

Mitteldeutsche Tastenmusik um 1700

Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II. 6. 22 der
Leipziger Städtischen Bibliotheken - Musikbibliothek¹

Von Wolfgang Eckhardt

Tastenmusik im mitteldeutschen Raum aus der Zeit um 1700 bildet den Gegenstand einer Reihe musikwissenschaftlicher Arbeiten. Diese Untersuchungen von Sammelhandschriften liefern, jeweils ausgehend von einer spezifischen Quelle und in Abhängigkeit von den jeweiligen Entstehungsbedingungen, wichtige Erkenntnisse zu verschiedenen Aspekten des Themenkomplexes „Mitteldeutsche Tastenmusik“. Zu nennen sind hier Veröffentlichungen zum sogenannten Andreas-Bach-Buch, zum Mylauer Tabulaturbuch oder zu Eckelts Tabulaturbuch.² Die nachfolgenden Betrachtungen zu einer bisher noch nicht erforschten Leipziger Quelle möchten sich in den Kontext dieser Studien einordnen.

Die untersuchte Handschrift wird in den Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek unter der Signatur II. 6. 22 aufbewahrt. Von den drei darin enthaltenen Schichten, ist hier nur die erste, zwischen ca. 1700 und 1720 entstandene relevant. Die beiden anderen Schichten – um 1720 und um 1800 eingetragen – sind im Kontext dieser Ausführungen nur für die Frage der Provenienz von Belang.

Die erste Schicht enthält neben anonymen Stücken Tastenmusikwerke regional bedeutsamer Persönlichkeiten des mitteldeutschen Musiklebens: Andreas Werckmeister (1645–1706), Nicolaus Vetter (1666–1734), Christian Pezold (1677–1733), Christian Friedrich Witt (um 1660–1717), David Heinrich Garthoff (?–1741), Gottfried Ernst Pestel (1659?–1732) und Christian Umblaufft (1673–1757).

1. Die Quelle

Die Handschrift kam 1851 als Teil der Sammlung des Leipziger Organisten und Musiksammlers Carl Ferdinand Becker (1804–1877) an die damalige Stadtbibliothek. Wann genau Becker sie erwarb, läßt sich nicht genau eruieren, da sie in dessen handschriftlichem Katalog nicht aufgeführt wird. Ob Becker lediglich vergessen hat, sie in sein Verzeichnis einzutragen, oder ob sie zunächst nicht in der Sammlung vertreten war, ist ungeklärt.

Die Handschrift hat das für Quellen mit Tastenmusik übliche Querformat. Es handelt sich um einen kleinen, etwa zwei Zentimeter dicken Querquartband mit kartoniertem Ledereinband. Die Maße des Deckels betragen etwa 16,5 x 22 cm. Auf der Innenseite

¹ Der vorliegende Aufsatz geht in stark gekürzter Form auf meine Magisterarbeit zurück, die im April 2000 am Institut für Musikwissenschaft der TU Dresden vorgelegt wurde (Betreuer: Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg, Dresden, und Dr. Peter Wollny, Leipzig).

² Vgl. zu den bibliographischen Angaben den Punkt vier dieses Aufsatzes.

des Vorderdeckels (Bl. 1^v) befindet sich folgender Eintrag, der von mindestens zwei verschiedenen Schreibern stammt:

„Herr Teucher von Wißet ihr doch wohl.	[Schreiber 1]
Herr von Mr[?]	[Schreiber 1 oder 2]
Reichenbach.	[Schreiber 1]
Monsieur, was schreibstu dis in dieses Buch herrein	[Schreiber 3]
du wilst gewiß so gern ein Reichen bächer seyn, etc. etc. etc.“	

Das folgende Blatt 2 wurde bis auf den Stumpf herausgeschnitten und durch ein kartoniertes Papier ersetzt. Die darauf enthaltenen Ansätze von Schriftzügen weisen auf eine Fortsetzung des offensichtlich unvollständigen Vorderdeckeleintrags hin. Exakt über dem beschriebenen Bereich von Blatt 1^v wurde ein ca. 12 x 18,5 cm großes, beschnittenes Vorsatzblatt eingeklebt, das im rechten oberen Eck der Vorderdeckelinnenseite fixiert ist. Darauf befinden sich in der Handschrift Beckers in schwarzer Tinte inhaltliche Angaben zur Quelle:

„XXXII. Klavierstücke um die Jahre 1680=1720 | von C. U. | — G. E. Pestel. | — B. Witte. | — C. Petzold | — A. Werckmeister. | — Garthoff.? | Die Lieder und Tänze sind später geschrieben und unbedeutend“

Ursprünglich war das Vorsatzblatt – wie Klebstoffreste zeigen – an allen Seiten über die Eintragung in den Vorderdeckel geklebt, so daß die Vermutung nahe liegt, daß Becker den Text – aus welchen Gründen auch immer – bewußt verdecken wollte. Auf Blatt 63^r befindet sich ein um 1930 von einem Mitarbeiter der Musikabteilung erstelltes, detaillierteres Inhaltsverzeichnis. Daneben existieren weitere Eintragungen und Veränderungen der ursprünglichen Struktur, die hier nicht von Belang sind.

Das Papier des Haupttextes ist dick, hellbraun, gerippt und von guter Qualität. Alle Ränder sind beschnitten. Eventuell handelt es sich um Doppelpapier. Das Format beträgt etwa 16,3 x 21,8 cm. Alle drei Schichten der Handschrift bestehen aus dem gleichen Papier, wobei dessen Farbe an einigen Stellen etwas variiert. Für die erste Schicht wurde eine einheitliche braune Tinte verwendet, die sich farblich nur geringfügig von der Tinte der anderen beiden Schichten abhebt.

Es lassen sich lediglich zwei identische Wasserzeichenfragmente nachweisen,³ die sich im oberen Schnitt befinden. Wahrscheinlich handelt es sich um die unteren Teile der Buchstabenfolge D S. Sie sind jeweils auf dem vierten und fünften Steg von insgesamt neun Stegen aufgebracht und stellen wohl die Gegenmarke zu einem fehlenden Hauptzeichen in Blatt b) dar. Der Papierhersteller konnte nicht ermittelt werden, so daß Papier und Wasserzeichen nicht zur Datierung der Handschrift herangezogen werden können. Die Quelle befindet sich trotz des beschädigten Einbands in gutem Zustand und ist durchgehend lesbar.

Die Ermittlung der Lagenordnung wurde durch die relativ feste Bindung erschwert. Die folgenden Angaben sind deshalb teilweise hypothetisch. Sie basieren auf der

³ Auf den Blättern 3^v und 58^r.

Annahme, die Handschrift sei ursprünglich symmetrisch angelegt worden. Sie würde sich so wie folgt darstellen:

$$\text{III} + \text{V} + \text{IV} + \text{IV} + \text{IV} + \text{IV} + \text{IV} + \text{IV} + \text{V} + \text{III}^4 = 80 \text{ Blätter}$$

Von den 80 Blättern sind, inklusive der nicht unmittelbar zum Notentext gehörenden Seiten, noch 64 Blätter erhalten. Die drei Schichten der Handschrift verteilen sich auf insgesamt 57 Blätter:⁵

- Schicht 1: Blatt 3r–22r
- Schicht 2: Blatt 22v–55v
- Schicht 3: Blatt 56r–59r

Durchweg wurde die moderne Klaviernotation verwandt. Stücke in neuer deutscher Orgeltabulatur sind nicht vorhanden. Dies spricht für einen Entstehungszeitpunkt nach 1690.⁶ Das obere System in der ersten Schicht wurde im Sopranschlüssel notiert. Der Violinschlüssel kam erst in der zweiten und dritten Schicht zum Einsatz.

2. Provenienz⁷

Die Geschichte der Handschrift ist eng mit den Städten Schneeberg und Leipzig verknüpft. Allerdings ließ sich die Frage nach der Provenienz der Handschrift nur schwer klären, weil es keine direkt verwertbaren Hinweise auf Schreiber und Besitzer gibt. Bei der ersten Schicht lag es mangels anderer Hinweise nahe, den Schreiber unter den vertretenen Komponisten zu suchen.⁸

Ausgegangen wurde von der Frage, ob darunter ein Musiker ist, von dem man annehmen muß, daß er seine Werke selbst eingetragen hat. Dafür kam nur der Schneeberger Kantor Christian Umblaufft (1673–1757) in Frage. Über ihn ist kaum etwas bekannt, außer den Stücken in der hier diskutierten Quelle sind keine weiteren Werke von ihm überliefert.⁹ Mit Hilfe des lateinischen Bewerbungsschreibens für die Kantorenstelle in

⁴ Die römischen Ziffern stehen jeweils für die Anzahl der Bögen der einzelnen Lagen, also I = Unio, II = Binio usw.

⁵ Schicht 1, Blatt 3^r-22^r; Schicht 2, Blatt 22^v-55^v; Schicht 3, Blatt 56^r-59^r. Ein Inventarverzeichnis der ersten Schicht befindet sich im Anhang.

⁶ Vgl. hierzu ausführlicher Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, München und Salzburg ²1990, S. 30 ff. und Friedrich Wilhelm Riedel, *Notation. Notation für Tasteninstrumente*, in: *MGG*, Bd. 9, Kassel u. a. 1961, Sp. 1653 ff. Bestätigt wird dies auch durch die Lebensdaten des Schreibers der ersten Schicht.

⁷ Für die Überprüfung meiner schriftkundlichen Untersuchungen sei an dieser Stelle Herrn Dr. Peter Wollny gedankt.

⁸ Für diese Anregung bin ich Herrn Dr. Wollny zu Dank verpflichtet.

⁹ Daß Umblauffts Name in der Handschrift nur in Form der Kürzel *C. U.* bzw. *C. Um.* auftritt, deutete zusätzlich darauf hin, daß er der gesuchte Schreiber ist.

Schneeberg konnte Umblaufft zweifelsfrei als Schreiber der ersten Schicht ermittelt werden.¹⁰

Bei der Suche nach dem zweiten Schreiber war das Schneeberger Umfeld Umblauffts naheliegend. Sein Nachfolger im Kantorat konnte ausgeschlossen werden. Einen Hinweis gab das zweite Stück der Schicht (Blatt 23r), eine Aria von Johann Gottfried Vogler¹¹ aus der Oper *Damira* von 1718. Die Datierung deutet darauf hin, daß sich der zweite Schreiber um 1718 in Leipzig aufhielt und damals Gelegenheit hatte, die Arie in die Handschrift einzutragen. Umblaufft hat demnach die Handschrift wohl um diese Zeit an den zweiten Schreiber weitergegeben. Das Repertoire spricht im übrigen dafür, daß es sich um die Sammlung eines Leipziger Studenten handelt.¹² Bei Nachforschungen im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden wurden Akten aufgefunden, die mit Schneeberg in Zusammenhang stehen¹³ und dem Schriftbild in der zweiten Schicht der Leipziger Handschrift sehr ähnlich sind. Weitere Akten und Dokumente aus dem Kirchenarchiv Schneeberg¹⁴ bestätigten die Annahme, daß der gesuchte Schreiber Gottfried Lincke (um 1695–1760) ist. Er wirkte nach seiner Studienzeit in Leipzig von 1717 bis zu seinem Tod als Organist in Schneeberg. Der Schreiber der dritten Schicht konnte bislang nicht bestimmt werden.

Um die Provenienz der Handschrift weiter zu erhellen, seien an dieser Stelle einige biographische Angaben zu den beiden Hauptschreibern Christian Umblaufft und Gottfried Lincke eingefügt. Christian Umblaufft¹⁵ wurde am 25. Oktober 1673¹⁶ in Bischofswerda als Sohn des Tuchmachers und Ratsverwandten Christoph Umblaufft geboren.¹⁷ Das Fundament seiner musikalischen Ausbildung erhielt Christian Umblaufft fünf Jahre lang bei dem Bischofswerdaer Kantor Adolph Caschauer.¹⁸ 1684 wurde Umblaufft in die Leipziger Thomasschule aufgenommen. Geprägt wurde er dort vor allen Dingen durch den Thomaskantor Johann Schelle.¹⁹ Matthesons Angabe, Umblaufft sei ein Schüler von Johann Kuhnau gewesen, läßt sich nicht belegen.²⁰ Daß Umblaufft

¹⁰ Stadtarchiv (StA) Schneeberg: Aktennummer 3062, *Die ersetzung die vacirende stelle des | CANTORIS | alhir | betr. | 1696 | 1697. | 1747 | 1753*, Bl. 25^r–26^r.

¹¹ Zwischen 1716 und 1720 Organist an der Leipziger Neukirche. Darüber hinaus hatte er die Leitung der Oper inne und steuerte auch als Komponist Werke zu diesem Unternehmen bei. Vgl. hierzu ausführlicher Andreas Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: *Beiträge zur Bachforschung* 8, Leipzig 1990, S. 77–82.

¹² Liederbücher aus studentischen Kreisen hatten in Leipzig – begonnen mit der Sammlung des Studenten Clodius – eine lange Tradition.

¹³ SächsHStA: Nr. 4979, *Die Besetzung | des Organisten-Diensts zu Schneeberg*.

¹⁴ Kirchenarchiv (KA) Schneeberg: *Privat-Acta | M. Gottfried Linckens, Orga- | nistens begünstigung betr.*, Aktennummer QA/4.

¹⁵ Die wichtigste biographische Quelle ist ein handschriftlicher Lebenslauf Umblauffts, der bis zum Amtsantritt 1696 in Schneeberg wichtige Informationen über sein Leben liefert (SächsHStA: Ministerium für Volksbildung Nr. 4982, *Acta die Bestellung des Cantorats zu Schneeberg betr.*, Bl. 22).

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Die Angaben zum Geburtsort und zum Vater entstammen dem Traubuch (Jahrgang 1705, Reg.-Nr. 14) des Pfarrarchivs von St. Wolfgang in Schneeberg.

¹⁸ Vgl. hierzu Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Repr. der Originalausgabe Leipzig 1978, S. 25.

¹⁹ Laut Lebenslauf, SächsHStA: 4982 (wie Anm. 15), Bl. 22, war er zwischen 1686 und 1688 dessen Schüler.

²⁰ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, reprographischer Neudruck der Ausgabe von 1910 (Hrsg. Max Schneider), Graz u. a. 1969, S. 343 (Stölzel), S. 382 (Umblaufft).

Kuhnau während dessen Amtszeit als Organist an der Thomaskirche (ab 1684) kennengelernt hat, ist wahrscheinlich, wenn auch nicht verbürgt. Auszuschließen ist Eitners Angabe, daß Umblaufft „Alumnus unter Kuhnau um 1703“ war,²¹ da Umblaufft zu diesem Zeitpunkt schon in Schneeberg wirkte.

Um 1693 endet Umblauffts Schulzeit. An sie schließt sich 1694 ein zweijähriges Universitätsstudium in Leipzig an.²² Umblauffts Bewerbung um die Nachfolge im Amt des Schneeberger Kantors Christian Weicholt datiert vom 16. Oktober 1696.²³ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang ein für die Wahl Umblauffts maßgebliches Empfehlungsschreiben von Johann Schelle.²⁴ Das Schreiben läßt erkennen, daß Schelle mit Umblauffts Vorgänger Christian Weicholt in Briefwechsel stand und ihm Musikalien („manch gutes *concert*“) zukommen ließ. Über Umblauffts Qualifikation schreibt Schelle folgendes:

„Selbiges [*Subjectum*] ist Überbringer dieses Herr Christian Umblaufft, *L. L. et Mus. Studiosus*, welcher in die 8. Jahre auf unsrer Schule als ein Alumnus, und nachgehends 2. Jahr als ein *Academicus*, sich auff- und so verhalten, wie einen frommen Ehr- und Lehrliebenden Jüngling und rechtschaffenen *Studioso* gebühret, in *Literatura* und *Musica* so wohl *Vocali* als *Instrumentali* sich fleißig geübet, und solche *profectus* darinnen erlanget, daß ich ihme meine *vices* und *Directorium* sicher vertrauen dörffen, und dahero sich vorgesetzt, Gott mit seinen *Talent* ins Künftige zu dienen. Ergeheth demnach an meine *Hochgeehrte Herren* mein gantz dienstlich Bitten, Sie wollen in ersetzung dieser *vacanz* gemeldten Herrn Christian Umblaufft vor andern in *consideration* zuziehen und zubefördern hochgeneigt geruhen.“

Umblaufft war also, was die Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten betrifft, so weit fortgeschritten, daß Schelle ihm sogar seine Vertretung anvertraute. Vermutlich bezog sich dies auf die Leitung des „Chorus musicus“. Schelles Schreiben scheint die gewünschte Wirkung erzielt zu haben, da Umblaufft die Stelle nach einer Mitte Dezember in Schneeberg abgelegten Probe erhielt.²⁵

Etwa in die Zeit um 1700 fällt der Unterricht Gottfried Heinrich Stölzels – des späteren Hofkapellmeisters in Gotha – bei Christian Umblaufft. In seiner Autographie berichtet Stölzel hierzu:²⁶

„Ungefähr im dreizehnten Jahr meines Alters [also um 1702] that man mich auf das Lyceum nach Schneeberg, und ich hatte daselbst zu meinem *Hospite* und *Informatore* in *Musicis* den *Cantorem*, *Christian Umblaufft*, einen Kuhnauischen Scholaren. Dieser fromme, fleißige und redliche Mann brachte mich zu einer gründlichen Fertigkeit im

²¹ Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 10, S. 9, Graz ²1959.

²² Vgl. Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Leipzig 1909, Band 2, S. 467: „Umblauff Christ. Bischoffswerda | Misn. dp. 16 gr. i S 1694 M 34, 1 rthl i W 1694 M 141“.

²³ StA Schneeberg: 3062 (wie Anm. 10), Bl. 25r–26r.

²⁴ Ebd., Bl. 24. Dieses Schreiben stammt vom 17. November 1696, wurde also erst einen Monat nach Umblauffts Bewerbung aufgesetzt. Vgl. hierzu die Abbildung im Anhang. Das Dokument stammt von fremder Hand und wurde von Schelle lediglich unterschrieben.

²⁵ Ebd., Bl. 39. Die Vokation (SächsHStA: 4982 [wie Anm. 15], Bl. 23–24) erfolgte am 29. Dezember 1696, die Konfirmation durch das Leipziger Konsistorium (StA Schneeberg: 3062, Bl. 44) am 9. Januar 1697.

²⁶ Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (wie Anm. 20), S. 343.

Generalbaß, zugleich auch in Zusammensetzung des Concerts. Doch wurde, zu meinem Glücke, dieses letztere nur soweit getrieben, daß mir der Raum blieb, durch das schwartze Notengewölcke ungehindert nach der Sonne der Melodie blicken zu können.“

Der Kontakt zwischen Stölzel und Umblauft scheint nach Stölzels Weggang aus Schneeberg nicht abgerissen zu sein. Stölzel gibt an, bis etwa 1730 mit Umblauft korrespondiert haben.²⁷

Aufgrund seiner musikalischen Fertigkeiten als Instrumentalist, konnte er die Aufgaben des am 15. April 1717²⁸ verstorbenen Organisten Jeremias Zschuck bis zur Neubesetzung der Stelle übernehmen.²⁹ In die engere Wahl für die vakante Organistenstelle kamen Gottfried Lincke und der Organist der Leipziger Paulinerkirche Johann Zetsche.³⁰ Obwohl Lincke am 17. Mai 1717 vom Rat gewählt worden war, gab es Unstimmigkeiten, die jedoch bis Anfang Juli 1717 aus dem Weg geräumt werden konnten.³¹ Dennoch ließ die „Confirmation“ auf sich warten. In zwei Beschwerdebriefen bringt Lincke seinen Unmut darüber zum Ausdruck.³² Er hatte bis dahin „noch keinen heller an Besoldung erhalten“. Das Ersparte war durch „vieles hin und her reißen verzehret und aufgewendet“.³³ Wann das Konfirmationsschreiben endlich vorlag, geht aus den Akten nicht hervor.

Über Linckes Leben vor der Anstellung in Schneeberg wissen wir nahezu nichts. Das Geburtsdatum ist nicht bekannt. Er dürfte aber um 1695 geboren sein, denn 1716 ist er an der Universität Leipzig eingeschrieben. Die Matrikel nennt den Geburtsort Michelwitz (bei Zeitz).³⁴ Die Akten bezeichnen ihn als „Studiosus Iuris“.³⁵

Nachdem Lincke seine Stelle 1717 in Schneeberg angetreten hatte, kam es bereits 1719 zu Streitigkeiten mit dem Kantor, die das Vorrecht betrafen, den als zusätzliche Einnahmequelle geschätzten Instrumentalunterricht zu erteilen.³⁶

Trotz dieser Meinungsverschiedenheiten kam es wahrscheinlich um 1719 zur Weitergabe der Handschrift II. 6. 22 an Lincke. Den Anlaß dafür dürfte der große Stadtbrand vom 13. August 1719 gegeben haben. Lincke beklagt in einem Schreiben vom 11. Oktober 1719 an das Leipziger Konsistorium den Verlust seiner Musikaliensammlung:³⁷

²⁷ Ebd., S. 382.

²⁸ Datum nach Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* (wie Anm. 18), S. 303.

²⁹ Dies geht aus einem Brief des Superintendenten Christian Gotthelf Blumberg vom 5. Juni 1717 hervor (SächsHStA: 4979 [wie Anm. 13]). Eine Quittung aus dem KA Schneeberg: QA/2 (*Privat-Acta EEE. | die Ersetzung des Organisten | dienstes in Schneeberg | betr.*, Bl. 12') bestätigt diese Aussage. Danach hatte Umblauft „1 rthl 8 gr.“ für das Orgelspiel bei verschiedenen Hochzeiten erhalten, weil er „des gedachten Organistens vices völlig bis dato verrichtet“. Musikalien hatte er – wie das Repertoire des Handschrift II. 6. 22 zeigt – offensichtlich zur Verfügung.

³⁰ Nach Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig 1926–41, (*Schriften der Sächsischen Kommission für Geschichte: Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig*), Repr. Leipzig 1974, Bd. 3: *Von 1723 bis 1800*, S. 113 war Zetsche von 1714–1716 Organist an der Leipziger Paulinerkirche.

³¹ SächsHStA: 4979 (wie Anm. 13).

³² Ebd., zwei Briefe vom 23. September und vom 18. Oktober 1717.

³³ Ebd., Briefe Linckes vom 18. Oktober 1717 und vom 11. Oktober 1719 an das Leipziger Konsistorium mit der Bitte um finanzielle Hilfe und die ausstehende Konfirmation.

³⁴ Vgl. Erler, *Die jüngere Matrikel* (wie Anm. 22), Bd. 3, S. 240.

³⁵ SächsHStA: 4979 (wie Anm. 13), Brief vom Superintendenten Blumberg vom 5. Juni 1717.

³⁶ KA Schneeberg: QA/4 (wie Anm. 14).

³⁷ SächsHStA 4979 (wie Anm. 13).

„Es hat solches sehr schnelle Unglück nicht nur über die 50 fl. an meinen *Moebeln* laut *Attestat.* des Raths von Schnee., sondern auch überdieß meine zur Kunst gehörige *Musicalia* so über die 60 fl. werth ebenermaßen zu nichte gemachet, dieses mein Bißgen Vermögen aber hat dahero nicht *salviret* werden können, weilmich so gleich des sehr schönen Ihnen theils wohlbekanntes kostbaren Orgel-Werckes euserst angenommen.“

Vermutlich sollte dieser Verlust durch die Übergabe der Handschrift gemildert werden. Durch den Brand wurde die Schneeberger Hospitalkirche in Schutt und Asche gelegt. Am 27. Februar 1737 wurde sie wieder einweihet. Dabei wurde die von Umblauftt komponierte dreisätzigte Kantate *Herr hebe an zu segnen* aufgeführt. Sie ist bisher nicht aufgefunden worden.³⁸ Nachdem Umblauftt ab 1747 zwei Substituten erhalten hatte, dankte er 1753 ab.³⁹ Er starb am 18. November 1757 im Alter von 84 Jahren.⁴⁰

Über Linckes musikalisches Wirken läßt sich kaum etwas sagen. Christian Voigt, der von 1733 bis 1745 Organist in Waldenburg war, gibt einen Brief Linckes vom 23. Oktober 1737 wieder, aus dem hervorgeht, daß sich Lincke durch das Lesen musiktheoretischer Abhandlungen wie Lorenz Mizlers *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* auf dem Laufenden hielt: „Herr M. Mizlers musicalisches Tractätgen folget hierbey wiederum mit grossem Dank zurück, und werde ich mir solche, als eine nützliche Bibliothec. selbst anschaffen; [...].“⁴¹ Darüber hinaus wird die Bekanntschaft Linckes mit dem Bachschüler und damaligen Zwickauer Organisten Johann Ludwig Krebs erwähnt.

3. Datierung und regionaler Hintergrund

Das Geburtsjahr Umblauftts schließt die Entstehung der Sammelhandschrift II. 6. 22 vor 1690 aus. Die Arie von Vogler sowie der in dem oben zitierten Brief Linckes erwähnte Musikalienverlust beim Stadtbrand 1719 sprechen dafür, daß die erste Schicht vor 1719 abgeschlossen wurde.

Demnach könnte die Handschrift schon während Umblauftts Ausbildungszeit in Leipzig angelegt worden sein.⁴² Dagegen spricht aber, daß die Werke Pezolds, des jüngsten, wohl um 1677 geborenen Komponisten, kaum vor 1700 bekannt und verbreitet gewesen sein dürften. Es kommt hinzu, daß das Bild der Handschrift konstant ist und nur wenige Veränderungen (z. B. Rastralwechsel oder neue Formen des Sopranschlüssels) aufweist.

³⁸ Vgl. hierzu Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* (wie Anm. 18), S. 301. Das Programm für den Wiedereinweihungsgottesdienst, das den Text der Kantate enthält, befindet sich in D-DI: 3 A 6098.

³⁹ Vgl. hierzu SächsHStA: 4982 (wie Anm. 15), Bl. 37' u. 46'.

⁴⁰ Datum nach dem Bestattungs-Buch (Jahrgang 1757, Reg.-Nr. 171) des Pfarrarchivs von St. Wolfgang in Schneeberg.

⁴¹ Christian Voigt, *Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten* [...], Erfurt 1742, S. 103–105. Der Brief Linckes ist auszugsweise abgedruckt in: *Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (Hrsg. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Bacharchiv Leipzig), Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Kassel u. a. 1969, S. 405.

⁴² Dazu würde das Aufgreifen der nach 1700 eigentlich veralteten Form der Canzona passen. In mitteldeutschen Handschriften ist diese allerdings nur in geringer Zahl vertreten.

Dies deutet darauf hin, daß sie „am Stück“ innerhalb eines überschaubaren Zeitraums entstanden ist, also nach Umblauffts Leipziger Zeit, frühestens um 1700.⁴³

Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, daß Umblaufft die Handschrift nicht für sich selbst, sondern erst um 1719 für Linckes Bedarf angelegt hat.⁴⁴ Untermauern könnte dies die Tatsache, daß Umblaufft die Handschrift mit sechs eigenen Präludien beginnt. Diese These würde die Repertoireauswahl erklären. Es handelt sich ausnahmslos um mitteldeutsche Komponisten und es fällt auf, daß namhafte Musiker wie Pachelbel, Kuhnau und auch Krieger nicht präsent sind. Man darf wohl annehmen, daß dies nicht auf die Provinzialität von Schneeberg zurückführen ist, sondern eher mit dem schwierigen Verhältnis der beiden zusammenhängt.⁴⁵

Die Komponisten, die in der Handschrift vertreten sind, lassen sich, ihrer Herkunft gemäß, differenzieren. Die meisten von ihnen – Witt (Gotha), Pestel (Altenburg), Garthoff (Weißenfels) und Vetter (Rudolstadt) – wirkten in einem Gebiet, das heute in Thüringen liegt. Aus dem heutigen Sachsen kamen Pezold (Dresden) und Umblaufft (Schneeberg). Nur Werckmeisters Wirkungsstätten (Quedlinburg, Halberstadt) liegen in Sachsen-Anhalt. Der Wirkungskreis der Komponisten, die in der Handschrift vertreten sind, konzentriert sich demnach auf den Raum südlich von Leipzig. Leipzig scheint somit ihr gemeinsamer Bezugspunkt gewesen zu sein. Schon Otto Voss ordnet einen Großteil der angeführten Komponisten dem sogenannten „Leipziger-Vogtländischen Kreis“ zu.⁴⁶ Ihm gehören Umblaufft, Witt, Pestel, Vetter und Garthoff an. Insofern repräsentiert die Handschrift II. 6. 22 die Tastenmusik einer relativ geschlossenen Region.

Mit Witt (später Hofkapellmeister), Pestel, Garthoff (zuvor Hofoboist), Pezold und Vetter (zuvor städtischer Organist) waren die meisten der in der Handschrift vertretenen Komponisten vorwiegend als Hoforganisten tätig. Werckmeister war überwiegend als städtischer Organist angestellt, während Umblaufft abgesehen von der Vertretung der Vakanz nie ein Organistenamt inne hatte, sondern ausschließlich als Kantor wirkte.

4. Repertoire

Die Handschrift ist mit 22 Blättern deutlich kleiner als andere Klavierbücher.⁴⁷ Choralgebundene Werke sind nicht vorhanden. Es dominieren Stücke im fantastischen oder

⁴³ Daß Umblaufft nach dem Amtsantritt in Schneeberg zur Beschaffung von Musikalien auf die briefliche Korrespondenz zurückgriff, zeigt ein Brief Umblauffts aus dem StA Schneeberg: 3072, Bl. 29^r–30^r, in dem er von einem „Accidens“ zur „Bestreitung der damahls kostbahrn Correspondenz-Unkosten vor Musicalien“ berichtet. Auch privat wird er sich wohl auf diesem Weg mit neuen Kompositionen versorgt haben, eventuell sogar durch seinen Schüler Stölzel, mit dem er ja lange Zeit brieflich verkehrte. Insofern war die Zusammenstellung der Werke nicht an die Studienzeit im Musikzentrum Leipzig geknüpft.

⁴⁴ Zieht man in Erwägung, daß Umblaufft mit Johann David Heinichen bekannt war, der ja 1717 sein Amt als Kapellmeister in Dresden angetreten hatte, so kann man nicht ausschließen, daß dieser ihm Kompositionen seines Kollegen Pezold hat zukommen lassen.

⁴⁵ Es ist davon auszugehen, daß Umblaufft angesichts der skizzierten Möglichkeiten der Repertoirebeschaffung Abschriften der Werke dieser Komponisten besaß.

⁴⁶ Otto Voss, *Die sächsische Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1936, Jena 1936, S. 39 f.

⁴⁷ Eventuell läßt sich dies mit den Umständen der Entstehung erklären.

freien Stil. 13 der insgesamt 27 Stücke sind Präludien, dazu kommen Tänze und Tanzvariationen (eine Suite und vier Ciaconen), vier strengstimmige Kompositionen (zwei Fugen und zwei Kanzonen) und eine *Aria variata* (*Air* in *c*-Moll). Elf Stücke sind anonym überliefert. Die Mehrzahl der Werke stammt von Umblauft. Witt und Pestel sind mit jeweils zwei Kompositionen vertreten, und Vetter und Garthoff werden jeweils nur einmal als Autor genannt. Nur eine Teilkonkordanz ließ sich nachweisen – der hohe Anteil singulär überlieferter Werke ist typisch für derartige Sammelhandschriften des 17. Jahrhunderts, wengleich nicht in diesem Umfang. Außer der Suite waren prinzipiell alle Kompositionen im Gottesdienst brauchbar.⁴⁸

Ein durchgehendes Ordnungskriterium gibt es nicht, dennoch sind Komplexe erkennbar. Den ersten Abschnitt bilden die sechs Präludien von Umblauft (Nr. 1–6),⁴⁹ die die Tonbuchstaben *C* bis *G* abdecken.⁵⁰ Der Canzona von Werckmeister (Nr. 7) folgt eine weitere Gruppe von sechs Präludien (Nr. 8–13). Nur das erste dieser Stücke kann einem Komponisten, Garthoff, zugewiesen werden. Auch hier ist die tonartige Anordnung (in der Abfolge *C*-Dur, *c*-Moll, *D*-Dur, *d*-Moll, *E*-Dur, *F*-Dur) offensichtlich. Danach geht es bis Nr. 17 ohne ein erkennbares Muster weiter. Erst die drei Ciaconen (Nr. 18–20) bilden wieder eine Gruppe. Diese erste Schicht schließt mit zwei Stücken von Witt.

Für die Einordnung dieser Ergebnisse in einen größeren Kontext wurden als Vergleichsmaterial weitere Sammelhandschriften mit Tastenmusik herangezogen, die etwa in derselben Zeit entstanden sind und ebenfalls mitteldeutsche Tastenmusik enthalten:

- das *Mylauer Tabulaturbuch*:⁵¹ D-MY: H 3 a; im folgenden: Mylauer TB
- *Klavierbuch Gerber*:⁵² D-B: Mus. ms. 40268; im folgenden: Gerber KB
- *Tabulaturbuch Eckelt*:⁵³ D-B: Mus. ms. 40035 (olim Z 35); zur Zeit PL-Kj; im folgenden: Eckelts TB
- das *Andreas-Bach-Buch*:⁵⁴ D-LEm: III. 8. 4; im folgenden: ABB

⁴⁸ Auch die zwei Fugen (Nr. 15 von Pezold, Nr. 17 von Vetter) weisen die bei Riedel, *Quellenkundliche Beiträge* (wie Anm. 6), S. 88 erwähnte „versettenartige“ Kürze auf, die an eine Verwendung für den Gottesdienst denken läßt.

⁴⁹ Nr. 2 muß als Werk Umblaufts angesehen werden.

⁵⁰ Allerdings nicht in alphabetischer Reihenfolge.

⁵¹ Vgl. zu dieser Quelle ausführlicher John R. Shannon, *The Mylauer Tabulaturbuch, a Study of the Preludial and Fugal Forms in the Hands of Bach's Middle-German Precursors*, Diss. North Carolina 1962, Ann Arbor 1962 und den frühen Aufsatz von Max Seiffert, *Das Mylauer Tabulaturbuch von 1750*, in: *AfMw* 1 (1918/19), Repr. Hildesheim 1964, S. 607–632.

⁵² Vgl. Walter Emery, *Gerber, Heinrich Nikolaus*, in: *New Grove Dictionary*, Bd. 7, London u. a. 1980, S. 248. Das Klavierbuch selbst wird auch bei Alfred Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 7–18, speziell S. 8 ff. besprochen.

⁵³ Vgl. hierzu besonders den Aufsatz von Christoph Wolff, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke* (Hrsg. Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg), Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374–386.

⁵⁴ Vgl. hierzu ausführlicher die Arbeiten von Robert Stephen Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University (Cambridge, Mass.) 1987 und Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 30 ff.

Die Handschrift II. 6. 22 nimmt in dieser Quellengruppe eine Sonderstellung ein, da sie nur Stücke mitteldeutscher Komponisten aufweist. Die anderen Handschriften enthalten Werke aus zumindest einer weiteren Region. Sie berücksichtigen zudem auch Stücke bekannter Komponisten.⁵⁵ Hinsichtlich ihrer Funktion ähnelt die Handschrift II. 6. 22 am ehesten dem ABB und dem Mylauer TB. Sie sind zu den Klavierbüchern mit gemischtem Repertoire zu rechnen, die weder dem privaten noch dem gottesdienstlichen Gebrauch eindeutig zuzuordnen sind. Hinzu kommt, daß der damaligen Repertoiregemeinschaft von Tastenmusik entsprechend nur in bestimmten Fällen ein spezifisches Instrument erforderlich ist. Die Provenienz und die geringe Zahl an Tanzsätzen sprechen aber für den primären Einsatz im Gottesdienst. Bei dem Eckeltschen TB und dem Gerber KB steht der didaktische Zweck im Vordergrund. Auch die Anordnung der Stücke gleicht der der anderen Quellen. Nur das Mylauer TB ordnet als einziges Klavierbuch sein Repertoire konsequent nach Tonarten.⁵⁶ Die folgende Übersicht faßt die wichtigsten Gesichtspunkte zusammen:

	II. 6. 22	Mylauer TB	Gerber KB	ABB	Eckelts TB
Notationsform	moderne Notenschrift	moderne Notenschrift	moderne Notenschrift	<u>moderne</u> <u>Notenschrift</u> / Orgeltabulatur	Orgeltabulatur
Datierung	ca. 1700–1719	ca. 1685–1700	1715	ca. 1707/8–1713	1692
Schreiber	C. Umblauft	unbekannt	H. N. Gerber	<u>J. C. Bach</u> , JSB u. a.	J. Pachelbel und <u>J. V.</u> <u>Eckelt</u>
Komponisten	MD	<u>MD</u> , ND, I?	<u>MD</u> , ND	<u>MD</u> , ND, SD, I, F, JSB	<u>MD</u> , <u>SD</u>
Gattungen	cff	cff, ChB	cff, ChB	cff, ChB	cff, ChB
Zweck	gKB	gKB/G	gSB	gKB	gSB
Ordnung	z. T. Ga / K / TA	<u>TA</u> / Ga	z. T. Ga / TA	z. T. Ga / K	Eph / z. T. Ga / TA
Quellen	unbekannt	z. T. Drucke	Irrgang	z. T. Drucke und JSB	<u>J. Pachelbel</u> u. a.
Anonyma	einige	einige	einige	kaum	einige

Abkürzungen: MD=Mitteldeutschland; ND=Norddeutschland; SD=Süddeutschland; I=Italien; F=Frankreich; JSB=Johann Sebastian Bach; ChB=Choralbearbeitungen; cff=cantus-firmus-frei; gKB=gemischtes Klavierbuch; gSB=gemischtes Studienbuch; G=Gottesdienst; TA=Tonarten; Ga=Gattungen; K=Komponisten; Eph=Erwerbsphasen; z. T.=zum Teil; (Unterstrichungen geben Schwerpunkte an)

⁵⁵ Das ABB bildet hierbei mit seiner breiten Palette einen extremen Gegenpol, der nicht den Normalfall darstellt.

⁵⁶ Darüber hinaus können auch die einzelnen Erwerbsphasen des Eckeltschen TB als Gliederungselement angesehen werden.

5. Musikalische Aspekte

Nachfolgend einige summarische Anmerkungen zur Musik der ersten Schicht:

Präludien: Umblauffs Präludien zeigen Experimentierfreude mit der Form. Das Präludium in *C-Dur* (Nr. 1) gehört zum einteiligen Typus, auch wenn es aus zwei einander entsprechenden Abschnitten besteht. Es ist mit einer beherrschenden Grundidee wie Kuhnaus einteilige Präludien monothematisch angelegt. In den zweiteiligen Stücken kombiniert Umblaufft ähnlich wie Kuhnau unterschiedliche Gestaltungsformen freier und imitativer Abschnitte. Ein Teil folgt dabei jeweils einem bestimmten Muster. Das Präludium in *c-Moll* (Nr. 2) ist imitativ angelegt. Der zweite Teil bringt das Anfangsmotiv in der Umkehrung. Der Beginn des Präludiums in *e-Moll* (Nr. 3) beeindruckt durch kühne Harmonik im Anfangsabschnitt, der anschließend in Achtelfigurationen übergeht. Die Bewegungsrichtung beider Motive wird im zweiten Teil umgekehrt. Im Präludium in *g-Moll* (Nr. 4) sind beide Teile imitativ gearbeitet; dem zweiten Teil liegt ein eigenes Motiv zugrunde. Die Anlage der beiden letzten Präludien (Nr. 5 u. 6) kann als konzentrierte Form des „bipolaren Zyklus“ von Präludium und Fuge betrachtet werden. Innerhalb eines Stücks werden ein freier und ein imitativer Abschnitt einander gegenübergestellt. In beiden Präludien sind die zwei Teile aber deutlich voneinander abgesetzt.

Eine zweite Präludien-Gruppe umfaßt die Nummern 8–13. Das Präludium *C-Dur* von Garthoff (Nr. 8) ist wohl für die Orgel bestimmt, da es ohne Pedal nicht gespielt werden kann. Es ist mehrteilig und besteht aus toccatischer Einleitung, einem Abschnitt im gebunden polyphonem Stil und einem fugierten Schluß.⁵⁷ Ähnliche Stücke haben auch Kuhnau oder Pachelbel komponiert. Wie Umblauffs Werke weist das Präludium den für mitteldeutsche Tastenmusik typischen, einfach gehaltenen Satz auf, der auch für das Repertoire des Mylauer Tabulaturbuch charakteristisch ist. Es entspricht damit dem Typus von Gebrauchsmusik, der auf die Fähigkeiten eines „Durchschnittsorganisten“ zugeschnitten war.⁵⁸ Als Ausnahme in dieser Gruppe ist das Präludium (Nr. 16, *d-Moll*) hervorzuheben. Es ist für die Interpretation auf einer großen Kirchenorgel angelegt; das Pedal wird hier eigens gefordert.⁵⁹ Spannungsaufbau und Themenbehandlung übertreffen die Präludien von Umblaufft und Garthoff. Das Stück besteht aus einer freien toccatischen Einleitung, einem akkordischen Satz und einem imitativ angelegten Schluß: einer voll ausgeprägten dreistimmigen Fuge über ein prägnantes Thema.

Canzonen: Die Handschrift enthält zwei Canzonen. Sie lassen sich als einteilige kürzere Formen nur zu dem neueren, einteiligen Typ Buxtehudes in Beziehung setzen.⁶⁰ Während in Werckmeisters Canzona in *g-Moll* das aus der Anfangsphase der Gattung stammende Repetitionsmotiv vorherrscht, behandelt Witt in seiner Canzona in *B-Dur* das Thema freier. In beiden Stücken dominieren zwei sich abwechselnde Formen der „The-

⁵⁷ Auch die anderen fünf Präludien folgen diesem Schema mit einem freieren Einleitungsteil (der weiter aufgegliedert werden kann) und einem meist längerem fugierten Abschnitt.

⁵⁸ Vgl. hierzu Riedel, *Quellenkundliche Beiträge* (wie Anm. 6), S. 164 ff.

⁵⁹ Auch hier findet sich aber keine virtuose Pedalbehandlung wie beim „norddeutschen Orgelpräludium“.

⁶⁰ Inwieweit es sich hier um norddeutschen Einfluß oder um eine parallele Erscheinung handelt, muß offenbleiben.

menbeantwortung“. Darüber hinaus tauchen auch Umkehrungen des Themas, Engführungen und themenfreie Passagen auf. Die einteilige Form beschreibt somit ein spätes Stadium der Canzona, das eine deutliche Nähe zur neuen Form der Fuge aufweist.

Chaconne und Passacaglia: Mit der Chaconne *B-Dur* (Nr. 27) enthält die Handschrift ein weiteres Werk von Witt. Dazu kommen drei weitere Chaconnen (Nr. 18–20). Die erste Chaconne wird Pestel zugeschrieben, die übrigen beiden sind anonym überliefert. Die Chaconne von Witt bietet 20 Variationen. Das Ostinato-Modell besteht aus einer verhältnismäßig freien, rhythmisch aufgelockerten Baßlinie⁶¹:

I – VI – III – IV – V – I | VI – V – IV – V – VI – IV – V – (I)

Refrainartige Wiederholungen des ruhigen Ausgangsmodells inmitten der figurierten Variationen gliedern das Stück. Gleichartige Diskant- und Baßfigurationen werden mehrmals miteinander kombiniert, so daß der Eindruck eines Stimmentausches entsteht. Insgesamt betrachtet entsprechen Witts Variationsformen entsprechen denen Pachelbels und Kuhnau. Auch das Fehlen virtuoser Passagen unterstreicht die Zugehörigkeit zum mitteldeutschen Einflußbereich.⁶² Die Anweisung „Harpegg.“ für eine ganze Passage (Takt 127–133) bestimmt das Stück vielleicht für ein Saitenklavier.⁶³

Pestel war – das zeigen seine anderen Tastenmusikwerke – imstande, mehr als nur Gebrauchsmusik wie die Präludien des Mylauer TB zu verfertigen. Gleichwohl bewegt sich seine Chaconne in *C-Dur* wie Witts Komposition im Rahmen des damals Üblichen. Insgesamt ist die Chaconne mit Thema und zehn Variationen deutlich kürzer als die Witts. Der Baß ist viertaktig und entspricht in seiner rundläufigen Anlage dem Baß von Witt:

I – V – I – (II) – III – IV – (V) – VI – III – (IV) – V

Auch Pestel paart Diskant- und Baßfigurationen. Zusätzlich treten diese auch gleichzeitig in einer Variation auf. Da kein Pedal zur Ausführung nötig ist, besteht ebenfalls die Möglichkeit zum Vortrag auf einem Saiteninstrument.

Suite: Die Handschrift enthält eine Partie in *g-Moll* von Pestel (Nr. 21–25). Im ABB ist eine andere Partie (Nr. 12, *D-Dur*), eine Ouvertüresuite, überliefert. Im Gegensatz dazu entspricht die Partie *g-Moll* der Handschrift II. 6. 22 dem auf Froberger zurückgehenden Suitentypus. Zu den Stammsätzen kommt lediglich eine zwischen Courante und Sarabande eingeschobene Gavotte. Variative Zusammenhänge der Sätze sind nicht vorhanden. Die Gigue weist die eher seltene geradtaktige Form auf und ist imitatorisch (mit

⁶¹ Die römischen Ziffern geben dabei wie auch im folgenden Beispiel Tonstufen und nicht Akkordfunktionen an, auch wenn diese z. T. zusammenfallen.

⁶² Demgegenüber stellt die Passacaglia *d-Moll* (D-Hs: ND VI 3197^b, Konkordanzen in Kassel und urspr. auch in Frankfurt) Witts mit dem eher in Werken nord- und süddeutscher Komponisten anzutreffenden Passagenwerk eine Ausnahmeerscheinung dar. Die höheren technischen Ansprüche, die in dieser Form weder bei Pachelbel noch bei Kuhnau anzutreffen sind, haben vielleicht dazu beigetragen, daß das Werk einst Bach zugeschrieben wurde.

⁶³ Eine weitere Chaconne Witts in *e-Moll* (D-Hs: ND VI 3392¹) erfordert dagegen – ähnlich wie einige von Pachelbels Variationswerken – den Einsatz des Pedals.

der Umkehrung des Themas im zweiten Teil) gesetzt. Die Sarabande ist rein akkordisch angelegt. Die häufig anzutreffende Anlage in zwei achttaktige Teile ist hier durch ein dreiteiliges Modell ersetzt.

Fugen: Die erste Fuge stammt von Pezold (Nr. 15), die zweite (Nr. 17) ist anonym; sie kann aufgrund einer Teilkonkordanz mit einer Fuge *G*-Dur aus dem Mylauer TB (Nr. 127) Nicolaus Vetter zugeschrieben werden.⁶⁴ Es handelt sich um eine Kurzform der Fuge, die im Mylauer TB überliefert ist. In der Leipziger Version umfaßt Veters dreistimmige Fuge lediglich zwölf Takte. Wie Pachelbel und andere mitteldeutsche Komponisten verwendet Vetter ein Repetitionsmotiv. Ähnlich kurz ist Pezolds ebenfalls dreistimmige Fuge. Eventuell handelt es sich auch hier um eine Kürzung, da das Stück im Vergleich mit Pezolds anderer Fuge einen sehr rudimentären Eindruck hinterläßt. Bei beiden Fugen Veters und Pezolds sprechen die Kürze und die einfache Anlage für den Gebrauch im Gottesdienst.⁶⁵

6. Schlußbemerkung

Die Handschrift II. 6. 22 stellt eine weitere Quelle für Aussagen über die Musizierpraxis in Mitteldeutschland im Hinblick auf Tastenmusikwerke dar. Zudem überliefert sie auf kleinem Raum eine breit gefächerte Repertoireauswahl ausschließlich mitteldeutscher Komponisten, darunter Werke des ersten Lehrers von Gottfried Heinrich Stölzel. Aufgrund der speziellen Umstände der Entstehung als Gebrauchshandschrift für den Schneeberger Organisten Gottfried Lincke ist diese Werkauswahl nur bedingt mit anderen repräsentativen Handschriften zu vergleichen. Trotzdem liefert sie unter anderem einen weiteren Anstoß, das Werk eines für den Bereich der mitteldeutschen Tastenmusik vor Bach wichtigen Komponisten wie Christian Friedrich Witt editorisch zu erschließen.

⁶⁴ Das Mylauer TB ist eine der Hauptquellen für Veters weitere Fugen, während sich von Pezold nur einere weitere Fuge erhalten ist.

⁶⁵ Ähnlich wie die Vesettenbücher des süddeutschen Raums enthalten viele mitteldeutsche Handschriften derartige Werke.

Inventarverzeichnis der ersten Schicht

Lage	Blatt	Seite	Nr.	Originale Überschrift	Gattung	Tonart	Bemerkungen
1	1 ^r	–	–				In die Innenseite des Vorderdeckels eingeklebt
1	1 ^v	–	–				Inscription, darüber beschnittenes Vorsatzblatt mit Angaben zum Inhalt von Becker
1	2 ^r	–	–				Ersetzt; erhaltener Stumpf mit neuem Blatt überklebt; grobe Inhaltsangabe von Bernhardt
1	2 ^v	–	–				Leer
1	3 ^r –4 ^v	1–3	1	<i>I. Praeludium ex C. e. C. U.</i>	<i>Präludium</i>	C-Dur	Umblauft; Beginn Rastral 1
1	4 ^r –5 ^r	4–5	2	<i>II. Prael: ex C. Dis.</i>	<i>Präludium</i>	c-Moll	Umblauft?
1	5 ^v –6 ^r	6–7	3	<i>III. Prael: ex E. G. C. U.</i>	<i>Präludium</i>	e-Moll	Umblauft
1	6 ^v	8	4	<i>IV. Prael: ex G. b. C. U.</i>	<i>Präludium</i>	g-Moll	Umblauft
2							1. Blatt der Lage fehlt
2	7 ^r	9	4				Fortsetzung von Nr. 4
2	7 ^v –8 ^r	10–11	5	<i>V. Prael: ex F. gis C. U.</i>	<i>Präludium</i>	f-Moll	Umblauft
2	8 ^v –9 ^v	12–14	6	<i>VI. Prael: ex D. fis C. Um:</i>	<i>Präludium</i>	D-Dur	Umblauft
2	9 ^v –10 ^f	14–15	7	<i>VII. Canzon. A Werckm. G. b.</i>	<i>Canzona</i>	g-Moll	Werckmeister; letzte Akkol. auf Bl. 10 ^f ist leer; Bl. 9 ^v nur 3 Akkol.
2	10 ^v	16	–				Rastral 1/2; leer, rastriert
2	11 ^r –11 ^v	17–18	8	<i>V.III. Prael: in. C. ♯. Mr. Garthoff.</i>	<i>Präludium</i>	C-Dur	Garthoff; Bl. 11 ^r : Rastral 1/2; Bl. 11 ^v : Beginn Rastral 2
2	11 ^v –12 ^r	18–19	9	<i>IX. Prael: in. C. ♭.</i>	<i>Präludium</i>	c-Moll	Garthoff?
2	12 ^v	20	10	<i>X. in. D. ♯.</i>	<i>Präludium</i>	D-Dur	Garthoff?
2							8. Blatt der Lage fehlt
2	13 ^r	21	10				Fortsetzung von Nr. 10
2	13 ^r	21	11	<i>XI. in. D. ♭.</i>	<i>Präludium</i>	d-Moll	Garthoff?
2							10. Blatt der Lage fehlt
3	13 ^v –14 ^r	22–23	11				Fortsetzung von Nr. 11
3	14 ^r –14 ^v	23–24	12	<i>XII. in. E. ♯.</i>	<i>Präludium</i>	E-Dur	Garthoff?

3	14 ^v –15 ^v	24–26	13	XIII. in F. ♯.	Präludium	F-Dur	Garthoff?
3	15 ^v –16 ^r	26–27	14	XIX. Air. in C. ♭.	Aria variata mit drei Variat.	c-Moll	Fehler in der Numerierung; Vorlage evtl. RISM A/II: 452.000.247
3	16 ^r	28	15	XX. Fuga. in D. ♭. C. Petzold.	Fuge	d-Moll	Pezold
3	16 ^v –17 ^v	28–30	16	XXI. Prael. in D. ♭.	Präludium	d-Moll	
3	17 ^v	30	17	XXII. Fug. in G. ♯.	Fuge	G-Dur	Vetter; Teilkonkordanz mit Mylauer TB Nr. 9
3							5. Blatt der Lage fehlt
3	18 ^r	31	18	XXIII. Ciaccona. In C. ♯. di G. E. Bestel.	Chaconne	C-Dur	Pestel
3	18 ^v	32	19	XXIV. Alia Ciaccona. In E. ♭.	Chaconne	e-Moll	
3	18 ^v –19 ^v	32–34	20	XXV. Ciaccona. In D. ♭.	Chaconne	d-Moll	
3	19 ^v	34	21	XXVI. Gigy. Partie. In G. ♭. Bestel.	Partie / Gigue	g-Moll	Pestel
3	19 ^v –20 ^r	34–35	22	XXVII. Allemande.	Allemande	g-Moll	Pestel
3	20 ^r	35	23	XXVIII. Courant.	Courante	g-Moll	Pestel
3	20 ^v	36	24	XXIX. Gavotte.	Gavotte	g-Moll	Pestel
3	20 ^v	36	25	XXX. Sarab.	Sarabande	g-Moll	Pestel
3/4	20 ^v –21 ^r	36–37	26	XXXI. Canzon. In B. Witt.	Canzona	B-Dur	Witt
4	21 ^r –22 ^r	37–39	27	XXXII. Ciaccona. B. Witt.	Chaconne	B-Dur	Witt; letzte Akkol. auf Blatt 22 ^r ist leer