

BESPRECHUNGEN

Bach Perspectives. Edited by Russell Stinson. Volume One, Lincoln and London: University of Nebraska Press 1995. XII, 226 S. [1]

Bach Studies 2. Edited by Daniel R. Melamed, Cambridge–New York–Oakleigh/Melbourne: Cambridge University Press 1995. XIV, 238 S. [2]

Dem von Don O. Franklin herausgegebenen (ersten) Band *Bach Studies* mit 15 Aufsätzen zu den Themenkreisen „Magnificat, Cantata and passion“, „Parody and genre“, „The Well-Tempered Clavier I and II“ sowie „Transmission and reception“ folgt nach sechs Jahren eine zweite Serie mit diesmal 12 Aufsätzen, die, wie bei der Sammlung von 1989, von Autoren aus den USA, England und Deutschland (dazu jetzt Japan und Kanada) beige-steuert worden sind. [2] Parallel hierzu beginnt mit *Bach Perspectives* [1] eine von der American Bach Society geförderte neue Buchreihe, deren Planung bereits jetzt bis wenigstens Band 4 reicht. Innerhalb der insgesamt 18 neuveröffentlichten Beiträge ist, wie zu erwarten, die Quellenforschung zahlenmäßig am stärksten vertreten. Kirsten Beißwenger („An early version of the first movement of the Italian Concerto BWV 971 from the Scholz collection?“ [2]) versucht mit allerdings bescheidener Überzeugungskraft, in einer etwas obskuren Quelle süddeutscher Provenienz Spuren einer frühesten Version des Italienischen Konzerts nachzuweisen. Ebenfalls einem Fassungsproblem, diesmal aber mit eindeutig negativem Ergebnis, widmet sich James A. Brokaw II („The Perfectability of J. S. Bach, or Did Bach Compose the Fugue on a Theme by Legrenzi, BWV 574a?“ [1]).

Als Vorgriff auf eine einschlägige Buchveröffentlichung legt Russell Stinson („The Compositional History of Bach's Orgelbüchlein Reconsidered“ [1]) Überlegungen zu einem alten Chronologieproblem vor. Sein Versuch einer Systematisierung der Schriftmerkmale im Autograph *P 283*, die Berücksichtigung der ältesten Abschriften sowie biographische Erwägungen resultieren in einer Tabelle („Bach's Orgelbüchlein: A Proposed Compositional History“), die 15 Choralbearbeitungen im Zeitraum 1708–1712 ansetzt, weitere 19 zwischen 1709 und 1713, für elf Sätze die Jahre 1715–1716 beziehungsweise 1715–1717 angibt und die restlichen Eintragungen wie üblich der Leipziger Zeit zuweist.

Erträge seiner langjährigen Beschäftigung mit einer der weltlichen Kantaten faßt Stephen A. Crist in dem Beitrag „The Question of Parody in Bach's Cantata *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen, BWV 215*“ [1] zusammen. Deutlich wird in dieser Darstellung insbesondere die gedankliche Konzentration, die den Komponisten befähigte, einen Anteil älteren Materials mit neukomponierten Teilen nahtlos so zu verbinden, daß innerhalb von wenigen Tagen ein umfangreiches Werk von höchster Qualität zur Aufführung bereitstand. Gleichsam am Rande macht Crist darauf aufmerksam, daß die Beanspruchung Bachs in den ersten Oktobertagen 1734 noch höher war als bisher angenommen: in den Dreitagezeitraum zwischen Auftragserteilung und Aufführung fiel auch noch ein Sonntag (15. post Trinitatis) mit zeitlicher Beanspruchung und musikalischen Verpflichtungen für den Thomaskantor. Mit der Bezeichnung „town chronicler“ wird Salomon Riemer von Crist sicherlich überbewertet (S. 136), dagegen kommt Bodmers „obersäch-

sischer Sprachkorrektor“, der Gottsched-Anhänger Johann Christoph Clauder, als „schoolmaster“ viel zu schlecht weg.

Material zu „Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father“ legt Peter Wollny vor [2]; neues Licht fällt hierdurch auf die Wirkungsgeschichte Johann Sebastian Bachs, aber auch auf das leidige Problem der Erbteilung. Als Marginalie zu den auf S. 223 zusammengestellten Quellen der Kantate „Es ist das Heil uns kommen her“ BWV 9 sei hier der Hinweis angebracht, daß die jetzt in Wien befindliche, dem Erbteil Wilhelm Friedemann Bachs entstammende Originalstimme Violino I unvollständig ist (weder im BC noch in NBA ist dieser Befund vermerkt); ein halbes Blatt mit dem Schlußchoral (sowie durchgestrichenen Teilen von Satz 3 auf der Rückseite) gehörte spätestens Ende der zwanziger Jahre zur Sammlung des Bachhauses Eisenach, ist aber seit langem nicht mehr nachweisbar. Lediglich eine Fotokopie blieb erhalten.

Einen Kanon samt Auflösung in der Handschrift Carl Philipp Emanuel Bachs präsentiert Daniel R. Melamed („A thirty-six voice canon in the hand of C. P. E. Bach“ [2]). Nach welcher Vorlage der Hamburger Bach diesen Satz kopierte, bleibt ungewiß. Die irrtümliche Zuschreibung an Thomas Selle wurde in das Nachlaß-Verzeichnis von 1790 übernommen und wanderte anschließend in den Selle-Artikel des Gerber-Lexikons (GerberATL, Bd. II, 1792). In Wirklichkeit stammt der Kanon von Michael Romanus (die Namensformen wechseln) und ist bereits 1650 in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* wiedergegeben. Die richtige Zuweisung findet sich in Mitteldeutschland sowohl bei Johann Heinrich Buttstedt (*Ut mi sol*, Erfurt 1716) als auch – was bei Melamed zu ergänzen wäre – 1732 in Johann Gottfried Walthers Musiklexikon. Daß der Kanon „insgemein, wiewohl mit Unrecht, dem Thomas Sellius, ehemahligen Capellmeister in Hamburg, zugeeignet wird“, bemerkt Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner – den beiden ältesten Bach-Söhnen dedizierten – *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753/54 (Melamed, S. 113). Ob dies den Versuch rechtfertigt, einen Zusammenhang mit Johann Sebastian Bach zu konstruieren, bleibt allerdings fraglich.

Mit Spekulationen über Sinn und Hintersinn bestimmter Kompositionen sind zwei Autoren vertreten: Michael Marissen („Concerto Styles and Signification in Bach's First Brandenburg Concerto“ [1] sowie „The theological character of J. S. Bach's Musical Offering“ [2]) und Eric T. Chafe („Anfang und Ende: Cyclic Recurrence in Bach's Cantata Jesu, nun sei gepreiset, BWV 41“ [1]). Einer weiteren, ebenfalls eher spekulativen Deutung versucht Paul Walker ein Ende zu bereiten („Rhetoric, the ricercar, and J. S. Bach's Musical Offering“ [2]). Seine Untersuchung des Ricercar-Begriffs mündet in die Feststellung: „When Bach chose the word ricercar, he was harking back not to a rhetorical tradition, but to a long musical tradition of contrapuntal writing in its purest and most distinguished form“.

Hinter Joshua Rifkins „Some questions of performance in J. S. Bach's Trauerode“ [2] verbergen sich sowohl eine kenntnisreiche, breit angelegte quellenkundliche Nachbereitung und kritische Musterung verschiedener Forschungsbeiträge der letzten Jahre als auch eine Art Generalabrechnung mit hier und da sich vorwagenden Meinungen zur Aufführungspraxis. Zu Rifkins Fußnote 7 sei angemerkt, daß die Richtigstellung bezüglich des Textes zu Satz 8 der Trauer-Ode

vom Rezensenten stammt und lediglich – ohne dessen Zustimmung – von einer „fremden Feder“ publiziert worden ist.

Mit Einflüssen auf das Werk Bachs beschäftigen sich die Beiträge von Christoph Wolff („J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century“ [2]), John Butt („J. S. Bach and G. F. Kauffmann: reflections on Bach's later style“ [2]), Jeanne Swack („J. S. Bach's A major flute sonata BWV 1032 revisited“ [2]) und Gregory G. Butler („J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's mature concertos“ [2]). Butlers Ansatz ist besonders zu begrüßen, betrifft er doch ein wichtiges Desideratum der neueren Bach-Forschung, die Bedeutung des neben und vor allem nach Vivaldi entstandenen italienischen Concerto-Repertoires für Bachs Schaffen in Köthen und Leipzig.

Auf dem Gebiet der Analyse greift Yoshitake Kobayashi mit „The variation principle in J. S. Bach's Passacaglia in C minor BWV 582“ [2] ein altes Problem auf; den herrschenden Auffassungen über strukturell bedeutsame Symmetriebildungen hält er entgegen: „the by and large gradual increase in rhythmic complexity that characterizes the work overshadows other details“. Ulrich Leisinger widmet sich „Forms and functions of the choral movements in J. S. Bach's St. Matthew Passion“ [2]; hier geht es um Fragen von Struktur und Planung, um die Rolle der Choräle und die unterschiedlichen Verfahrensweisen bei der Doppelchörigkeit, und schließlich um die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ im Sinne von Leibniz und Christian Wolff. „Ganz nebenbei“ erscheinen hier erstmals Hinweise auf Marpurgs *Anleitung zur Singekomposition* (Berlin 1758) und die dort dokumentierte Kenntnis der Matthäus-Passion (oder zumindest ihres Textes).

Bachs Weiterwirken versucht David Schulenberg in „Composition and Improvisation in the School of J. S. Bach“ [1] zu verfolgen und beschreitet damit einen unerwartet steinigen Pfad. Folgerichtig bleiben nach dieser tour d'horizon einige Wünsche offen, und auch das beigegebene Quellenverzeichnis läßt einige wichtige Belege vermissen. An das Thema „Cembaloimprovisation bei Johann Sebastian Bach – Versuch einer Übersicht“ hatte sich der Rezensent vor längerer Zeit einmal gewagt und die Undankbarkeit einer solchen Thematik gebührend ausgekostet.

Insgesamt kann beiden Bänden bescheinigt werden, daß zwar – wie im Vorwort zu [2] mit leiser Ironie angedeutet – „the new musicology“ mit ihren spezifischen Fragestellungen sich allenthalben ausbreitet, daß aber „old musicology“, und insbesondere die Bach-Forschung sich weiterhin zu behaupten vermag.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)