.

² Ulrich Matyl, *Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1996 (= Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Nr. 18), S. 327.

BIRGER PETERSEN

Der Organistenmacher: Johann Christian Kittel

Dass Wilhelm Volckmar (1812-1887) bei der Kompilation seiner Sammlung *Orgel-Archiv* mit dem Untertitel „Berühmte Orgelcompositionen älterer und neuerer Zeit“¹ auf Werke von Schülern Johann Sebastian Bachs zurückgriff, verwundert nicht weiter: Sein Vater Adam Valentin Volckmar (1770-1851), der ihn musikalisch ausgebildet hatte, war seinerseits Schüler von Johann Gottfried Vierling (1750-1813), einem Schüler Johann Philipp Kirnbergers. Die Familie Volckmar konnte sich also mehr oder weniger unmittelbar auf die Bach-Tradition berufen.² Volckmar griff in seiner Sammlung unter anderem auch auf Kompositionen von Johann Christian Kittel zurück, so auf das Choralvorspiel *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt*:

Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt.
Andante. Stark. — Loud. J. C. Kittel. 1732—1809.

♯ 28.

Notenbeispiel 1: Johann Christian Kittel,
Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt R28 (T. 1-10)

¹ Braunschweig, bei Henry Litolff, n.d. (ca. 1890).

² Vgl. Hans Huchzermeyer, „Adam Valentin Vol(c)kmar (1770-1851)“, in: *Schaumburgische Mitteilungen* 2 (2019), S. 266-295; zu Johann Philipp Kirnberger vgl. den Beitrag von Immanuel Ott in diesem Sammelband.

BIRGER PETERSEN

Zur Orgelmusik von Johann Ludwig Krebs

Johann Ludwig Krebs wurde bereits 1744 – also noch zu Lebzeiten seines Lehrers Johann Sebastian Bach – von Johann Gottfried Gregorii zu den besten deutschen Organisten gezählt.¹ Wie schwer die Last gewogen haben muss, bereits von den Zeitgenossen als begabtester Schüler Bachs herausgestellt zu werden, ist im Nachhinein schwer zu ermessen. Forkel urteilte 1802:

„Er war nicht nur ein sehr guter Orgelspieler, sondern auch ein fruchtbarer Componist für Orgel, Clavier und Kirchenmusik. [...] Zur Bezeichnung seiner Vortrefflichkeit sagten zu seiner Zeit die witzigen Kunstliebhaber: es sey in einem Bach nur ein Krebs gefangen worden.“²

Das unter anderem von Forkel begonnene Narrativ findet sich in ähnlicher Weise achtzig Jahre später auch bei Philipp Spitta:

„Das hervorragendste musikalische Talent aber besaß Johann Ludwig [...]. Das Verhältnis Bachs zu diesem Lieblingsschüler war ein besonders vertrautes. Er bewunderte seine musikalischen Leistungen und schätzte seine gelehrten Kenntnisse [...]. Er] ließ sich sogar herbei, seine Kompositionen zu vertreiben [...]. Unzweifelhaft war er als Orgelkünstler Bachs würdigster Schüler, und einer der größten, welche überhaupt nach Bach gelebt haben.“³

Tatsächlich ist festzuhalten, dass Krebs insbesondere im Bereich der Orgelkompositionen sicherlich der fleißigste Schüler Bachs gewesen sein dürfte: Der Umfang des von ihm erhaltenen Repertoires ist bemerkenswert; das Werkverzeichnis umfasst etwa 230 Kompositionen, der Großteil davon sind

¹ Vgl. Melissante [Johann Gottfried Gregorii], *Gemüths vergnügendes Historisches Hand-Buch für Bürger und Bauern [...]*, Leipzig und Frankfurt 1744, S. 756 f.

² Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 43; das Wortspiel erscheint bereits in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* Bd. 2 (1784), S. 30.

³ Philipp Spitta, Art. „Krebs, Johann Ludwig“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* Bd. 17, Leipzig 1883, S. 96 f.

ANNE MELZER

Friedrich Wilhelm Marpurgs Opus 1

„Doch wie Griechenland nur einen Homer, und Rom nur einen Virgil gehabt: So wird Deutschland nur wohl einen Bach gehabt haben, dem in der vorigen Zeit, es sey in der Setz- oder Spielkunst auf der Orgel und dem Flügel in ganz Europa keiner gleich gekommen ist, und den in der Folgewelt keiner übertreffen wird.“¹

Dieses Zitat über Johann Sebastian Bach geht mit großer Sicherheit auf Friedrich Wilhelm Marpurg zurück,² der am 21. November 1718 in Seehof bei Wendemark (Altmark) geboren und am 22. Mai 1795 in Berlin gestorben ist. Es stammt aus den *Gedanken über die welschen Tonkünstler: Zur Beantwortung des im sieben und dreißigsten Stücke der hamburgischen freyen Urtheile befindlichen Schreibens an den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree* von 1751. Der hier adressierte „kritische Musikus an der Spree“ ist der Verfasser einer 1750 ebenfalls anonym erschienenen Wochenschrift mit dem gleichen Titel. Wie heute bekannt ist, war auch dieser Autor Friedrich Wilhelm Marpurg.

Biographisches und Quellenlage

Über Marpurgs Kindheit und Jugend ist wenig bekannt. 1738 schreibt er sich in Jena und ein Jahr später in Halle an der Saale für ein juristisches Studium ein, er verlässt Deutschland aber Anfang der 1740er Jahre. Grund dafür ist wahrscheinlich ein Pasquill, das er gegen einen „unbekannten alten Magister

¹ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Gedanken über die welschen Tonkünstler: Zur Beantwortung des im sieben und dreißigsten Stücke der hamburgischen freyen Urtheile befindlichen Schreibens an den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree*, Halberstadt 1751, S. 21.

² Dies legt Hans-Joachim Schulze nahe. Vgl. hierzu Hans-Joachim Schulze, „Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Sebastian Bach und die ‚Gedanken über die welschen Tonkünstler‘ (1751)“, in: *Bach-Jahrbuch* 90 (2004), S. 121-132.

MICHAEL HEINEMANN

Friedrich Christian Mohrheim

Einer von vielen. Offen ist, wer sich zu ihnen zählen darf, fraglich, was sie auszeichnete. Schüler Bachs war formal jeder Thomaner. Doch seinen Stil nachzuzahlen bedurfte nicht einer persönlichen Ausbildung beim Thomaskantor, der sich den privaten Unterricht neueren Erkenntnissen zufolge auskömmlich honorieren ließ.¹ So vermögend allerdings war Friedrich Christian Mohrheim nicht. Der Sohn eines Lehrers und Kantors in Neumark in Thüringen kam 1733 als Vierzehnjähriger nach Leipzig. Bis 1736 ist er an der Thomasschule nachweisbar, 1739 als Student in Jena. Wie und warum er 1747 nach Danzig ging, bleibt offen. Der Berufsweg, der ihn auf die Stelle eines leitenden Musikers an die große Marienkirche führen sollte, war seinerzeit kaum zu ahnen. Nach dem Tod seiner Frau eröffnete die neue Ehe mit einer Tochter von Johann Balthasar Christian Freißlich, dem Kapellmeister der Hauptkirche Danzigs, Optionen auf weitere Karriereschritte. 1750 wurde Mohrheim Substitut des Schwiegervaters; nach dessen Tod 1764 übernahm er das Amt und wirkte dort bis zu seinem Tod 1780.²

Nicht erst als Kapellmeister an St. Marien war Mohrheim auch kompositorisch aktiv. Orgelwerke lassen sich ab 1742 sicher nachweisen, doch fällt selbst mit einer relativen Chronologie die Datierung seiner Kompositionen nicht leicht. Ein Problem der Überlieferung wie des Stils. Denn so selten ein Manuskript Angaben zur Entstehung eines Werks enthält, so wenig bedurfte es schon solchen Hinweises, wo das Genre, nicht die individuelle Ausgestaltung die Produktion bestimmte. Präludien oder Choralbearbeitungen, oft schematisch gesetzt und zum Gebrauch für den Gottesdienst bestimmt, boten zudem wenig Gestaltungsspielräume. Die Beherrschung des Metiers, die sich hier zeigt, muss nicht auf die Ausbildung bei einem prominenten Musiker verweisen, andererseits macht die Stilkopie noch nicht den Meister; und Kompositionen,

¹ Vgl. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Aktualisierte Neuausgabe, Frankfurt am Main 2005, S. 444 f.

² Biographische Angaben nach Maciej Babnis, *Wstęp/Einführung/Introduction*, in: Friedrich Christian Mohrheim, *Utwory organowe/Orgelwerke/Organ Works*, Vol. 1a: *Preludia choralowe/Choralvorspiele/Chorale Preludes*, Danzig 1996, S. 6.

HELENA SCHUH

Johann Gottfried Mühels *Fantasie* in g-Moll

Der 1728 in Mölln geborene Johann Gottfried Mühel gehörte zu den letzten Schülern Johann Sebastian Bachs und galt schon zu seiner Zeit als herausragender Virtuose auf der Orgel. Im Jahr 1750 war er in Bachs Haushalt zu Gast; zusammen mit Gottfried August Homilius, Johann Christoph Altnickol, Johann Philipp Kirnberger und Johann Christian Kittel erhielt er hier die letzten Unterweisungen vom bereits erblindeten Meister während eines einjährigen Urlaubs zu Fortbildungszwecken. Dieser wurde ihm von Herzog Christian Ludwig II. im Mai 1750 bewilligt, an dessen Hof Mühel eine Stelle als Kammermusiker und Hoforganist bis dato innehatte. Der Herzog sandte ihn mit einem Begleitschreiben „zu dem berühmten Capellmeister und Music-Director Bachen nach Leipzig [...], um sich in seinem Metier daselbst zu perfectionieren“.¹ Bach verstarb bereits drei Monate nach Mühels Eintreffen, dieser betätigte sich in dieser Zeit als Kopist einiger Werke von Bach (u. a. der *Englischen Suiten*, der *Chromatische Fantasie und Fuge* d-Moll BWV 903 und der *Sonate* BWV 964) und konnte sich so mit einem Teil von Bachs Schaffen intensiv auseinandersetzen. Nach Bachs Tod vertiefte Mühel seine Ausbildung und machte sich in diesem Zuge neben der polyphonen Kunst Bachs auch mit anderen kompositorischen Strömungen und Stilen der Zeit vertraut. Auf einer Studienreise lernte er so zum Beispiel den „prunkvollen Opernstil Hasses, die leichtere Kammermusik Telemanns und die expressive vorklassische Klavierkunst Carl Philipp Emanuel Bachs“ kennen.² Nach Ablauf dieses Studienjahres kehrte Mühel an den Hof von Mecklenburg-Schwerin zurück; ob des geringeren musikalischen Anspruchs dort folgte er bald einer Einladung einer seiner Brüder nach Riga, wo er das Hausorchester des livländischen Geheimen Regierungsrats Otto Hermann von Vietinghoff anleitete. Dieser war nicht nur eine bedeutsame Persönlichkeit, erfolgreicher Unternehmer, sondern zudem auch ein „geradezu fürstlicher“ Mäzen der Stadt³ und setzte sich für das öffentliche kulturelle Leben durch die Organisation von Abendmusiken, Maskeraden und

¹ Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. II, Leipzig 1880, S. 728.

² Walter Salmen, „Johann Gottfried Mühel, der letzte Schüler Bachs“, in: *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, hg. von Eberhardt Klemm, Leipzig 1961, S. 351-359, hier S. 352.

³ Ebd., S. 353.

PHILIPP ZOCHA

Theorie und Praxis: Die Sonaten von Christoph Nichelmann

„Sey nie dem klugen Rath Verständiger zuwider
Doch suche nimmermehr ein Lob für deine Lieder.“¹

Süffisant und böswillig beendet mit diesen Versen ein gewisser Caspar Dünckelfeind seine vernichtende Kritik über Nichelmanns 1755 veröffentlichte musiktheoretische Abhandlung *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als ihren Eigenschaften*. Besonders brisant: Hinter dem Pseudonym kann Carl Philipp Emanuel Bach – Nichelmanns Kollege am Berliner Hof Friedrichs II. – als deren Verfasser angenommen werden.² Ausreichend Gründe dafür dürfte Bach jedenfalls gehabt haben, hatte Nichelmann in seiner Schrift – wenn auch ohne Autorennennung – doch Kompositionen Bachs und anderer Kollegen am Berliner Hof im Detail kritisiert und anschließend mit eigener Feder korrigiert. Minutiös zerpfückt Nichelmann beispielsweise Bachs Lied *Die Küsse* und bezieht damit eine ästhetische Position, die quasi sämtliche Stileigenschaften seines Kollegen verneint.³ Die scharfe Polemik Nichelmanns

¹ Carl Ph. E. Bach (?) [Pseud. Caspar Dünckelfeind], *Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über Herrn Nichelmanns Traktat von der Melodie*, Nordhausen 1755 (b): [s.n.], S. 16.

² Nichelmann veröffentlichte ebenfalls unter Pseudonym eine Gegendarstellung: *Die Vortreflichkeit der Gedancken des Herrn Caspar Dünckelfeindes über die Abhandlung von der Melodie ins Licht gesetzt von einem Musick Freunde*, [s.l.] 1755. Dort deutet er selbst an, dass er von C. Ph. E. Bach als Verfasser ausgeht. Aufgrund der internen Informationen über Nichelmanns musikalisches Wirken stammte der Verfasser jedenfalls aus dessen direktem musikalischem Arbeitsumfeld, vgl. Thomas Christensen, „Nichelmann contra C. Ph. E. Bach: Harmonic Theory and Musical Politics at the Court of Frederick the Great“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 29. September – 2. Oktober 1988*, hg. von Hans Joachim Marx, Göttingen 1990, S. 189-220.

³ Vgl. Christoph Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755 (a), S. 84 f.; er rekomponiert das Lied vollständig, Tab. XII-XIV. Vgl. die Darstellung der schriftlichen Auseinandersetzung bei Christensen, „Nichelmann contra C. Ph. E. Bach“, S. 202-205.

MICHAEL HEINEMANN

Ein Schüler, ein Kollege: Johann Schneider

Johann Schneider, 1702 im fränkischen Coburg geboren, erhielt ersten Klavier- und Kompositionsunterricht bei Nikolaus Müller, Kantor in Saalfeld, bevor er um 1720 Bachs Schüler in Köthen wurde. Freilich nur für kurze Zeit: 1721 findet man ihn als Organist und Konzertmeister am Hof in Saalfeld, 1726 als Geiger in der Herzoglichen Kapelle in Weimar. 1729 bewarb er sich um die Stelle des Organisten an der Leipziger Nikolaikirche, und in der Konkurrenz mit Johann Caspar Vogler und Johann Adolf Scheibe setzte er sich durch – vielleicht auch dank der Protektion Johann Sebastian Bachs, der in der Auswahlkommission saß. Kontakte zum Thomaskantor waren schon von Amts wegen in den nächsten 20 Jahren selbstverständlich, doch scheint Schneider auch zur Familie Bach engere Beziehungen unterhalten zu haben, wie Berichte zeigen, dass er an der musikalischen Ausbildung der Söhne mitgewirkt habe. Schneider amtierte bis 1787; ein Jahr später starb er.¹

Als Organist in Leipzig war Schneider nach den Äußerungen der Zeitgenossen Bach ebenbürtig. Über sein Spiel kursierte die Meinung, dass man „ausser Herr Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts bessers hören kann“.² Ein Eindruck, der durch einen Blick in die wenigen überlieferten Orgelwerke Schneiders leicht nachvollziehbar wird: Präludien und Fugen, Choralbearbeitungen und ein Trio zeigen neben einer souveränen Beherrschung des kompositorischen Metiers viele Züge, die erkennen lassen, dass sich Schneider nicht mit der Komposition von Werken im Stile des Köthener Lehrers begnügte, sondern aktuelle Tendenzen Bachs aufnahm. Mitunter entwickelte er sie so auffällig weiter, dass es – ungeachtet des Sachverhalts, dass die Stücke nicht genau zu datieren sind – naheliegt, von einem kompositorischen Diskurs zu sprechen, der sich in den Orgelstücken beider entfaltete.

Was sich schon an den Fugen zeigt. Nur scheinbar beschränkt sich Schneider bei den kontrapunktischen Sätzen, die seinen Präludien nachgestellt sind, auf die Übernahme von Modellen in einem überkommenen Stil. Zwar verweist

¹ Biographische Informationen nach Franz Peters-Marquardt, Art. „Schneider, Johann“ in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25673>.

² *Dok II*, Nr. 565.