

Helmut Lauterwasser (München)

Telemann-Rezeption in Nördlingen Anno 1750: eine Spurensuche

Die Notenbibliothek der St. Georgskirche in Nördlingen beherbergt eine beachtliche Sammlung historischer Musikhandschriften, in der das Wirken und kompositorische Schaffen ihrer Kirchenmusiker über mehrere Jahrhunderte hinweg dokumentiert ist. Die ältesten erhaltenen Notenmanuskripte stammen aus der Zeit des Organisten und „Director musices“ Johann Caspar Simon (1701–1776) und seines Nachfolgers Jacob Heinrich Hilbrandt (1711–1776). Dessen Nachfolger ab Mai 1781, Christoph Friedrich Wilhelm Nopitsch (1758–1824), hat Kantaten seiner beiden Vorgänger wiederaufgeführt, wie etliche von seiner Hand notierte Einzelstimmen und auch vier Partiturabschriften¹ belegen. Dass Nopitsch auch selbst komponiert hat, geht aus einem Inventar hervor, das die damalige Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern im Jahr 1925 anfertigen ließ.² Darin sind insgesamt 16 handschriftliche Kantaten, Partituren und Stimmensätze von Nopitsch verzeichnet, die heute nicht mehr vorhanden sind.³ Weitere Musikhandschriften in der historischen Musiksammlung von St. Georg enthalten Werke von Friedrich Buck (1800–1881), der zwischen 1824 und 1830 in Nördlingen wirkte, Friedrich Glauning (1810–1882), zunächst Lehrer, dann von 1838 bis 1881 Stadtkantor und Organist in Nördlingen, sowie von dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm Lorenz Trautner (1855–1932). Glauning war offenbar befreundet mit dem Kapellmeister der evangelischen Kirchen in Augsburg Karl Ludwig Drobisch (1803–1854), von dem deshalb ebenfalls eine stattliche Anzahl handschriftlich notierter Werke, darunter auch einige Autographe, in Nördlingen überliefert sind. Einige der Werke Drobischs tragen auf dem Titelblatt einen eigenhändigen Vermerk, wie z. B. „Zum alleinigen Gebrauch des Herrn Stadtkantors Glauning in Nördlingen. C.L. Drobisch 1848“⁴ oder „Zum alleinigen Gebrauch der prot. Kirche zu Nördlingen. C.L. Drobisch mpr.“⁵

Der Name Georg Philipp Telemanns wird im ganzen Nördlinger Quellenbestand an keiner Stelle erwähnt; in den historischen Inventaren kommt er gleichfalls nicht vor. Und auch in der Literatur zur Nördlinger Kirchenmusikgeschichte wurde ein Bezug bisher nicht hergestellt. Trotzdem hatte, wie hier gezeigt werden soll, Telemanns Musik, genauer seine Kantatenkompositionen, auf die Figuralmusik in der Freien Reichsstadt um die Mitte des 18. Jahrhunderts beträchtlichen Einfluss.

Johann Caspar Simon kam 1731 nach Nördlingen, zunächst als Musikdirektor und Organist; ab 1743 war er zudem Lehrer an der städtischen Lateinschule. Im Jahr 1750 erbe er die Tuchhandlung seines Schwagers Carl Maximilian Leibbrandt in Leipzig, was ihn bewog, seine musikalische Tätigkeit in der schwäbischen Reichsstadt gegen die lukrativere

1 Signaturen 10, 15, 35, 52.

2 Vgl. unten Anm. 23.

3 Ein vollständiges Quellen- und Werkverzeichnis bietet Johannes Mlynarczyk, *Christoph Friedrich Wilhelm Nopitsch, ein Nördlinger Kantatenmeister 1758 bis 1824*, Leipzig 1928, S. 76–85.

4 Signatur 226.

5 Signatur 228.

Position eines Kaufmanns in der Messestadt einzutauschen.⁶ Im Hinblick auf die Rezeption Telemann'scher Werke ist ein Passus in Simons Autobiografie, die sich im Nachlass Johann Matthesons erhalten hat, von Interesse.⁷ Bereits beim Erlernen des Kompositionshandwerks, noch vor seinem 20. Lebensjahr, dienten ihm Telemanns Werke als Vorbild: „Doch der gute Rath ging endlich da hinaus: Daß ich berühmter Meister, und sonderlich des beliebten Telemanns Stücke in Partitur setzen, daraus ihre Gänge beobachten, und mir darnach Reguln machen solte. Ein zwar mühsamer, aber doch guter Weg. Denn ich gestehe, daß ich daraus Viel gelernt.“⁸ Dass er als Student in Jena zwischen 1723 und 1727 auch Werke Johann Sebastian Bachs kennenlernte, belegt der folgende Abschnitt: „[...] und der unvergleichliche Kapellmeister Bach in Leipzig brachte es in volle Flamme. Da fand ich, was ich längst gewünscht hatte. Reguln und Fundament.“⁹ Nachdem Simon 1727 seine erste Stelle als „Organist und Director Musices“ in der Grafschaft Hohenlohe angetreten hatte, begann er, seine ersten „4 Stimmigen Arien mit Instrumenten begleitet ganz simple zu setzen“, um sich eine Sängerschar heranzubilden. Schließlich gelang es ihm dort, „völlige Cantaten mit allerhand Instrumenten begleitet in der Kirche“ aufzuführen. In Nördlingen, so schrieb er 1742 an Mattheson, habe er dann unter anderem „seit meines hierseyens 3. Vollstimmige Jahrgänge mit allerhand Instrumenten vor die Kirche componiret, und die Texte, zu mehrere Erbauung der Gemeinde drucken lassen“.¹⁰ Simon hatte in Nördlingen also drei vollständige Jahrgänge Kirchenkantaten komponiert. Deren erste beiden aus den Jahren 1732 und 1734 haben sich nicht erhalten; ihr Inhalt lässt sich jedoch durch überlieferte Textdrucke und ein zeitgenössisches Inventar wenigstens teilweise rekonstruieren.¹¹ Der nahezu vollständig erhaltene 3. Jahrgang fällt in das Kirchenjahr 1737/38. Er zeigt, dass in Nördlingen seinerzeit Sonntag für Sonntag und darüber hinaus bei vielen kirchlichen Festen Kantaten musiziert wurden, an den hohen Festen sogar je eine Kantate am Vor- und am Nachmittag. Der 4. Nördlinger Kantatenjahrgang fällt in das Jahr von Simons Weggang. Vor allem die ersten Kantaten im Weihnachtsfestkreis kommen noch aus seiner Feder; anscheinend hat sein Nachfolger Hilbrandt dann die Kantatenproduktion übernommen. Jacob Heinrich Hilbrandt war von „1744 bis 1776 Stipendiatenpfleger, Quästor und von 1750 an Organist“ in Nördlingen.¹² Er arbeitete in dieser Zeit offenbar eng mit Simon zusammen, denn etliche von dessen Kantaten liegen als Abschriften Hilbrandts vor und zwar sowohl der Partituren als auch von Stimmensätzen.

Zu dem dritten Nördlinger Jahrgang hatte Winfried Bönig im „Vergleich mit Werken des Wertheimer Kantatenkomponisten Johann Wendelin Glaser“ als Textdichter Johann Friedrich von Holten ermittelt:¹³ *Das | Angenehme | und | Hertz=erquickende | Jesus=Bild,*

6 Axel Schröter, Artikel „Simon, Johann Caspar“, in: *MGG2*, Personenteil 15, Kassel 2006, Sp. 820–821, sowie Winfried Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik um 1740* (= *Collectanea Musicologica* 4, hrsg. von Franz Krautwurst), Augsburg 1993, S. 13.

7 Vgl. dazu Joachim Kremer, „Johann Caspar Simon als Schüler Johann Sebastian und Johann Nikolaus Bachs? Ein neues süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert“, in: *BJ* 86, Leipzig 2000, S. 327–332.

8 D-Hs, Cod. hans. IV: 38–42: 10: 15, fol. 3r.

9 Ebd., fol. 3v.

10 Ebd., fol. 4r.

11 Vgl. Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, S. 15–19.

12 Friedrich Wilhelm Trautner, *Zur Geschichte der evangelischen Liturgie und Kirchenmusik in Nördlingen*, Nördlingen 1913, S. 23.

13 Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, S. 20.

| oder | Geist=reiche | CANTATEN | über alle Sonn= und Fest=Tags | Evangelial | in welchen jedesmahl | JESUS | unter einem Schriftmäßigen Bilde | abgemahlet und vorgestellt wird | Von | J.F. VON HOLTEN. | LUBECK/ | Bey Peter Böckmann/ 1725.¹⁴

Allerdings konnte Bönig seinerzeit diesen Textdruck nicht ausfindig machen. Ein Vergleich von Simons Kantatentexten mit denen von Holtens zeigt aber, dass Simons Texte nicht bei allen Kantaten des 3. Jahrgangs und bei keiner Kantate vollständig mit dem Lübecker Textdruck übereinstimmen. In der Regel ist von dort der vorangestellte Leitspruch, im Titel als „schriftmäßiges Bild“ bezeichnet, übernommen, z. B. bei der Kantate *Freue dich sehr du Tochter Zion* zum ersten Advent:¹⁵ „Jesus unter dem Bilde eines Königes“.¹⁶ Die Kantatentexte selbst sind dann gekürzt, einzelne Passagen wurden übernommen, teilweise jedoch stark verändert. Bei einigen der Simonschen Kantaten gibt es außer dem übernommenen Motto allenfalls vage Anklänge an von Holtens Textvorlage. Da Simon selbst theologisch geschult war, könnte er auch als Textautor in Frage kommen. Damit wird deutlich, dass die Übereinstimmung der Kantatentexte von Simon mit denen der Kantaten von Johann Wendelin Glaser nur so zu erklären ist, dass Glaser die Texte von Simon übernommen hat, was auch zeitlich passen würde: Glasers betreffender Jahrgang wurde 1744/45 komponiert.¹⁷ Die Annahme von Holtens als Textdichter für Glasers Kantatenjahrgang hat Bönig einem Aufsatz Richard Treibers entnommen.¹⁸ Eine Gegenüberstellung einer willkürlich ausgewählten Kantate zeigt die Übereinstimmungen zwischen Simon und Glaser:

Kantate zum 22. Sonntag nach Trinitatis, Textanfänge der Sätze:

**Johann Caspar Simon 1737/38,
D-NLk, Signatur 64a**

Titel: *JESUS unter dem Bilde eines gedultigen Glaubigers*

1. Chor: Du Herr Gott bist barmherzig und gnädig
2. Arie: Sopran: Wie groß ist meine Schuld
3. Rezitativ, Tenor: Bürgt niemand sonst für mich
4. Aria, Tenor: Schreibt immerhin viel Millionen
5. Choral: Wenn ich vor Gericht soll treten

**Johann Wendelin Glaser 1744/45,
D-WEMk, Signatur Ms. 52**

Jesus unter dem Bilde eines gedultigen Glaubigers

- Du Herr Gott bist barmherzig und gnädig
- Wie groß ist meine Schuld
- Bürgt niemand sonst für mich
- Schreibt immerhin viel Millionen
- Wenn ich vor Gericht soll treten

Die Frage, ob Glaser den Text aus Simons Druck übernommen hat oder ob er auch dessen Musik kannte und sich eventuell davon beeinflussen ließ, kann erst nach einem direkten Quellenvergleich beantwortet werden. Immerhin zeigt schon der Vergleich der beiden

14 Diplomatische Titelwiedergabe (senkrechte Striche stehen für den Zeilenfall) nach D-Gs, 8 P GERM III, 2453 [digitalisiert].

15 Signatur 1.

16 Im RISM-OPAC (<http://opac.rism.info>) sind diese „Bilder“ als Alternativtitel angegeben.

17 Andreas Traub, Artikel „Glaser, Johann Wendelin“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 2002, Sp. 1049 f. Die dort geäußerte Autorschaft von Holtens für die Kantatentexte ist entsprechend zu relativieren.

18 Richard Treiber, „Kantor Johann Wendelin Glaser (1713–1783) und die Wertheimer Kirchenmusik im 18. Jahrhundert“ (2 Teile), in: *Jb. des historischen Vereins Alt-Wertheim* 1936, S. 39–57 und 1937, S. 37–76, besonders 1937, S. 44.

Titeleinträge im RISM-OPAC¹⁹ mit den übereinstimmenden Vokalbesetzungen und der übereinstimmenden Haupttonart A-Dur auffällige Gemeinsamkeiten.

Eine Gegenüberstellung des vollständigen Textes aus von Holtens *Das angenehme und herzerquickende Jesusbild* mit dem Text aus Simons autographischer Kantatenpartitur zeigt Übereinstimmungen, aber auch gravierende Abweichungen.²⁰

**Johann Friedrich von Holten,
Lübeck 1725²¹**

Überschrift: *Am XXII. Sonntage
nach Trinitatis*

Titel: *JESUS unter dem Bilde eines
gedultigen Gläubigers*

1. Du, Herr Gott, bist barmherzig
und gnädig, geduldig
und von großer Güte und Treue.
P. LXXXVI. 15.

Aria.

Schläge Gott mit Donnerkeilen
auf der Sünder Bosheit ein,
ach, so würd' die Rund der Erden
bald in Nichts verwandelt werden
und ganz leer an Menschen sein.

[Recitativo]

Ja hätte Gott der Herr mit unsrer Schuld
der Sünden nicht Geduld,
wie würden wir bestehen?
Du hättest schon, verlornes Schaf,
die längst verdiente Todesstraf'
und deinen Untergang gesehen.
Jedoch dass du noch frei des Höllenkerkers bist,
macht, dass dein Jesus so barmherzig ist.
Zehntausend Pfund, doch nein!
Lass nur den Mund von so viel Zentnern sagen:
Hier sind die Schulden ja in Gottes Buch getragen,
die annoch unbezahlt sein.
Ach Gott, woher, woher bezahl' ich dir?
Die Rechnung ist zu groß; die Kräfte fehlen mir.

Aria.

Trage doch, erzürnter Vater,
mit mir armen Knecht Geduld.
Ich verleugne nicht die Schuld,
doch da meine arme Seele
nicht zu geben finden kann:

**Johann Caspar Simon 1737/38,
D-NLk, Signatur 64a**

Am. 22. Sontag Trinitatis

*JESUS unter dem Bilde eines
gedultigen Gläubigers*

[Tutti:]

Du, Herr Gott, bist barmherzig
und gnädig, geduldig
und von großer Güte und Treue.

[Aria, Sopran]

Wie groß ist meine Schuld
Wie viel' sind meiner Sünden?
Herr habe doch mit mir Geduld.
Was ich dir nicht bezahlen kann,
das schreib in Jesu Wunden an,
und lass mich Gnade finden.
Da Capo

19 <http://opac.rism.info/search?documentid=45011810> und <http://opac.rism.info/search?documentid=456005011>.

20 Kursiver Text entspricht diplomatischer Wiedergabe; der Haupttext ist standardisiert.

21 Johann Friedrich von Holten, *Das angenehme und herzerquickende Jesusbild* [...], Lübeck 1725, s. Fußnote 14, S. 232–235.

so nimm aus der Seitenhöhle
Jesu Blut zur Zahlung an.

[Choral:] *Aus dem Liede: No.112. V.5*
Nimm wahr, o Vater, deinen Sohn,
sei gnädig deinem Knechte.
Kraft seiner Menschwerdung verschon,
straf nicht nach strengem Rechte:
Wenn du siehst seine Nagelmahl'
lass meine Sünden ohne Zahl
darin verborgen bleiben.

[Recitativo]
Bürgt niemand sonst für mich,
so bring' ich Christi Blut für dich.
Dies ist das Lösegeld,
das mich mit meinem Gott verglichen
und jene Rechnung durchgestrichen,
die mir des Richters Zorn vor Augen stellt.

Aria.
Schreibt immerhin viel' Millionen,
ihr Feinde, ins Register ein.
Doch schaut, dies Blut, das mich verglichen,
hat schon die Schulden durchgestrichen,
und tröstet mich in meiner Pein.
Schreibt [...] etc.

[Recitativo]
Hat Gott dir nun die Schuld,
mein Herz, aus lauter Gnad' geschenkt;
wohlan, so habe auch Geduld,
wenn dich die Schwachheit deines Nächsten kränket
und nimm das Flehen seiner Seelen an,
wie Gott getan.
Denn wer allhie bei Gott Vergebung sucht
und will dem Nächsten nicht verzeihen,
der Schalksknecht wird verworfen und verflucht
und darf sich keiner Hilf' erfreuen.
Warum? Gott ziehet die Vergebung ein,
wenn Menschen gegen Menschen Teufel sein.

Aria:
Ihr Strahlen heißer Liebe,
schmelzt meinen harten Sinn.
Gib, Vater, dass ich auch im Leben,
die Schuld dem Nächsten zu vergeben,
wie du bereit und willig bin.
Ihr Strahlen [...] etc.

Recitat[ivo, Tenor]
Bürgt niemand sonst für mich,
so bring' ich Christi Blut für dich.
Dies ist das Lösegeld,
das mich mit meinem Gott verglichen
und jene Rechnung durchgestrichen,
die mir des Richters Zorn vor Augen stellt.

Aria [Tenor, Moderato, 2/4-Takt]
Schreibt immerhin viel' Millionen,
ihr Feinde, ins Register ein.
Doch schaut, dies Blut, so mich verglichen,
hat schon die Schulden durchgestrichen,
und tröstet mich in meiner Pein.
Da Capo

Choral
Wenn ich vor Gericht soll treten,
da man nicht entfliehen kann,
ach, so wollest du mich retten,
und dich meiner nehmen an.

Du alleine kannst es stören,
dass ich nicht den Fluch darf hören,
ihr, zu meiner linken Hand
seid von mir noch nie erkannt.

Die Gegenüberstellung belegt zweifelsfrei, dass von Holtens Textdruck die Vorlage für Simons Libretto darstellt; sie veranschaulicht jedoch auch, dass Simons Kantatentexte wesentlich kürzer sind. Das Beispiel verkörpert die normale Form der Nördlinger Kantaten: Diktum (Bibelwort als Einleitungssatz im Tutti) – Da-capo-Arie – Rezitativ – Da-capo-Arie – Schlusschoral. Was hier nicht weiter verfolgt werden kann, ist die interessante Frage, ob sich im Vergleich des Lübecker Textdrucks mit dem Nördlinger²² theologische oder ästhetische Kriterien ergeben für die Übernahme bzw. Weglassung von Textteilen oder deren Umarbeitung. Bei dem beschriebenen Beispiel fällt auf, dass Simon die beiden Sätze, Rezitativ und Arie, weggelassen hat, die von der Nächstenliebe, also den konkreten Auswirkungen der Gnadenzusage auf das christliche Leben handeln. Dass er Wert auf eine größtmögliche Kürze legt, ist auch daran ersichtlich, dass die Arien in ihrem Umfang äußerst knapp gehalten sind; der Mittelteil besteht oft nur aus ganz wenigen Takten, die auf jegliche Wortwiederholungen oder -ausschmückungen verzichten.

Von ganz grundsätzlicher Bedeutung ist die Frage, ob Simon bei seinem Amtsantritt 1731 auf eine lokale Tradition von Kantatenaufführungen im Gottesdienst aufbauen konnte oder ob es sich dabei um seine eigene Initiative handelt, also quasi um einen Import aus Mitteleuropa. In diesem Zusammenhang sind 3 Aktennotizen im Nördlinger Stadtarchiv von Interesse.²³ In einem Eintrag zur Ratssitzung vom 16. November 1731 wird berichtet, M. Adam Caspar Schöpferlin, Cantor, und Johann Caspar Simon, Organist, klagten über den Verfall der Vokalfiguralmusik und schlugen zu den Sonn- und Feiertagsgottesdiensten „ein gewisses auf das ordinäre Evangelium schickend-erbaulich musicalisches Stück in möglichster Kürze“ als Vorbereitung auf das Evangelium vor. Der Choral solle an hohen Festtagen schlechthin mit Zinken und Posaunen von der ganzen Gemeinde abgesungen werden. Neben dem interessanten Hinweis auf das Mitsingen des Chorals durch die Gemeinde legt diese Notiz nahe, dass die Kantatenaufführungen auf eine Initiative Schöpferlins und Simons zurückgehen. Wie im Titel des Textdrucks²⁴ wird auch hier gleich doppelt auf die Beziehung zwischen Musik und Sonntagsevangelium hingewiesen. Die erwähnte „möglichste Kürze“ könnte eine Erklärung sein, sowohl für

22 *Das allerschoenste! Jesus=Bild, / in Geistreichen / CANTATEN / ueber die gewoehnliche /Sonn=und Fest=Tags=EVANGELIA/ Nach dem Vorbilde H. schrift/ vorgestellt / [...] und zum Druck/ befoerdert/ Von/ Johann Caspar Simon./ Organist & Direct. Musices./ Oettingen,/ gedruckt bey Joh. Lohsen seel. Wittib. 1737.* Zitiert nach einer Karteikarte in der Münchner RISM-Arbeitsstelle, aufgenommen nach dem vermutlich einzigen bekannten Exemplar in D-SCHWk, Sammlung Stollberg, mit den Angaben 1 Bd. 8° (138 × 83 mm). 2 Bll., 148 S.; Böinig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, zitiert den Titel einer 2. Auflage von 1743 und nennt als Fundort die Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek der Universität Augsburg, Signatur VI 4 76 8°. Doch ist dort weder die Signatur noch der gesuchte Druck bekannt. Die 3. Auflage von 1761 ist in Berlin erhalten, D-B, Slg Wernigerode Hb 819M [digitalisiert].

23 Acta Kirchengesang und Kirchenmusik (Alte Signatur: H.N.V.1.), zitiert wird aus Unterlagen der ehemaligen Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Inv. No.23, S.II.B. Aufnahmen Nördlingen 1925 (als Depositum in der Münchner RISM-Arbeitsstelle). Diese Unterlagen enthalten ein vollständiges Repertorium der damals in Nördlingen vorhandenen Musikalien (Stadtarchiv und Pfarrbibliothek St. Georg), außerdem die Ergebnisse umfangreicher Recherchen mit zahlreichen musikbezogenen Auszügen aus Rats- und Kirchenprotokollen.

24 Vgl. oben, Anm. 22.

die oben beschriebene Gestaltung der Arien als auch für die Kürzungen gegenüber der Textvorlage im dritten Nördlinger Jahrgang. Die Erwähnung des Namens Schöpferlin ist ebenfalls interessant. Adam Caspar Schöpferlin stammte aus Nördlingen und studierte 1724 bis 1726 in Jena.²⁵ Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Simon 1723–1727 in Jena studierte, kann man vermuten, dass die beiden musikinteressierten Theologiestudenten sich dort kennenlernten, ja dass sogar Simons Berufung nach Nördlingen im Jahr 1731 mit Schöpferlin im Zusammenhang stehen könnte. Dieser war nach seinem Studium Hospitalpfarrer in Nördlingen²⁶ und wurde 1730 für den erkrankten Kantor Georg Kaspar Ammerbacher „als Kantor und Praeceptor praesentiert“.²⁷ 1751 wurde er Pfarrer in Schweindorf bei Neresheim, dann in Nähermemmingen und starb 1769.²⁸ Sowohl Simon als auch Schöpferlin kannten die mitteldeutsche Tradition der Kirchenkantate aus eigenem Erleben. Beide waren Musiker und Theologen und kommen somit als Verfasser bzw. Bearbeiter von Kantatentexten in Frage. Aus dem Ratsprotokoll vom 28. Februar 1732 geht hervor, „Johann Caspar Simons, Organist und cand. theol.“ habe „die Erlaubnis erhalten, jeden Samstag [!] eine auf die Evangelien bezügliche Musik aufzuführen, möchte aber auch die Texte den Hörern an die Hand geben. Er überreicht dem Senat etliche Exemplare derselben.“²⁹ Aus einer Aktennotiz aus dem Jahr 1735 wird deutlich, dass sich Simon im Vorjahr in Leipzig aufgehalten habe. Man darf vermuten, dass er dort erneut mit der Musik seines Amtskollegen Johann Sebastian Bach in Berührung gekommen ist.³⁰ Einem Ratsprotokoll vom 29. November 1737 zufolge erfolgte die Komposition des dritten Kantatenjahrgangs offenbar nicht aus eigenem Antrieb: „Johann Caspar Simon, Organist und Director Musicae, wurde wiederholt ersucht zu den bereits aufgeführten Jahrgängen (Kantaten) einen dritten hinzuzufügen, dessen Melodie und Modulationen nicht so sehr bekannt seien. Er hat sich zu einem neuen Jahrgang entschlossen, welchen er untertänigst darreicht.“ Bemerkenswert ist, dass die heutigen Lücken im dritten Simonschen Jahrgang zum Teil schon im 18. Jahrhundert vorhanden waren, denn drei neu komponierte Kantaten von Nopitsch zum 2. und 3. Advent sowie zum Andreastag tragen den autographen Vermerk „fehlt bei den Alten“. Gemeint sind die bei Simon fehlenden Signaturen 3, 4 und 70. Die Texte der beiden Adventskantaten von Nopitsch mit ihren vorangestellten programmatischen Titeln „Jesus unter dem Bilde eines treuen Wächters“ bzw. „Jesus unter dem Bilde eines Lehrers“ sind dem dritten Simonschen Jahrgang von 1737/38 entnommen. Die Textgrundlage für die übrigen Kantaten Nopitschs bildet der Druck *Zions heilige Sabbathslust* seines Vorgängers Hilbrandt (s. u.) von 1751.

Damit sind wir beim 4. Nördlinger Kantatenjahrgang aus den Jahren 1749/50. Die Frage, welchen kompositorischen Anteil Simon und welchen Hilbrandt hat, wurde

25 Georg Mentz, *Die Matrikel der Universität Jena*, Bd.3,1 (1723 bis 1764), Jena 1992, S. 21, No. 80: Matrikel Sommersemester 1724, Magister-Examen am 17.08.1726 (privatim) und 28.11.1726 (publice).

26 Daniel Eberhart Dolp, *Gründlicher Bericht Von dem alten Zustand, und erfolgter Reformation Der Kirchen, Clöster und Schule in des H. Reichs Stadt Nördlingen und ihrem angehörigen Gebiet: Ingleichem Von denen in der Stadt annoch befindlichen geistlichen Casten- und andern Häussern*, Nördlingen 1738, S. 129

27 Ratsprotokoll-Auszug 20. Februar bis 20. März 1730, Quelle wie Fußnote 23. Vgl. dazu auch Trautner, *Zur Geschichte*, S. 20.

28 Ebd.

29 Ratsprotokoll-Auszug, Quelle wie Anm. 23.

30 Ebd. Datiert und Ratssitzung vom 9. Dezember 1735: Beschwerde M. Adam Schöpferlins (Autograph). Streitigkeiten mit seinem Amtskollegen Simon [...] Als Simon im Vorjahre [1734] zu Leipzig war, hätte Schöpferlin die Knaben in der Musik zur Orgel unterwiesen. Es sei kein Grund zur Klage vorhanden. Er biete sich an auf Befehl „einen neuen Jahrgang“ (Kantaten) aufzuführen.

unterschiedlich beantwortet; ganz sicher klären lässt sie sich wohl nie. Während Johannes Mlynarczyk nur fünf Kantaten, auf deren Titelblatt der Name Hilbrandt oder abgekürzt ein „H.“ notiert ist, als dessen Werke gelten lässt,³¹ kommt Bönig für Simon auf einen Anteil von 15 Kantaten, weil davon entweder die Partitur oder einzelne Stimmen von Simons Hand notiert sind.³² Fest steht, dass Hilbrandt 1751 in Nördlingen unter seinem Namen einen Textdruck herausbrachte:³³

Zions heilige Sabbaths=Lust | in einer | Neuen Sammlung | geistreicher | Kirchen= | CANTATEN, | Über die gewöhnliche | Sonn= Fest= und Feyer=Tags= | Evangelien, | Wie auch über die Episteln an den für= | nehmen Festen, als Advent, Weyhnachten, | Ostern, Pfingsten, Trinitatis und | andern dergleichen. | Zur Erweckung GOTT=geheiliger | Andacht des Herzens, und freudigem | Aufthun der Lippen im Hauße | des HERRN, | Dargestellt von | Jacob Heinrich Hilbrandt, | Stipendiaten=Pfleg=Verwesern, Organisten | und Direct. Musices. | Nördlingen, gedruckt mit Mundbachischen | Schriften, 1751.

In seinem Vorwort betont Hilbrandt, dass es sich „um eine neue, und von den ehemaligen Jahrgängen meines Antecessoris Simons durchgängig unterschiedene Sammlung geistlicher Poesien“ handelt.³⁴ Man könnte diesen Satz dahingehend interpretieren, dass Simon, wie oben vermutet, tatsächlich auch Schöpfer der „geistlichen Poesien“ des früheren Jahrgangs war. Ob dann mit „dargestellt“ gemeint ist, dass Hilbrandt seinerseits Textautor des 4. Jahrgangs sei? Hilbrandts Vorwort ist datiert auf den 2. Juli 1751, so dass der vollständige Jahrgang erst ein Jahr nach der Fertigstellung der Kompositionen im Druck erschien.

Heute sind im Musikarchiv von St. Georg in Nördlingen von dem vierten Jahrgang noch 79 Kantaten erhalten.³⁵ Fünf Kompositionen tragen die Aufschrift „di Simon“ oder auch nur „Simon“; es sind die Kantaten zum 3. Weihnachtstag, zu Epiphania, Quasimodogeniti, Cantate und zum 4. Sonntag nach Trinitatis, alle mit autographen Partituren.³⁶ Drei Kantaten sind mit dem vollständigen Namen Hilbrandt gekennzeichnet,³⁷ bei zweien steht nur die Initiale „H“.³⁸ Diese 5 Hilbrandt-Kantaten sind geschrieben zum 1. Advent (nachmittags), 1. und 2. Sonntag nach Epiphania sowie den Sonntagen Laetare und Judica. Bei zehn Kantaten ohne Namensangabe und mit von Hilbrandt notierten Partituren gibt es eine oder mehrere Einzelstimmen, die von Simons Hand geschrieben sind.³⁹ Dass Simon nach seinem Wegzug aus Nördlingen in Leipzig einzelne Stimmen aus Partituren Hilbrandtscher Kantaten kopiert haben sollte, ist äußerst unwahrscheinlich.

31 Mlynarczyk, *Christoph Friedrich Wilhelm Nopitsch*, S. 20.

32 Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, S. 22 f.

33 Titelwiedergabe nach dem einzigen erhaltenen Exemplar in D-Bals 3. Werk in: Slg. Wernigerode Hb 819M [digitalisiert]. Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, S. 22, zitiert den Titel aus einem Brief des Pfarrers Lanzenstiel vom 6. Februar 1941, weil ihm die Erstauflage nicht vorlag. Eine spätere Auflage mit gleichem Titel aus dem Jahr 1774 hat sich im Nördlinger Kirchenarchiv erhalten, zitiert Ebd.

34 Hilbrandt, *Zions heilige Sabbaths-Lust*, fol. 3v.

35 Signaturengruppe 91–180 (mit Lücken); zum 25. Sonntag nach Trinitatis liegen zwei Versionen desselben Textes vor (Signaturen 159a und 159b).

36 Signaturen 99, 103, 122, 125 und 138.

37 Signaturen 92 (auf dem Umschlag nur „H“, auf dem Titelblatt der vollständige Name), 104 und 105; Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, ordnet die Kantate 92 trotz des anders lautenden Namenszuges Simon zu, weil er die zweite Kopie der Violonen-Stimme für von Simon geschrieben hält, was hier angezweifelt werden soll.

38 Signaturen 116 und 117, bei letzterer ist das „H“ zu „Händel“ ergänzt!

39 Signaturen 91, 93, 94, 95, 98, 123, 137, 144, 163 und 168. Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon*, hat bei Kantate 144 offenbar die von Simon notierte Bassstimme übersehen, weshalb er diese Kantate Hilbrandt zuschreibt.

Die autographen Simon-Stimmen lassen sich nicht anders erklären, als dass es auch eine eigenhändige Partitur gegeben haben muss, die dann von Hilbrandt, ebenso wie die übrigen Stimmen kopiert wurde. Damit sind wahrscheinlich von dem vierten Nördlinger Jahrgang 15 Kantaten von Simon, der Rest von Hilbrandt komponiert. Kirchenjahreszeitlich fällt Simons Anteil an dem Jahrgang überwiegend in die erste Hälfte: 1., 2., 3. und 4. Advent, 2. und 3. Weihnachtstag, Epiphania, Quasimodogeniti, Misericordias Domini, Cantate, 3., 4. und 10. Sonntag nach Trinitatis sowie die Kantaten zum Thomastag (21. Dezember) und zum Tag Johannes des Täufers (24. Juni).

Simons Wegzug nach Leipzig lässt sich recht genau auf die Monate Februar oder März des Jahres 1750 datieren, denn Hilbrandt erwähnt in seinem Bewerbungsschreiben vom 19. Juni 1750, dass er „das Amt eines Organisten und Directoris Musices seit der nunmehr 4 Monathlichen Abwesenheit desselben [des Herrn Organisten Simon] vicario modo“, also vertretungsweise, versehen habe.⁴⁰

Ist schon die Frage nach den Autoren von Text und Musik zu diesem 4. Nördlinger Kantatenjahrgang mit allerlei Unsicherheiten behaftet, so wird der Fall noch rätselhafter, wenn man bei genauerem Hinsehen feststellt, dass viele der Kantatentexte anscheinend aus mehreren anderen Kantatenzyklen zusammengesucht sind, und dass zudem die Komponisten sich reichlich am Material fremder Werke bedient haben, und zwar, wenn man obigen Zuweisungen folgt, sowohl Simon als auch Hilbrandt. An erster Stelle ist Georg Philipp Telemann zu nennen, was plausibel ist, da seine betreffenden Werke gedruckt vorlagen. Die meisten Nördlinger Parodien haben als Vorlagen einzelne Sätze aus Telemanns *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* [...], Nürnberg 1744,⁴¹ auf Texte von Erdmann Neumeister oder seinem *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten Arien* [...], Hamburg 1727, auf Texte von Johann Friedrich Helbig.⁴² Die Art und Weise der Rückgriffe variiert, wie zu zeigen ist, von Fall zu Fall erheblich. Anhand ausgesuchter Beispiele sollen zunächst verschiedene Parodietechniken veranschaulicht werden; eine Tabelle soll dann einen Überblick über alle ermittelten Sätze des 4. Nördlinger Kantatenjahrgangs, die auf Fremdvorlagen zurückzuführen sind, geben. Es ist durchaus möglich, dass weitere Recherchen noch andere Vorlagen, sowohl in Telemanns Œuvre, als auch anderer Kantaten- und Arienkomponisten zutage fördern werden.

Die Arie *Hirt' und Bischof unsrer Seelen* aus Johann Caspar Simons Kantate *Ich will ihnen einen eigenen Hirten erwecken* (Signatur 123)⁴³ zum Sonntag Misericordias Domini bildet eine Ausnahme, denn es ist der einzige Satz der auf Telemanns *Harmonischen Gottesdienst* (Hamburg 1725/26) zurückgeht.⁴⁴ Telemann vertont den Text von Matthäus Arnold Wilkens in 181 Vierviertel-Takten (mit Da Capo) für Sopran, Violine und Generalbass in G-Dur. Bei Simon werden daraus 159 Zweiviertel-Takte (mit Da Capo), bei halbierten Notenwerten, für Sopran, zwei Oboen d'amore und Generalbass in a-Moll. Dennoch, die Gegenüberstellung der beiden Anfänge in der Vokalstimme demonstriert die Abhängigkeit:

40 Der ganze Text aus einer Akte im Stadtarchiv Nördlingen bei Trautner, *Zur Geschichte*, S. 54–55.

41 RISM A/I: T 401, im Folgenden als „Telemann 1744“ abgekürzt.

42 RISM A/I: T 388, im Folgenden als „Telemann 1727“ abgekürzt.

43 Vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=450111861>

44 RISM A/I: T 387; TVWV 1:805, Edition: Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke* (im Folgenden als „TA“ abgekürzt) 3, Nr. 25, Satz 1.

Telemann 1725/26, (TA 3, Nr. 25, Takte 13–23), Satz 1, Sopran:

Hirt' und Bi- schof uns- rer See- len, wei- de, schüt- ze, füh- -re mich

Simon 1750, Satz 1, Sopran:

Hirt' und Bi- schof uns- rer See- len wei- de, schüt- ze mich.

Man könnte das hier angewendete Verfahren als Initialkontrafaktur bezeichnen, denn im weiteren Verlauf weichen die beiden Sätze voneinander ab. Die Arbeitsökonomie dürfte also nicht der Grund für die Bezugnahme sein. Im Ganzen, das wurde bereits angedeutet, ist Simons Arie kürzer als Telemanns. Die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele haben bei Simon einen deutlich höheren Anteil. Der Wechsel von duolischen und triolischen Unterteilungen bei Telemann wird von Simon nicht übernommen. Die Vokalstimme deklamiert bei Simon eher syllabisch, lediglich einmal ist das Wort „Leben“ im Mittelteil melismatisch hervorgehoben. Einzelne Textabschnitte und Worte werden bei Telemann öfter wiederholt als bei Simon. Und auch der Gesamttext hat eine Umarbeitung erfahren:

Telemann 1725/26:

Teil A: *Hirt' und Bischof unsrer Seelen, weide, schütze, führe mich!*

Teil B: *Weide mich auf Zions Auen!*

Schütze mich vor Satans Klauen!

Führe mich, ich schau' auf dich!

Heile, was die Seuche rühret,

stärke, was die Kraft verlieret!

suche, was von dir entwich!

Heile, stärke, suche mich!

Wiederholung von Teil A

Simon 1750:

Teil A: *Hirt' und Bischof unsrer Seelen, weide, leite, schütze mich!*

Teil B: *Lass' das süße Wort vom Leben meiner Seelen Nahrung geben!*

Ich, dein Schaf, seh' nur auf dich.

Wiederholung von Teil A

Man kann bei dieser Arie mehr von einer Neuschöpfung sprechen als von einer Parodie; nur das achttaktige „Thema“, genauer: die acht Anfangstakte der Vokalstimme und deren Imitationen in der ersten Oboe d'amore, rührt von Telemann her. Außerdem ist die Arie bei Simon Teil einer fünfsätzigen Kantate; Telemanns Werk besteht aus zwei Arien mit einem dazwischen stehenden Rezitativ.

Als zweites Beispiel sei die Johann Jacob Hilbrandt zugeschriebene Kantate *Wir sind Gottes Werk* zum Sonntag Septuagesimae aus dem 4. Nördlinger Jahrgang beschrieben (Signatur 110).⁴⁵ Sie hat folgenden Aufbau:

1. [Tutti:] Wir sind Gottes Werk; F-Dur; 2/4-Takt
2. [Aria:] Gib deiner Gnade Sonnenschein; B-Dur; 3/8-Takt
3. Recitativ: Ich bin ja von Natur ein wilder Reben

45 Vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=450111848>.

4. Aria: Lös mich ab von Sodoms Frucht; F-Dur; 3/8-Takt

5. Choral: Nun Herr verleihe mir Stärke; F-Dur; 4/4-Takt

Beide Arien sind Parodien zweier Arien aus Telemanns Septuagesimae-Kantate *Gott Zebaoth wende dich* auf einen Text von Johann Friedrich Helbig,⁴⁶ die auch in dem Druck Telemann 1727 veröffentlicht wurden.⁴⁷ Hier hat Hilbrandt nicht nur die bei ihm von zwei Violinen und Generalbass begleitete Solostimme übernommen, auch Harmonien und Bassstimme lehnen sich deutlich an die Vorlage an.

Telemann 1727 (TA 57, Nr. 21):



Hilbrandt 1750, Satz 2, Alt:

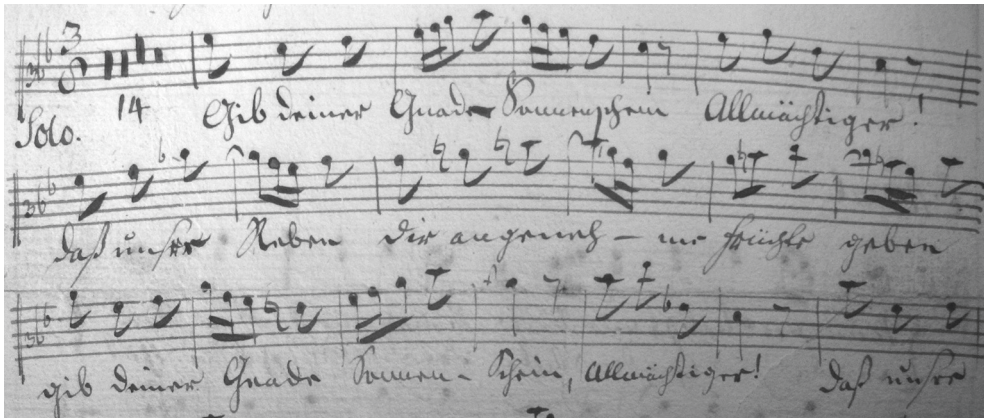


Geschickt verwandelt Hilbrandt die geradtaktige Vorlage in einen galanten Dreiertakt, um den Preis, dass die rhetorische Pause bei Telemann vor „Sonnenschein“ wegfällt. Auffällig ist die einzige bedeutsame Textvariante der ganzen Arie, das eingefügte Wort „Allmächtiger“ nach „Sonnenschein“. Ein Blick in die autographe Partitur offenbart, dass es sich um eine nachträgliche Änderung handelt (s. Abbildung 1). In der ausgeschriebenen Einzelstimme sind die Einfügungen dagegen von vornherein berücksichtigt (s. Abbildung 2).



46 TVWV 1:699.

47 TA 57, Nr. 21 und 22.



Am Beginn des Mittelteils übernimmt Hilbrandt die bildliche Vertonung des von oben herab ausgegossenen Himmeltaus:

Telemann 1727:



Hilbrandt 1750:



Zwei Details vermitteln weitere Einblicke in die Bearbeitungstechniken, einmal die notengetreue, jedoch in den ungeraden Takt transferierte Umsetzung der einzeln gesetzten Wörter „Liebe“, „Hoffnung“ und „Glauben“, dann die Vereinfachung des ausgeschmückten Wortes „Ehr“, beides im Mittelteil der Arie:

Telemann 1727:



Hilbrandt 1750:



Telemann 1727:



Hilbrandt 1750:



In der zweiten Arie aus derselben Septuagesimae-Kantate hält Hilbrandt sich noch enger an Telemanns Vorlage. Die Versetzung vom Sopran bzw. Tenor in die Basslage bringt zwar die Transposition von B- nach F-Dur mit sich, sonst aber sind die einzelnen Abschnitte, vor

allem der Solostimme, meistens intervallgetreu übernommen, und auch die Taktart bleibt gewahrt. Jedoch zeigt sich eine deutliche Tendenz zur Vereinfachung und Verkürzung. Das heißt zum einen, dass Wortgruppen nicht so oft wiederholt werden, zum anderen, dass virtuose Passagen, z. B. beim Wort „vereinen“, stark vereinfacht sind. Dabei bleiben charakteristische Wortausdeutungen wie das verminderte Terzintervall auf „bitterlich zu weinen“ erhalten.

Anders als bei dem oben beschriebenen Beispiel von Simon scheinen bei Hilbrandt Gründe der Arbeitserleichterung durchaus eine Rolle gespielt zu haben, vielleicht sogar ein Mangel an eigenen Ideen oder Erfahrung. Viele der Eingriffe lassen sich durch eine Verpflichtung zur Kürze und einen Verzicht auf Virtuosität erklären. Ob Letzteres den eingeschränkten Möglichkeiten der Ausführenden geschuldet ist oder einem gewandelten ästhetischen Bewusstsein, kann man allenfalls vermuten. Vielleicht trifft beides zu. Allerdings lässt die Bearbeitung Sorgfalt und durchaus auch Geschick erkennen. Das gilt sowohl für die musikalische als auch für die textliche Adaption, wie die Gegenüberstellung der Texte der zuletzt behandelten Arie zeigt:⁴⁸

Telemann 1727:

Teil A: Lös uns ab von Sodoms Frucht,
dir uns zu vereinen!

Teil B: Soll der Weinstock Trauben bringen,
muss ihn scharfer Schnitt erst zwingen,
bitterlich zu weinen.

Wiederholung von Teil A

Hilbrandt 1750:

Teil A: Lös mich ab von Sodoms Frucht,
dir mich zu vereinen!

Teil B: Soll der Weinstock Trauben bringen,
muss ein scharfer Schnitt ihn zwingen,
bitterlich zu weinen.

Wiederholung von Teil A

Der Wechsel von der ersten Person Plural zum Singular ist sicher kein Zufall. Bei aller gebotenen Vorsicht, könnte sich darin ein geografisch wie zeitlich verändertes theologisches Umfeld widerspiegeln, sind doch Formulierungen wie das subjektive „dir mich zu vereinen“ typische Eigenarten des Pietismus.

Eine weitere Synopse zeigt das überlegte Vorgehen bei der Bearbeitung des Textes. Die beiden Arien gehören zu Telemanns Kantate *Wir sind allesamt wie die Unreinen*⁴⁹ zum 20. Sonntag nach Trinitatis und Hilbrandts Kantate *Schmücke dich o liebe Seele* zu demselben Sonntag,⁵⁰ einer der seltenen Fälle unter den Nördlinger Kantaten übrigens, die nicht mit einem vertonten Bibelwort, sondern mit einer schlichten Choralstrophe beginnen.

Telemann 1727 (Alto/Basso):

Prang im Golde stolze Welt
kleide dich in Samt und Seide.
Lass der Kleinod Kostbarkeiten
um den Ruhm des Glanzes streiten!
Bist du nicht wie ich gekleid't,
mangelt dir's am besten Kleide.

Telemann 1727 (Alto/Basso)

Geziert mit seinem eig'nen Schmucke,
will ich zu meinem Freunde geh'n.

Hilbrandt 1750 (Basso):

Prang im Golde stolze Welt
kleide dich in Samt und Seide.
Du magst dir was bessers wählen,
doch, wenn Glaub' und Liebe fehlen,
fehlt es dir am besten Kleide

Hilbrandt 1750 (Discant):

Geziert mit seinem eig'nen Schmucke,
will ich zu meinem Freunde geh'n.

⁴⁸ Die Abweichungen sind durch Unterstreichungen hervorgehoben.

⁴⁹ TVWV 1:1675.

⁵⁰ Signatur 154.

Wenn man mich schon für schwarz erkennet, Sein Blut ist mir ein Purpurkleide,
indem die Sonne mich verbrennet, sein' Unschuld meine weiße Seide,
so bin ich doch in seinen Augen schön. so kann ich wohl vor Gott besteh'n.

Im nächsten Beispiel, der Kantate *Wir rühmen uns der Trübsal* zum Sonntag Jubilate von Hilbrandt, stimmen Teile des Textes mit Erdmann Neumeisters Dichtung zu diesem Sonntag überein. Der Nördlinger Musiker hat sie vermutlich direkt aus Telemanns Kantate *Wir wissen daß denen die Gott lieben* aus dem Jahrgang *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* von 1744 übernommen,⁵¹ denn die Arien sind Parodien der beiden Arien in Telemanns Werk. Die Gegenüberstellung beider Kantaten aus den gedruckten Textbänden zeigt, dass auch die Worte im Rezitativ größtenteils von Neumeister stammen.

Neumeister/Telemann 1744:⁵²

Am Sonntage Jubilate.

Röm. VIII,28

[Satz 1] Chor:

*Wir wissen/ daß denen/ die Gott lieben,
alle Dinge*

*zum Besten dienen/ die nach dem Fürsatz
berufen sind.*

[Satz 2] Choral: *Was Gott thut/ das ist wohl gethan [...]*

[Satz 3] Rezitativ:

*Das Creutz ist wahrer Christen Ehrel
Ein schöner Schmuck ein reicher Segen.
GOTT würde sie mit solchem nicht belegen,
Wenns nicht ein Merckmahl seiner Huld
Und Vätterlicher Liebe wäre.
So trag es mit Gedult*

*Und in Gelassenheit,
Ja, auch mit Freudigkeit.
Kömmts gleich dem Fleische bitter an;
So soll der Geist doch denken:
Was GOTT thut/ das ist wohl gethan.
Er wird gewiß dabey
Auch Kraft und Stärcke schencken,
Daß dirs zur sanften Last in seiner Gnade sey.
Er wird's zu rechter Zeit
Auch wissen so zu wenden,
Daß sichs muß seelig enden.*

Hilbrandt 1751:⁵³

Am Sonntag Jubilate.

Röm. 5. V. 3.

[Satz 1] Chor:

W]r rühmen uns der Trübsal.

[Satz 3] Recitativ:

*Das Creutz ist wahrer Christen Ehre;
Ein schöner Schmuck; ein reicher Segen.
GOTT würde sie mit solchem nicht belegen,
Wenns nicht ein Merckmahl seiner Huld
Und vätterlichen Liebe wäre.
Drum trägt ein frommer Christ auch
mit Gedult
Und in Gelassenheit;
Er läßt aus Glaubens=Freudigkeit,
Auch bey den bittren Jammer=Zähren,
Ein frohes Jubilate hören.*

51 Darin No. 32, TVWV 1:1682; vgl. oben, Anm. 41.

52 Zitiert nach dem Textdruck *Sonn- und Festtägliches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn bestehend aus einem Jahrgang geistlicher Poesien über die Evangelien : aus dem Telemannischen Musicalischen Kirchenjahrgang zu bessern Gebrauch und Erbauung der Gemeinden herausgezogen*, Nürnberg 1744, Exemplar in D-B, Mus. Tt 138 [digitalisiert].

53 Zum genauen Titel s. o.; Textabweichungen sind unterstrichen.

[Satz 4] Aria:

*So kann ein Christ sich einen Ruhm
Auch aus der Trübsal machen.
Das Creutz ist seines Glaubens Pracht,
Weil es ihn Christo ähnlich macht.
Dem folget er, dem trägt ers nach.
Da ist er herrlich in der Schmach,
Und weiß im Weinen auch zu lachen.
Denn Christus bleibt sein Eigenthum.*

Von vorne.

[Satz 2] Aria:

*So kan ein Christ sich einen Ruhm
Auch aus der Trübsal machen.
Das Creutz ist seines Glaubens Pracht,
Weil es ihn Christo ähnlich macht,
Dem folget er, dem trägt ers nach,
Da ist er herrlich in der Schmach,
Und weiß im Weinen auch zu lachen;
Denn Christus bleibt sein Eigenthum;*

Da Capo.

[Satz 5] Choral: *Das thu ich HErr, ich traue dir [...]*

[Satz 6] Aria:

*Jubilate!
Alle Creutz= und Glaubens=Brüder,
Jubilate, singet Lieder,
Die den Trauer=Geist verdriessen.
Thränen, welche wir vergiessen,
Werden uns wie Perlen schmücken.
Laßt uns in den Himmel blicken,
Was GOtt uns allda bereitet.
Denckt, daß Er uns dahin leitet
Wunderbar nach seinem Rathe.
Jubilate!*

[Satz 7] Chor: *Der Anfangs=Spruch.*

[Satz 4] Aria:

*Jubilate!
Alle Creutz= und Glaubens=Brüder,
Jubilate, singet Lieder!
Die den Trauer=Geist verdriessen;
Thränen, welche wir vergiessen,
Werden uns wie Perlen schmücken:
Laßt uns in den Himmel blicken,
Was uns GOtt allda bereitet;
Denckt, daß Er uns dahin leitet,
Wunderbar nach seinem Rathe.
Jubilate!*

[Satz 5] Choral:

*Darum ob ich schon dulte, hier Widerwärtigkeit,
wie ich dann wohl verschulde, kommt doch
die Ewigkeit;
die aller Freuden voll, dieselb ohn einigs Ende,
dieweil ich Christum kenne, mir widerfahren
soll.*

Hilbrandts Werk folgt der typischen fünfsätzigen Nördlinger Kantatenform. Wieder zeigt sich, dass die textliche Überarbeitung wohldurchdacht ist. In Hilbrandts Text wird schon im einleitenden Diktum die nachösterliche Freudigkeit des Sonntags Jubilate der irdischen Trübsal gegenübergestellt. Das wird sogleich in der nachfolgenden Arie (Satz 2) aufgegriffen, denn die Reihenfolge von Arie und Rezitativ ist gegenüber Neumeister vertauscht: *So kann ein Christ sich einen Ruhm auch aus der Trübsal machen*. Im nachfolgenden Rezitativ (Satz 3) fällt auf, dass der Imperativ der Vorlage (*So trag es mit Gedult*) durch eine indikativische Form in der 3. Person ersetzt ist: *Drum trägt ein frommer Christ auch mit Geduld*. Die Anapher zum vorausgehenden Choral in Neumeisters Rezitativtext (*Was Gott tut, das ist wohlgetan*) fehlt bei Hilbrandt natürlich. Stattdessen bringt er noch einmal den Kontrast des „frohen Jubilate“ zu den bitteren Tränen des Jammers, und stellt damit einen Bezug zur nachfolgenden Arie her (*Tränen, welche wir vergießen*).

In beiden Arien lehnt sich Hilbrandt auch musikalisch eng an die Vorlage Telemanns an. Für die erste Arie *So kann ein Christ* sei dies durch den Vergleich der beiden Außenstimmen am Anfang des Instrumentalvorspiels, das bei Hilbrandt wie bei Telemann 19 Takte

umfasst, veranschaulicht. Beide Sätze sind vierstimmig gesetzt für Sopran, 2 Violinen und Generalbass.

Telemann 1744:

Hilbrandt 1750:

Hilbrandts Arie ist gegenüber der Telemannschen Ausgangsform deutlich gekürzt, der kompositorische Eigenanteil ist relativ gering. Ganz ähnlich verhält es sich mit der zweiten Arie *Jubilate alle Kreuz- und Glaubensbrüder*. Obwohl hier die Stimmlage vom Sopran zum Bass getauscht wurde, bestand Hilbrandts Arbeit hauptsächlich darin, geschickte Streichungen vorzunehmen, um die Arie auf Nördlinger Verhältnisse zurechtzustutzen.

Noch ausgiebiger hat sich Hilbrandt beim Abfassen der beiden Kantaten zum 13. bzw. 14. Sonntag nach Trinitatis bei Telemann bedient, selbstverständlich auch hier, ohne auf den wahren Komponisten hinzuweisen. Bei beiden Kantaten sind alle Texte, z. T. etwas bearbeitet, von Neumeister übernommen; und bei beiden sind alle Sätze außer jeweils dem Eingangschor Bearbeitungen der betreffenden Sätze von Telemann. Nur die Reihenfolge der Sätze ist verändert, denn auch diese Beispiele folgen der üblichen Nördlinger Kantatenform: Chor – Arie – Rezitativ – Arie – Choral. Telemanns bzw. Neumeisters Satzfolge ist dagegen: Chor – Choral – Rezitativ – Arie – Choral – Arie – Wiederholung des Eingangschors. Dass Hilbrandt die Eingangssätze nicht übernommen oder bearbeitet hat, sondern offenbar neu komponierte, könnte daran liegen, dass Telemanns bevorzugte Satzart, drei zumindest in Teilen polyphon gesetzte Vokalstimmen mit Generalbass aber ohne obligate Instrumente, nicht Hilbrandts bzw. dem in Nördlingen geforderten Stil entsprach. Die Nördlinger Kantaten, sowohl von Simon als auch von Hilbrandt, haben recht knappe Eingangssätze. Diese sind in der Regel für vier Singstimmen mit obligater Orchesterbegleitung. Der Vokalsatz ist überwiegend homophon gehalten. Bei den beiden erwähnten Beispielen, den Kantaten *Das ist sein Gebot*⁵⁴ und *Seid dankbar in allen Dingen*,⁵⁵ umfassen die Eingangssätze bei Telemann 108 Vierviertel- bzw. 76 Sechsvierteltakte, bei Hilbrandt dagegen nur 30 Vierviertel- bzw. 73 Dreiachteltakte, jeweils mit 13 bzw. 38 reinen Instrumentaltakten. Die insgesamt vier Arien in diesen beiden Kantaten sind, wie die im obigen Beispiel beschriebenen, recht eng an die Vorlage angelehnte jedoch etwas verkürzende Bearbeitungen von Telemanns Kompositionen. Auch hier sind melismatische Passagen vereinfacht. Auffällig ist, dass bei den Arien meist die Mittelteile etwas stärker bearbeitet sind als die Da-capo-Abschnitte. Im Folgenden sollen noch je ein Beispiel für die

⁵⁴ Signatur 147, TVWV 1:189.

⁵⁵ Signatur 148, TVWV 1:1269.

Übernahme eines Choral- und eines Rezitativs aus der Kantate *Seid dankbar in allen Dingen* zum 14. Sonntag nach Trinitatis die Vorgehensweise verdeutlichen.

Der dreistimmige Choral und Anfang des Rezitativs bei Telemann:

Choral

Siehst mit danken dem Herrn in dem Himmel und auf Erden mit so großem Lob und Preis, für seinen Wohlthaten - traue, all meine Dank und Ehr - traue dem

Recit.

ganz und gar dem Herrn in dem Himmel und auf Erden mit so großem Lob und Preis, für seinen Wohlthaten und Ehr, traue, all meine Dank und Ehr, traue dem

Der vierstimmige Choralatz bei Hilbrandt (Anfang):

Ich will mit dan - ken kom - men, in den ge - mei - nen Rat mit sü - ßem Lob er - höhn.
der rech - ten wah - ren From - men, die Got - tes Rat und Tat

Anfang des Rezitativs bei Hilbrandt:

Der ist kein Mensch, ge - schwei - ge denn ein Christ, der so gar Gott's ver - ges - sen ist, dass
er des Danks ver - gisst für so viel Wohl - und Gna - den - ta - ten, wo - mit ihm Gott ge - seg - net und be - ra - ten.

Waren in den bisherigen Beispielen immer nur Sätze aus einer einzigen Kantate Telemanns übernommen, so zeigt das folgende, dass Hilbrandt seine Kantaten auch aus mehreren

Vorlagen zusammensetzte. Als Figuralmusik zum ersten Pfingsttag des Jahres 1750, und wohl auch noch in manchen späteren Jahren, erklang in Nördlingen vormittags in festlicher Besetzung mit drei Trompeten und Pauken die Kantate *Wisset ihr nicht dass euer Leib*⁵⁶ unter der Leitung des amtierenden „Director musices“ Johann Jacob Hilbrandt in der typischen fünfsätzigen Form:

1. [Tutti:] Wisset ihr nicht dass euer Leib
2. Aria: Hast du Herr der Himmelsthronen
3. Recitativ: O Seligkeit die unaussprechlich ist
4. Aria: Kronen Adel und Paläste
5. Choral: Komm o komm du Geist des Lebens

Die Texte der Sätze 1, 3 und 4 sind, etwas verkürzt, aus Neumeisters Kantatendichtung übernommen, letztere in umgekehrter Reihenfolge. Das Rezitativ wurde von Hilbrandt neu komponiert, aber der Eingangschor und auch die Arie *Kronen Adel und Paläste* sind Bearbeitungen von Telemanns Musik aus seiner gleichnamigen Kantate des Jahrgangs *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* von 1744.⁵⁷ Im Eingangschor fügt Hilbrandt dem dreistimmigen Vokalsatz Telemanns eine vierte Stimme hinzu. Der Anfangsteil im 6/4-Takt beginnt mit einem vollstimmigen Instrumentalvorspiel, bei Hilbrandt von Es- nach C-Dur transponiert. Dieses, wie auch der nachfolgende homophone Chorsatz ist, wenngleich mit zahlreichen kleineren Veränderungen, von Telemann übernommen. Der anschließende Text „der in euch ist, welchen ihr habt von Gott, und seid nicht euer selbst“ fehlt bei Hilbrandt. Dann aber folgt wie in Telemanns Vorlage auch bei ihm beim Text „darum so preiset Gott“ ein Wechsel zum 4/4-Takt, wobei Hilbrandt hier eine kleine Chorfüge komponiert, die sich nur in ihrem Soggetto vage an Telemanns Satz anlehnt. In der Tenor-Arie (Satz 4) übernimmt Hilbrandt die prächtige Instrumentalbesetzung von Telemanns Sopran-Arie, wiederum eine kleine Terz von Es nach C tiefer transponiert. Obwohl der Satz unverkennbar auf Telemann zurückgeht, sind die Eingriffe doch so weitreichend, dass man Hilbrandt einen recht hohen schöpferischen Eigenanteil zugestehen muss, wie die folgende Gegenüberstellung der jeweils ersten Vokaleinsätze (nur Vokalstimme und Generalbass) zeigt:

Telemann 1744:

The image displays two systems of musical notation for comparison. The top system, labeled 'Telemann 1744:', shows a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef) in 6/4 time. The vocal line has lyrics: 'Kro - nen, A - del und Pa - läs - te, Kro - nen, A - del und Pa - läs - te'. The bottom system shows a similar vocal line and bass line in 4/4 time. The vocal line has lyrics: 'al - ler Welt, ihr Prunk und Pracht wer - den nichts von mir ge - acht,'. The bass line in both systems consists of a steady eighth-note accompaniment.

⁵⁶ Signatur 129.

⁵⁷ TVWV 1:1686.

Hilbrandt 1750:

Kro - nen, A - del und Pa - läs - te, al - ler Wel - ten Glanz und Pracht

wer - den nicht von mir ge - acht.

Man kann an diesem Beispiel gut erkennen, wie Hilbrandt die Arie verkürzt und vereinfacht: Die Wortwiederholungen fehlen, und das Wort „Pracht“ ist zwar ebenfalls ausgeschmückt, jedoch sind die vokalen Tonrepetitionen weitgehend eliminiert. Warum Hilbrandt als Satz 2 nicht auch die zweite Arie auf den Text „Führe mich auf eb’ner Bahn, denn so geh’ ich himmelan“ aus derselben Pfingstkantate von Telemann/Neumeister übernimmt und stattdessen auf eine Arie aus einer anderen Pfingstkantate aus dem Jahrgang von 1727⁵⁸ mit dem Text von Helbig zurückgreift, lässt sich allenfalls vermuten. Vielleicht war es die knappere Form, vielleicht erschien ihm auch der Text passender: „Hast du Herr der Himmelsthronen bei den Menschen Lust zu wohnen.“ Auch diese Arie hat durch Hilbrandt eine recht gründliche Umarbeitung erfahren.

Wie die bisherigen Erörterungen gezeigt haben, sind die Bezugnahmen im vierten Nördlinger Kantatenjahrgang auf Werke von Telemann vielfältig und verschiedenartig. Die Art und Weise der Bezugnahme reicht von vagen Anklängen in Wort oder Ton bis hin zu wort- oder fast notengetreuen Zitaten. In den folgenden Tabellen wird versucht, einen Überblick über Umfang und Art der Zitate und Bearbeitungen zu geben. Aus einigen Einträgen in der rechten Spalte geht hervor, dass die Sachlage noch komplizierter ist als bisher beschrieben, denn offenbar waren nicht nur Telemanns gedruckte Kantatenjahrgänge bzw. Arien Vorlagen für Nördlinger Bearbeitungen vor allem durch Hilbrandt. Darüber hinaus gibt es auffällige Übereinstimmungen auch mit handschriftlich verbreiteten Werken sowohl von Telemann als auch anderer Komponisten. In einigen Fällen könnten als Vorlagen für die Kantaten gedruckte Kantatenjahrgänge benutzt worden sein. Doch gibt es zudem musikalische Parallelen, die darauf hindeuten, dass Hilbrandt auch einzelne handschriftlich verbreitete Kantaten benutzte. Die betreffenden Aussagen müssen hier zum Teil im Bereich von Vermutungen bleiben, weil für mögliche Parodievorlagen nur die jeweiligen Text- und Notenincipits in der RISM-Datenbank herangezogen werden konnten. Präzise Aussagen können erst Vergleiche der vollständigen Quellen ermöglichen. Die wachsende Anzahl vollständig digitalisierter und frei zugänglich gemachter Handschriften und Librettodrucke wird zukünftig das Aufspüren solcher Bezugnahmen wohl erleichtern. Man könnte sich vorstellen, dass die hier für einen einzigen Jahrgang untersuchten Kompositionen keinen Einzelfall darstellen.

58 Kantate *Siehe da eine Hütte Gottes*, TVWV 1:1314, Telemann 1727, No.61.

1. Übernahmen von Texten und/oder musikalischen Elementen aus Telemann 1727

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

- | | | | |
|-----|-----------|------------------------|---|
| 93 | Simon | 2. Advent | Der Text der Tenor-Arie (Satz 3) ist übernommen von der betreffenden Arie aus Telemanns Kantate <i>Aus Zion bricht an der schöne Glanz Gottes</i> (TVWV 1:114), Telemann 1727, No. 131 |
| 96 | Hilbrandt | 1. Weihnachtstag | Die Sopran-Arie (Satz 3) ist eine Parodie der Arie aus der Kantate <i>Das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns</i> (TVWV 1:203), Telemann 1727, No. 139 |
| 110 | Hilbrandt | Septuagesimae | Beide Arien sind Parodien der betreffenden Arien aus der Kantate <i>Gott Zebaoth wende dich</i> (TVWV 1:699), Telemann 1727, No. 21 und 22 |
| 112 | Hilbrandt | Esto mihi | Die Alt-Arie (Satz 2) ist eine Parodie der gleichnamigen Arie aus Telemanns Kantate <i>Wer ist der so von Edom kommt</i> (TVWV 1:1586), Telemann 1727, No. 25 |
| 113 | Hilbrandt | Invocavit | Der Text des Duetttes (Satz 2) und die Taktart (6/8) sind übernommen von der betreffenden Arie aus Telemanns gleichnamiger Kantate (TVWV 1:1280), Telemann 1727, No. 27. Die übrigen Texte sind offenbar Bearbeitungen aus Telemanns Invocavit-Kantate auf Neumeister-Texte von 1717 (TVWV 1:1279). |
| 119 | Hilbrandt | Ostern | Beide Arientexte sind übernommen aus der Osterkantate <i>Man singet mit Freuden vom Sieg</i> (TVWV 1:1085), Telemann 1727, No. 41 und 42. Auch musikalisch haben Telemanns Arien Spuren hinterlassen, z.B. durch die Übernahme einzelner Motive. |
| 125 | Hilbrandt | Cantate | Die Texte der beiden Arien (Sätze 2 und 4) sind übernommen aus Telemann 1727, No. 53 und 54 (TVWV 1:1662). Auch musikalisch sind beide Arien von Telemann beeinflusst. |
| 137 | Simon | 3. So nach Trinitatis | Die Texte der beiden Arien sind übernommen aus der Kantate <i>Suchet den Herrn weil er zu finden ist</i> (TVWV 1:1404), Telemann 1727, No. 75 und 76. Die Alt-Arie (Satz 2) ist eine Parodie der betreffenden Arie von Telemann; in der Bass-Arie (Satz 4) gibt es dagegen allenfalls sehr vage Anklänge. |
| 146 | Hilbrandt | 12. So nach Trinitatis | Die Texte beider Arien sind übernommen aus Telemanns Kantate <i>O wie ist die Barmherzigkeit des Herrn so groß</i> (TVWV 1:1219), Telemann 1727, No. 95 und 96. Auch musikalisch hat Telemanns Vertonung vor allem in der Sopran-Arie (Satz 2) deutliche Spuren hinterlassen. |
| 152 | Hilbrandt | 18. So nach Trinitatis | Die Sopran-Arie (Satz 2) ist eine Parodie der gleichnamigen Arie aus der Kantate <i>Gott ist die Liebe</i> (TVWV 1:661). Der Text der Tenor-Arie (Satz 4) ist eine Bearbeitung des Arientextes <i>Die Glut so nach dem Himmel steigt</i> aus derselben Telemann-Kantate, Telemann 1727, No. 109 und 110 |
| 154 | Hilbrandt | 20. So nach Trinitatis | Beide Arien (Sätze 2 und 4) sind textlich und musikalisch Bearbeitungen der gleichnamigen Arien aus Telemanns Kantate <i>Wir sind allesamt wie die Unreinen</i> (TVWV 1:1675), Telemann 1727, No. 113 und 114 |
| 158 | Hilbrandt | 24. So nach Trinitatis | Die Texte beider Arien sind Bearbeitungen aus der Kantate <i>So der Geist des der Jesum von den Toten auferwecket hat</i> (TVWV 1:1348), Telemann 1727, No. 121 und 122. Bei der Bass-Arie (Satz 4) sind auch einzelne Tonfolgen von Telemann übernommen. |

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

168 Hilbrandt Johannes Die Bass-Arie (Satz 2) ist eine Bearbeitung der gleichnamigen Arie der Täufer aus der Kantate *Gelobet sei der Herr* (TVWV 1:601), Telemann 1727, No. 73

2. Übernahmen von Texten und/oder musikalischen Elementen aus Telemann/Neumeister 1744

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

94 Simon 3. Advent Die Texte der Sätze 1 und 3 sind Bearbeitungen der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:348). Die Texte der beiden Arien (Sätze 2 und 4) stimmen, jedenfalls in ihren Anfängen, überein mit der Kantate *Sei Jesu treu bis in den Tod* von Telemann (TVWV 1:1287)

100 Hilbrandt 1. So nach Weihnachten Der Text der Tenorarie (Satz 4) ist übernommen aus der Kantate *Amen Lob und Ehre und Weisheit* (TVWV 1:91)

103 Simon Epiphantias Die Texte der Sätze 1, 3 und 4 (Eingangschor, Rezitativ und Arie) sind (teilweise etwas verändert) übernommen aus der Kantate *Lobet den Herrn alle Heiden* (TVWV 1:1059)

104 Hilbrandt 1. So nach Epiphantias Die Texte der Sätze 3 und 4 (Rezitativ und Arie) sind etwas verändert übernommen aus der gleichnamigen Kantate (TVWV 1:1059).

105 Hilbrandt 2. So nach Epiphantias Der Text von Satz 4 (Arie) ist übernommen aus der Kantate *Der Herr kennet die Tage der Frommen* (TVWV 1:283).

106 Hilbrandt 3. So nach Epiphantias Alle Texte sind, z. T. etwas verändert, übernommen aus der gleichnamigen Kantate (TVWV 1:1512).

107 Hilbrandt 4. So nach Epiphantias Nur der Text von Satz 3 ist eine Bearbeitung aus der Kantate *Wenn mir Angst ist so rufe ich den Herrn an* zum 4. Sonntag nach Epiphantias (TVWV 1:1567); der Text von Satz 1 stimmt, zumindest in seinem Anfang, überein mit dem Text von Gottfried Simonis zur gleichnamigen Kantate von Telemann zum 4. Sonntag nach Epiphantias (TVWV 1:482); der Text von Satz 2 stimmt, zumindest in seinem Anfang, überein mit einer Arie aus einer Kantate von Johann Wendelin Glaser zum 4. Sonntag nach Epiphantias⁵⁹; der Text von Satz 4 stimmt, zumindest in seinem Anfang, überein mit Telemanns Kantate *Herr die Wasserströme erheben sich* (TVWV 1:737) ebenfalls zum 4. Sonntag nach Epiphantias.

108 Hilbrandt 5. So nach Epiphantias Die Texte der Sätze 1–4 sind Bearbeitungen der Texte aus der Kantate *So lasset uns nun nicht schlafen* (TVWV 1:1364).

121 Hilbrandt 2. Ostertag Die Texte der Sätze 1–4 sind Bearbeitungen der Texte aus der gleichnamigen Kantate (TVWV 1:717). Auch musikalisch sind einzelne Sätze von Telemann beeinflusst, z. B. die Anfänge der Sätze 1 und 4 (Eingangschor und Arie).

124 Hilbrandt Jubilate Die Sätze 2 und 4 sind Parodien der betreffenden Arien aus Telemanns Kantate *Wir wissen dass denen die Gott lieben* TVWV 1:1682). Auch der Text des Rezitativs (Satz 3) ist größtenteils von dort übernommen.

59 Vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=456005166>.

126	Hilbrandt	Rogate	Alle Texte sind, z. T. etwas verändert, übernommen aus der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:178). Beide Arien sind Parodien der betreffenden Arien aus der Telemann-Kantate.
147	Telemann/ Hilbrandt	13. So nach Trinitatis	Alle Sätze außer dem ersten sind Bearbeitungen aus der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:189), auch das Rezitativ und der Choral.
148	Telemann/ Hilbrandt	14. So nach Trinitatis	Alle Sätze außer dem ersten sind Bearbeitungen aus der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:1269), auch das Rezitativ und der Choral.
149	Hilbrandt	15. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 2 und 3 sind aus der gleichnamigen Kantate von Telemann übernommen. Die Bass-Arie (Satz 2) ist zudem eine Bearbeitung aus derselben Kantate (TVWV 1:1412).
155	Hilbrandt	21. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 1 (etwas verändert) und 3 (gekürzt) sind übernommen aus der Kantate <i>Ich hoffe darauf daß du so gnädig bist</i> (hier also Eingangchor und Rezitativ, nicht aber die Arientexte).
159a	Hilbrandt	25. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 2 und 3 (Arie und Rezitativ) sind übernommen aus der Kantate <i>Das sollst du wissen daß in den letzten Tagen</i> (TVWV 1:195). Satz 1 stimmt (zumindest am Anfang) textlich überein mit dem Anfang der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:344), ebenfalls zum 25. Sonntag nach Trinitatis.
166	Hilbrandt	Mariae Verkündigung	Die Texte der Sätze 1, 3 (Rezitativ) und 4 (Arie) sind übernommen aus der gleichnamigen Kantate (TVWV 1:359).
173	Hilbrandt	Michaelistag	Der Text der Tenor-Arie (Satz 4) ist eine Bearbeitung des betreffenden Textes aus der Michaelis-Kantate von Telemann (TVWV 1:1427).

3. Übernahmen von Texten und/oder musikalischen Elementen aus beiden Drucken, Telemann 1727 und Telemann 1744

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

122	Simon	Quasimodogeniti	Beide Arien (Sätze 2 und 4) sind Parodien der gleichnamigen Arien aus Telemanns Kantate <i>Nun aber die ihr in Christo Jesu seid</i> (TVWV 1:1161), Telemann 1727, No. 47 und 48. Der Text von Satz 1 stimmt überein mit gleichnamigen Kantate zum 3. Ostertag aus Telemann 1744 (TVWV 1:975).
129	Hilbrandt	Pfingstsonntag	Der Text ist in den Sätzen 1, 3 und 4 übernommen (z. T. etwas bearbeitet) aus der gleichnamigen Pfingstkantate von Telemann/Neumeister (TVWV 1:1686). Auch die Musik ist deutlich beeinflusst von Telemanns Kantate. Die Sopran-Arie (Satz 2) ist eine Parodie eines Satzes aus der Telemannkantate <i>Siehe da eine Hütte Gottes</i> (TVWV 1:1314), Telemann 1727, No. 61 (s. die Beschreibung oben).
144	Simon	10. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 1 und 2 sind übernommen von Telemanns Kantate <i>Wie lieget die Stadt so wüste</i> (TVWV 1:1629). Auch die Musik der Bass-Arie (Satz 2) ist von Telemann (etwas bearbeitet) übernommen, Telemann 1727, No. 91. Der Text der Tenor-Arie (Satz 4) ist eine Bearbeitung aus Telemann Kantate <i>Sie verachten das Gesetz des Herrn Zebaoth</i> (TVWV 1:1339).

Dazu kommt noch die als erstes Beispiel beschriebene Bezugnahme von Simons Arie *Hirt und Bischof unsrer Seelen* aus der Kantate zum Sonntag Misericordias Domini (Signatur 123) auf Telemanns *Harmonischen Gottesdienst* (Hamburg 1725/26).

Die Tabellen zeigen, dass bei den Kantaten zum Weihnachtsfestkreis des 4. Nördlinger Jahrgangs zunächst nur die Texte aus Kantaten von Telemann übernommen wurden. So liegen z. B. den Kantaten zu Epiphania und allen fünf Sonntagen danach mehr oder weniger stark überarbeitete Texte des Jahrgangs 1744 von Neumeister bzw. aus den betreffenden Kompositionen Telemanns zugrunde. Eine Ausnahme bildet die Kantate *Ein Kindelein so löblich* zum ersten Weihnachtstag (Signatur 96). Diese Kantate weicht von der normalen Nördlinger Kantatenform ab, sie enthält nur eine Arie, und dem Eröffnungssatz liegt ein Kirchenlied zugrunde, dessen Melodiezeilen sich mit rezitativischen Abschnitten abwechseln. Die Sopranarie *Wie hoch bist du gestiegen* ist der erste Satz des Jahrgangs, in dem fremdes musikalisches Material verarbeitet ist. Ab Septuagesimae, dem ersten Sonntag der Vorfastenzeit, treten vermehrt auch musikalische Bezugnahmen auf. Besonders enge Anlehnungen an die musikalischen Vorlagen finden sich in der österlichen Freudenzeit an den Sonntagen von Ostern bis Rogate und dann wieder vom 12. bis zum 20. Sonntag nach Trinitatis. Besonders in der Zeit um den 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis erreicht das Parodiewesen insofern einen Höhepunkt, als dann ganze Kantaten aus vorhandenen Kompositionen „zusammengeflickt“ werden.

Setzt man diesen Befund in Beziehung zur Chronologie der Amtsübergabe von Simon zu Hilbrandt, ergeben sich interessante Rückschlüsse, aber auch Fragen. In seiner Eingabe an den Rat der Stadt Nördlingen vom 19. Juni 1750 bietet Hilbrandt sich als Simons Nachfolger an. Er habe Simon bisher „vielfältig subbleviert“, also unterstützt und ausgeholfen, und „das Amt eines Organisten und Directoris Musices seit der nunmehr 4 Monathlichen Abwesenheit desselben vicario modo“, also vertretungsweise, versehen.⁶⁰ Rechnet man vom Datum der Eingabe vier Monate zurück, kommt man auf den 19. Februar, seit dem ungefähr Hilbrandt die Nördlinger Kirchenmusik vertretungsweise leitete. Das wäre ab der Woche nach Invocavit in der Fastenzeit. Am 6. Juli 1750 wird ihm die Organistenstelle offiziell übertragen, das war der auf den 6. Sonntag nach Trinitatis folgende Montag. Vor diesem Hintergrund fragt man sich, wieso Hilbrandt schon vor seiner Amtsübernahme, ja sogar vor Simons Wegzug eigene Kantaten komponiert haben sollte, und ob er tatsächlich auch Kantaten zum 4. und 5. Sonntag nach Epiphania schuf, wo doch diese Sonntage in dem betreffenden Jahr wegen des frühen Ostertermins (29.03.1750) gar nicht benötigt wurden. Klar ist, dass Simon sich in der Osterzeit nicht mehr in Nördlingen aufhielt. Das ab dieser Zeit vermehrte Vorkommen von Parodien ließe sich also damit begründen, dass der im Vergleich zu seinem Vorgänger weniger erfahrene Hilbrandt sich durch den Rückgriff auf einzelne Sätze von Telemann die Kompositionstätigkeit etwas erleichterte. Im Sommer scheint die Arbeitsbelastung so groß geworden zu sein, dass der schöpferische Eigenanteil Hilbrandts an den Kantaten nur noch relativ gering war. Die in den Tabellen oben aufgeführten Kantaten zu den Sonntagen 10 bis 20 der Post-Trinitatiszeit entsprechen dem Zeitraum zwischen dem 2. August und dem 20. Oktober, fallen also in die Zeit nach dem offiziellen Amtsantritt als „Director musices“. Es ist möglich, dass Simon einzelne Kantaten entweder auf Vorrat schuf oder vor seinem offiziellen Ausscheiden aus dem Amt aus Leipzig nach Nördlingen schickte. Vielleicht war Beides der Fall. Für ein geplantes Vorausarbeiten sprechen die auf Neumeister-Texten beruhenden,

⁶⁰ Alle Angaben in diesem Abschnitt aus 3 Akten im Stadtarchiv Nördlingen, zitiert bei Trautner, *Zur Geschichte*, S. 54–56.

recht homogen wirkenden Kantaten der Epiphaniasszeit. Jedoch tragen von diesen sechs aufeinanderfolgenden „Neumeister-Kantaten“ zwei Hilbrandts Namenszug⁶¹ und eine den von Simon.⁶² Wenn man auf die Zuverlässigkeit dieser Angaben vertraut, lässt das auf eine eng abgestimmte Zusammenarbeit beider Musiker bei diesem Jahrgang von Anfang an schließen. Wenn man dann noch berücksichtigt, dass, wie im Folgenden beschrieben, außer den gedruckten Kantaten Telemanns für den 4. Nördlinger Kantatenjahrgang auch noch andere, nur handschriftlich verbreitete Werke als Vorlagen dienten, könnte man vermuten, dass Simon in der Messestadt Leipzig eher Zugang zu solchen gehabt haben dürfte als Hilbrandt in der schwäbischen Freien Reichsstadt. Man sieht außerdem, dass eine eindeutige Zuschreibung der meisten Werke dieses Jahrgangs entweder an Simon oder an Hilbrandt als Komponisten mit Unwägbarkeiten behaftet bleibt. In einer undatierten Aktennotiz, wohl um das Jahr 1777, erwähnt Hilbrandt die in seinem „Musickasten gelegene grosse Fascicul von Casual-Kirchen-Stücken, ingleichen die Hochzeit- und Trauer-Musiquen [...], welche theils von mir, theils von Herrn Simon componirt“ seien,⁶³ womit sehr wahrscheinlich die hier beschriebenen Kantaten gemeint sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass den Nördlingern Hilbrandts Tätigkeit offenbar weniger wert war als die seines Vorgängers. In einer Eingabe vom 7. September 1750 beklagt er sich, dass seine Besoldung gegenüber Simon deutlich schmaler ausfalle.⁶⁴

Bereits aus einigen Einträgen in den rechten Spalten der Tabellen oben geht hervor, dass in dem 4. Nördlinger Kantatenjahrgang von 1749/50 nicht nur auf gedruckte Werke Telemanns zurückgegriffen wird, sondern darüber hinaus auch auf handschriftlich überlieferte Kompositionen, und nicht nur von Telemann.⁶⁵ Wie bei den oben dargestellten Beispielen reichen auch hier die Bezugnahmen von konkret fassbaren Bearbeitungen bis zu immer weniger greifbaren Anklängen in Wort oder Ton. Und wie dort ist zu vermuten, dass eine breiter angelegte Sichtung von Vergleichsquellen auch noch unerkannte Vorlagen ans Licht bringen wird.

Das erste Beispiel offenbart die Übernahme eines Abschnitts aus dem Eingangschor von Christoph Graupners Himmelfahrtskantate *Halleluja denn der allmächtige Gott*⁶⁶ auf einen Text von Johann Conrad Lichtenbergs für Hilbrandts gleichnamige Kantate.⁶⁷ Beide Werke beginnen mit einem Chor-Fugato auf das Wort „Halleluja“. Schon für diesen Eröffnungsteil übernimmt Hilbrandt Tonart und Einsatzfolge der Stimmen von Graupner, und auch das Soggetto ist unverkennbar von ihm beeinflusst:

61 Signaturen 104 und 105 zum 1. und 2. Sonntag nach Epiphaniass.

62 Signatur 103 zu Epiphaniass.

63 Zitat aus der Akte „Organisten und Musikdirektoren“ in den Unterlagen der ehemaligen Bayerischen Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern, vgl. Fußnote 23. Weiter oben heißt es dort: „Er ist nun 26 Jahre nach Simons Weggang Organist. Er hat die 3 musikalischen Kirchenjahrgänger in Händen. [...] Dem Kantor wurden Singstimmen und Partituren zugestellt.“

64 Trautner, *Zur Geschichte*, S. 55 f.: „[...] ich erfahren müssen, dass Ewer Hoch- und WohlEdelgebohren etc. ratione der Besoldung eine gar zu schmerzliche Beschneidung über mich verhänget [...]. Als ergethet [...] mein unterthäniges Bitten dahin, Hochdieselben hochgeneigt geruhen mögten, mich meinem Herrn Antecessori dem herrn Simon hierinnen einigermassen gleich zu halten [...]“

65 Vgl. z. B. den Eintrag in der Tabelle zur Kantate 107 zum 4. Sonntag nach Epiphaniass.

66 D-DS, Mus.ms. 429/13 [digitalisiert], vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=450005968>, mit Link zum Digitalisat.

67 Signatur 127.

Christoph Graupner:

Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja,

Jacob Heinrich Hilbrandt:

Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja,

Beim Text „denn der allmächtige Gott“ findet ein Wechsel zum Dreiertakt statt. Die Gegenüberstellung der betreffenden Partiturausschnitte zeigt die nahezu völlige Übereinstimmung:

Christoph Graupner:

Denn der allmächtige Gott, denn der allmächtige Gott

mächtige Gott, mächtige Gott hat das Reich eingenommen [men]

Jacob Heinrich Hilbrandt:

Die Gegenüberstellung aller Satzanfänge zeigt die Parallelen und Unterschiede im Aufbau beider Kantaten:

Christoph Graupner:

1. [Tutti:] Halleluja denn der allmächtige Gott
2. [Recitativo]: Frohlocke auserwählte Schar
3. [Aria:] Sammlet euch zerstreute Sinne
4. [Recitativo]: Der Hoffnung Ziel das Jesus uns gesetzt
5. [Aria:] Gerne will ich Alles leiden
6. [Recitativo]: Ich bin in Jesu Tod getauft
7. [Choral]: So danket nun dem lieben Herrn
8. Wiederholung von Satz 1

Jacob Heinrich Hilbrandt:

1. [Tutti:] Halleluja denn der allmächtige Gott
2. Aria: Frohlockt ihr auserwählten Scharen
3. Recitativ: Der Hoffnung Ziel das Jesus uns gesetzt
4. Alto Solo: Gerne will ich Alles leiden
5. Choral: Wo Jesus ist da komm' ich hin

Leider sind die anderen in der folgenden Tabelle aufgeführten Bezüge zu Kantaten, die als Textvorlagen gedient haben könnten, weniger konkret, weil zum Vergleich nur die in der RISM-Datenbank vorhandenen Incipits herangezogen werden konnten und nicht die vollständigen Quellen. Die exemplarischen Gegenüberstellungen der Satzanfänge unten legen aber immerhin die Vermutung nahe, dass die Übereinstimmungen nicht auf Zufällen beruhen.

Weitere Bezugnahmen von Texten und/oder musikalischen Elementen auf andere Werke

Signatur Komponist De tempore Art der Bezugnahme

127	Hilbrandt	Himmelfahrt	Johann Conrad Lichtenbergs Kantatentext wurde der gleichnamigen Himmelfahrtskantate von Christoph Graupner entnommen, denn Hilbrandts Eingangssatz ist eine Parodie des dortigen. Die Texte sind zum Teil etwas verändert.
130	Hilbrandt	Pfingstsonntag, nachmittags	Die Texte sind (etwas verändert) übernommen aus der gleichnamigen Kantate von Telemann (TVWV 1:1397).
138	Simon	4. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 2–5 stimmen, jedenfalls in ihren Anfängen, überein mit der Kantate <i>Sei stille dem Herrn und warte auf ihn</i> zum 4. Sonntag nach Trinitatis von Christian Gotthilf Tag. ⁶⁸ Der Text von Satz 1 stimmt, jedenfalls am Anfang, überein mit der gleichnamigen Kantate von Gottfried August Homilius. ⁶⁹
139	Hilbrandt	5. So nach Trinitatis	Die Texte der Sätze 1 und 2 stimmen überein mit Christian Gotthilf Tags gleichnamiger Kantate zum 5. Sonntag nach Trinitatis. ⁷⁰ Auch dort wechseln im Eröffnungssatz Choralzeilen mit rezitativischen Abschnitten.
165	Hilbrandt	Matthiastag	Die Kantate stimmt textlich in den Sätzen 1 (Arie), 3 (Arie) und 4 (Choral) überein mit Christoph Stoltzenbergs gleichnamiger Kantate. ⁷¹
169	Hilbrandt	Peter und Paul	Der Text der Kantate stimmt zum Teil überein mit der Kantate <i>Wer mich bekennet vor den Menschen</i> von Christoph Stoltzenberg. Zudem scheint der Anfang der Arie <i>Jesu schaffe dass dein Knecht/Pracht</i> von Stoltzenbergs Arie beeinflusst zu sein. ⁷²
171	Hilbrandt/ Simon?	Bartholomäi	Die Texte der Sätze 2 und 3 (Duett und Rezitativ) stimmen, jedenfalls in ihren Anfängen, überein mit 2 Sätzen aus der Kantate <i>Je höher du bist je mehr dich demütige</i> von Christian Gotthilf Tag. ⁷³
177	Hilbrandt	Erntedank	Der Text der Bass-Arie (Satz 2) <i>Frohlocket und jauchzet im Vorrat des Segens</i> ist Johann Friedrich Uffenbachs gleichnamiger Erntedank-Kantate entnommen (nur die letzte Verszeile ist geringfügig verändert); Satz 1 (nach Jeremia 5, Vers 24) ist aus derselben Kantate von Uffenbach übernommen. ⁷⁴ Dieser Text wurde auch von Johann Wendelin Glaser vertont.

68 Axel Röhrborn, *Christian Gotthilf Tag. Studien zu Leben und Werk*, Stuttgart 2009, Nr. 5.1.150, <http://opac.rism.info/search?documentid=302000017>.

69 Uwe Wolf, *Gottfried August Homilius. Studien zu Leben und Werk mit Werkverzeichnis (kleine Ausgabe)*, Stuttgart 2009, Nr. II.90, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=230002453>.

70 Röhrborn, *Christian Gotthilf Tag*, Nr. 5.1.104, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=450107318>

71 D-B, Mus.ms. 30272, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=455033778>.

72 D-B, Mus.ms. 30272, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=455033781> und <http://opac.rism.info/search?documentid=455033782>.

73 Röhrborn, *Christian Gotthilf Tag*, Nr. 5.1.107.

74 Johann Friedrich Uffenbach, *Poetischer Versuch* [...], Frankfurt/Göttingen 1726 [digitalisiert], Anhang S. 220 und 223.

Der Eingangschor der Kantate 138 zum 4. Sonntag nach Trinitatis von Hilbrandt beginnt mit demselben Text (*Selig seid ihr wenn ihr geschmähet werdet*) wie die in der Tabelle genannte Kantate von Homilius zum Sonntag Exaudi. Die übrigen Texte scheinen mit Tags Komposition übereinzustimmen:

Christian Gotthilf Tag:

1. Coro: Sei stille dem Herrn und warte auf ihn
2. Aria: Lass sie spotten lass sie lachen
3. Recitativo: Wer macht die Welt zu taugen
4. Aria: Was frag ich darnach
5. Recitativo: So lästert mich nur immerhin
7. Choral: Weicht ihr Trauergeister

Jacob Heinrich Hilbrandt:

1. [Tutti:] Selig seid ihr wenn ihr geschmähet werdet
2. [Aria:] Lass sie spotten lass sie lachen
3. Recitativo: So lästert mich nur immerhin ihr falschen Zungen
4. Aria: Was frag ich darnach ich habe Gott zum Freunde
5. Choral: Weicht ihr Trauergeister

Die Frage, ob das Werk des einen Kantatenkomponisten Textquelle für den anderen war, oder ob beiden vielleicht derselbe Textdruck als Vorlage diente, muss hier unbeantwortet bleiben. Dass die Kantate von Tag derzeit in drei verschiedenen Bibliotheken nachgewiesen ist,⁷⁵ ist immerhin ein weiterer Beleg für die handschriftliche Verbreitung von Kirchenkantaten.

Ähnlich verhält es sich mit Hilbrandts Kantate zum Tag der Apostel Peter und Paul (Signatur 169) im Vergleich mit einer Kantate von Christoph Stoltzenberg.⁷⁶

Christoph Stoltzenberg:

Wer mich bekennet vor den Menschen

Ein Christ muss Christum vor der Welt
Denn Christus ist der starke Fels
Jesu schaffe dass dein' Pracht

Dein Wort lass mich bekennen

Jacob Heinrich Hilbrandt:

[Tutti:] So du mit deinem Munde bekennest
Jesum

Aria: Ein Christ muss Christum vor der Welt
Recit[at]ivo: Denn Christus ist der starke Fels
Aria: Jesu schaffe dass dein Knecht sich mit
Recht

Choral: Dein Wort lass mich bekennen

Eventuell könnte der Anfang von Hilbrandts Tenor-Arie *Jesu schaffe dass dein Knecht sich mit Recht* auch musikalisch von Stoltzenbergs Bass-Arie *Jesu schaffe dass dein Pracht* beeinflusst sein:

Stoltzenberg 1728:



Hilbrandt 1750:



⁷⁵ Gdańsk (PL-GD), Frankfurt (D-F) und Blankenburg/Harz (D-BLAbk).

⁷⁶ D-B, Mus.ms. 30272, 2 Abschriften aus dem Jahr 1728, vgl. <http://opac.rism.info/search?documentid=455033781> und <http://opac.rism.info/search?documentid=455033782>.

Das Beispiel zeigt, wie sich die musikalische Spurensuche gleichsam im Abstrakten verliert. Und es wird deutlich, wie wichtig die möglichst vollständige Erschließung der historischen Musikalien, wie sie u. a. durch RISM geschieht, für ein umfassendes Verständnis der Musikgeschichte ist. Gleichzeitig wird aber auch offensichtlich, dass diese Dokumentation der Quellen die Forschung nicht abschließen, sondern nur vorbereiten kann. Durch die fortschreitende Digitalisierung, auch von Librettodrucken und Handschriften, könnten in der Zukunft direkte Quellenvergleiche neue interessante Querverbindungen ans Licht bringen. Die Erforschung der evangelischen Kirchenkantate im 18. und frühen 19. Jahrhundert bleibt spannend. Ein einziger Jahrgang aus Nördlingen zeigt, wie vielschichtig die Kompositionspraxis der allsonntäglichen Kirchenkantate in der Mitte des 18. Jahrhunderts sein kann.