

10

# Bach-Jahrbuch

1973



# BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

*59. Jahrgang 1973*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1973



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postschließfach 727

Geschäftsstelle 3000 Hannover, Rumannstr. 10

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Dahlmannstr. 14

Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestr. 23

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1973

Lizenz 420. 205-234-73. ES 13 B. H 3993

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: VEB typodruck, Bereich Leipzig. III-18-90

EVP 8,-

## INHALT

	Seite
<i>Wolf Hobohm</i> (Magdeburg), Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“ .....	5
<i>Christoph Wolff</i> (New York), Überlegungen zum „Thema Regium“ .....	33
<i>Rudolf Stephan</i> (Berlin-Dahlen), J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus .....	39
<i>Reinhard Gerlach</i> (Göttingen), Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten J. S. Bachs und ihre Bedingungen .....	53
<i>Max Rostal</i> (Bern), Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs .....	72
<i>Siegfried Orth</i> (Erfurt), Johann Bach, der Stammvater der Erfurter Bache .....	79
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Vier unbekannte Quittungen J. S. Bachs und ein Briefauszug Jacob von Stählins .....	88
<i>Rosemarie Nestle</i> (Leipzig), Das Bachschrifttum 1963-1967 .....	91

## ABKÜRZUNGEN

- AfMw = Archiv für Musikwissenschaft  
 Bd., Bde. = Band, Bände  
 BJ = Bach-Jahrbuch  
 BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*  
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig und Kassel usw. 1963  
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Kritische Gesamtausgabe. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel usw. 1969  
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig und Kassel usw. 1972
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5-162  
 Dürr K = Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 2 Bände, Kassel usw. 1971  
 Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951  
 Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben  
 Jg., Jge. = Jahrgang, Jahrgänge  
 Mf = Die Musikforschung  
 MfM = Monatshefte für Musikgeschichte  
 MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel usw. 1949 ff.
- NBA = Neue Bach-Ausgabe. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig und Kassel usw. 1954 ff.
- NWK = *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte. Unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte herausgegeben von Werner Neumann*, Leipzig 1967
- Schering KM = Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936  
 Schering L II = Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Band II: Von 1650-1723, Leipzig 1926
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Band I, Leipzig 1873, Band II, Leipzig 1880
- StadtA = Stadtarchiv  
 TBSt 4/5 = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg  
 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958

# Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“\*

Von Wolf Hobohm (Magdeburg)

## I

Für eine genaue Kenntnis der Vokalwerke Bachs kommt den originalen Textdrucken als primären Quellen eine besondere Bedeutung zu. Sie erschließen Ausführungsdaten und -orte, verdeutlichen den Anlaß und enthalten die dabei dargebotene Textversion. Dem Anlaß entsprechend ist der Druck schlicht oder aufwendig, das Format handliches Oktav oder großzügiges Folio.<sup>1</sup> Solche Textdrucke ließ Bach zu den sonntäglichen Gottesdiensten (in Heftform) sowie zu Präsentations- und Repräsentationszwecken (als Flugblatt) herstellen.<sup>2</sup> Ist bei allen Verlusten die Zahl der erhaltenen Notenquellen zu Bachs Vokalwerken noch relativ hoch, so steht die Zahl der erhaltenen Textdrucke in keinem Verhältnis zum ursprünglichen Bestand. Immerhin war schon vor Jahrzehnten ein zunächst ausreichender Blick in die Praxis Bachs möglich. Im Archiv der Nikolaikirche wurden kurz vor 1900 zwei Hefte aufgefunden, die die „*Texte Zur Leipziger Kirchen-MUSIC, Auf das Heil. Oster-Fest, Und die beyden Nachfolgenden Sonntage. Anno 1731.*“ und die „*Texte Zur Leipziger Kirchen-MUSIC, Auf die Heiligen Pfingst-Feyertage Und das Fest Der H. H. Dreyfaltigkeit. Anno 1731.*“ enthielten.<sup>3</sup> Natürlich wurden sie sogleich zu Datierungen herangezogen, doch führten sie auch zu einigen Fehlschlüssen.<sup>4</sup> Den Heften zufolge führte Bach zur aus den Titelblättern ersichtlichen Zeit des Jahres 1731 die Kantaten 31, 66, 134, 42, 112 sowie 172, 173, 184, 194 auf. Ein besonders glücklicher Fund war ebenfalls um 1900 der des Textes zum Weihnachts-Oratorium, das Ende 1734 als festtägliche „Haupt-Music“ erklang.<sup>5</sup> Darüber hinaus sind noch Textdrucke von geistlichen und weltlichen Kantaten erhalten, die Bach u. a. zu Ratswechselln, Geburtstagen, Trauerfeiern, Schuleinweihungen und Huldigungen schrieb.<sup>2</sup> Da

\* Für freundliche Hinweise hat der Verfasser den Herren Dr. Dürr, Göttingen, Prof. Dr. Neumann und H.-J. Schulze, Leipzig, herzlich zu danken.

<sup>1</sup> Die Artikel „Libretto“ in MGG 8 und in der 12. Aufl. des Riemann-Lexikons gehen lediglich auf die Oper ein.

<sup>2</sup> Zahlreiche Titelblätter siehe Dok II.

<sup>3</sup> Siehe Dok II, Nr. 287 und 292 (vollständiger Abdruck in den entsprechenden Kritischen Berichten der NBA). Dem Leipziger Chronisten Christoph Ernst Sicut ist die Erhaltung der Texte der Kantatenaufführungen zum Jubiläum der Augsburgerischen Konfession zu danken, vgl. Dok II, Nr. 279.

<sup>4</sup> Vgl. TBSt 4/5, S. 24 und 32.

<sup>5</sup> Siehe Dok II, Nr. 360. Die Begriffe „Haupt-Music“ und „Principal-Music“ gebraucht C. E. Sicut in *Neo annalium Lipsiensium Continuatio II*, Leipzig 1717, S. 568 f.; zitiert nach G. Stiller, Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit, Berlin 1970, S. 65. Vgl. auch Bachs Notizen zum 1. Advent 1723 und zum 1. Advent 1736 (?), siehe Dok I, Nr. 178 und 181.

es sich zumeist um offizielle städtische Feierlichkeiten handelte, wurden sie vor allem in Archiven und Bibliotheken vor der Vernichtung bewahrt. Die Texte zu den „sonntäglichen Musiquen“<sup>6</sup> dagegen wurden offensichtlich nicht für wert gehalten, aufbewahrt zu werden. Der Wandel der theologischen Anschauungen und des literarischen Geschmacks haben sich hier verheerend ausgewirkt. Zufallsfunde blieben abzuwarten.

## II

Ein solcher Zufallsfund gelang dem Verfasser im September 1971 in der Saltykow-Stschedrin-Bibliothek in Leningrad.<sup>7</sup> Er hatte die Bibliothek aufgesucht in der Hoffnung und von der Überlegung ausgehend, daß sich in dieser so hochbedeutenden Institution einer Stadt, die über zwei Jahrhunderte die Metropole eines großen Landes mit aufblühender Kultur war und in einem regen geistigen und wirtschaftlichen Austausch auch mit deutschen Handels- und Universitätsstädten stand, auch Materialien erhalten haben könnten, die vielleicht für seine Arbeiten zu Leben und Werk Telemanns wichtig sein mochten. Seine Suche in den Karteien des älteren deutschsprachigen Schrifttums, bei der er in liebenswürdigster Weise von einigen Mitarbeitern der Bibliothek beraten und unterstützt wurde,<sup>8</sup> zeitigten ein unerwartetes Ergebnis. Neben bisher nicht bekannten Leipziger Opernlibretti, neben Textbüchern zu Telemanns Hamburger Kapitänsmusiken und zu dessen öffentlichen Konzerten fanden sich auch folgende Hefte mit „Texten zur Leipziger Kirchen-Music“:

### 1. Sign. 6. 34. 3. 193

*Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die Heiligen | Oster-Feyer-Tage, | Ingleichen | auff die Sonntage | Jubilate, Cantate, | und das Fest der Himmelfahrt Christi, | Anno 1714. | Leipzig, Gedruckt bey Immanuel Tietzen.*

### 2. Sign. 6. 34. 3. 191

*Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die Heiligen | Weybnachts- | Feyer-Tage, | Anno 1715. | Und einige darauf folgende | Fest- und Sonntage | 1716. | Leipzig, gedruckt bey Immanuel Tietzen.*

(Texte für den 1.–3. Weihnachtstag, Neujahr, Sonntag nach Neujahr, Hohnenjahr)

### 3. Sign. 6. 46. 12. 44

*Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die Heiligen | Oster-Feyer-tage, | Ingleichen | Auf die Sonntage | Jubilate, und Cantate, | Und das*

<sup>6</sup> So Bach in seiner Eingabe an den Rat der Stadt vom 23. August 1730, vgl. Dok I, Nr. 22.

<sup>7</sup> Vgl. den Bericht des Verfassers in: Beiträge zur Musikwissenschaft 15, 1973.

<sup>8</sup> Herrn Dr. A. L. Goldberg und Frau I. G. Jakowlewa sei hiermit nochmals herzlich gedankt!

*Fest | Der | Himmelfarth Christi, 1716. | Leipzig, gedruckt bey Immanuel Tietzen.*

4. Sign. 6. 34. 3. 248

*Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die Heiligen | Weibnachts-Feyertage, und den Sonntag darauf, | 1721. | Ingleichen auf das Fest | Der Beschneidung Christi, | den drauf folgenden Sonntag, | Das Fest der Offenbabrung, | und den Sonntag darauf, | des 1722sten Jabres. | Leipzig, | gedruckt bey Immanuel Tietzen.*

5. Sign. 6. 34. 3. 463

*TEXTE | Der Kirchen-MUSIC | zu S. Nicolai, in Leipzig, | Bey der | Den XIII. Augusti MDCCXXI. | Angestellten | INVESTITUR | Des Herrn Superintendentens | daselbst | Seiner MAGNIFICENZ, HERRN | D. Salomon Deylings. | Gedruckt bey Immanuel Tietzen.*

6. Sign. 6. 46. 8. 53

*Texte | Zur | Neuen-Kirchen- | MVSIC, | In Leipzig | Auf die heiligen | Oster-Feyertage, | Wie auch | Jubilate, Cantate | Und das | Fest der Himmelfabrt | CHRISTI. | 1725.*

7. Sign. 6. 35. 1. 849

*Texte | Zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf den | Andern, dritten, vierdten Sonntage | nach der Erscheinung Christi, | Das | Fest Mariä Reinigung, | Und die Sonntage | Septuagesimae, Sexagesimae, | Estq mibi, | Ingleichen | Auf das Fest | der Verkündigung Mariä, | 1724. | Leipzig, | Gedruckt bey Immanuel Tietzen.*

8. Sign. 6. 34. 3. 209

*Texte | Zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf die | H. Oster-Feyertage, | Und die beyden folgenden | Sonntage Quasimodogeniti | und Misericordias Domini. | 1724. | Leipzig, | Gedruckt bey Immanuel Tietzen.*

9. Sign. 6. 34. 3. 208

*Texte | Zur Leipziger | Kirchen-Music, | Auf den | Dritten Sonntag nach Trinitatis, | Das | Fest Johannis des Täuffers, | Ingleichen | Den fünfften Sonntag | Trinitatis, | Das Fest der Heimsuchung Mariä, | Und | Den sechsten Sonntag Trinitatis, | 1725. | Leipzig, | Gedruckt bei Immanuel Tietzen.*

Ein weiteres Heft, lt. Karteikarte für die Zeit vom 22. bis 25. Sonntag nach Trinitatis und 1. Advent 1724, wird seit 1919 vermißt. Die Karteikarte trägt den Vermerk „утрачена в 1919 г.“

Diese erste Übersicht zeigt, daß die Hefte in glücklicher Weise bisherige Lücken schließen. Lediglich Heft 5 war schon früher nachzuweisen.<sup>9</sup> Die

<sup>9</sup> Siehe F. W. Riedel, Artikel „Kuhnau“ in MGG 7, Sp. 1884.

Hefte 1 bis 4, wie 5 zu Kirchenmusiken Johann Kuhnaus gehörend, bieten eine Fülle interessanten Materials und neuer Erkenntnisse, so daß sie eine gesonderte Studie verdienen. Heft 6 ist – abgesehen vom Textdruck zur Einweihung der Kirche 1699<sup>10</sup> – wohl das einzige erhaltene Textzeugnis für die Neukirchenmusik. Auch hierauf soll gelegentlich eingegangen werden.<sup>11</sup> Zunächst einmal fordern jedoch die drei letzten Hefte der Liste (nachstehend mit I bis III bezeichnet) unsere Aufmerksamkeit, handelt es sich doch um unbekannte und wertvolle Belege zur kirchenmusikalischen Praxis Johann Sebastian Bachs.

### III

Die Frage liegt nahe, wie diese Hefte nach Leningrad gelangt sind. Zunächst sei daran erinnert, daß sie nur einen verschwindend kleinen Teil eines bemerkenswerten Bestandes an deutschsprachigem Schrifttum in der dortigen Bibliothek ausmachen, dessen älteste Exemplare bis in die Wiegendruckzeit zurückreichen. Die Karteikarten, nach Eindruck des Verfassers aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, geben keine Auskunft. Sicher werden die Hefte wie viele andere Teile der Bibliothek aus Nachlässen oder Schenkungen stammen, die ihr nach ihrer Gründung (1795) zuflossen. Für Vermutungen ist da ein weites Feld. Bei der Reichhaltigkeit, Breite und Intensität jahrhundertelanger kultureller und wirtschaftlicher Beziehungen zwischen Rußland und Deutschland wird es schwierig sein, den verschlungenen Wegen nachzuspüren, die sie gegangen sein mögen. Auffällig ist jedoch die Häufung von Exemplaren aus der Weihnachts-/Neujahrszeit sowie für Ostern, so daß man wohl richtig geht, an einen oder mehrere Besucher der Leipziger Neujahrs- bzw. Oster-(Jubilate-)Messen zu denken. Übrigens wird Rußland auch in Bachs Denken eine gewisse Rolle gespielt haben. Auf die durch R.-A. Mooser erhellten Tatbestände (z. B. die Fahrt einer Dresdner Truppe nach Moskau im Jahre 1731) soll hier nicht näher eingegangen werden.<sup>12</sup> Wir wissen, daß Bachs Jugendfreund Georg Erdmann seit 1713 in russischen Diensten stand und 1730, als er den berühmten Brief erhielt, Gesandter in Danzig war,<sup>13</sup> daß Bachs Schüler Friedrich Gottlieb Wild Organist in St. Petersburg wurde<sup>14</sup> und daß Hermann Carl Graf Keyserlingk, für den Bach die Goldberg-Variationen schrieb, von 1734 bis 1745 als russischer Gesandter in Dresden fungierte.<sup>15</sup> Der Sekretär der Petersburger Akademie und besonders eifrige Gottschedianer in Rußland, Jacob von Stählin, erinnerte sich noch

<sup>10</sup> Darüber Schering L II, S. 115 f.

<sup>11</sup> Der Verfasser bereitet eine Mitteilung dieser Texte vor.

<sup>12</sup> R. A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe Siècle*, Bd. I, Genf 1948, passim.

<sup>13</sup> Dok I, Nr. 25.

<sup>14</sup> Dok III, Nr. 950.

<sup>15</sup> Dok I, Nr. 172.

1784 gern an seine Mitwirkung im „Musikkolleg“ Johann Sebastian Bachs.<sup>16</sup> Abgesehen von unseren Texten befinden sich noch einige Bach-Quellen in sowjetischen Bibliotheken, u. a. der eben erwähnte Brief an Georg Erdmann und – wie die Texte im Besitz der Staatlichen Öffentlichen Saltykow-Stschedrin-Bibliothek zu Leningrad – zwei autographe Fragmente der Kantaten „Ein feste Burg“, BWV 80<sup>17</sup>, und „Ich habe meine Zuversicht“, BWV 188. Das dort aufbewahrte Magnificat BWV Anh. 21 ist keine Komposition Bachs.<sup>18</sup>

## IV

Textdrucke zu festlichen Gelegenheiten gab es in Leipzig schon vor 1700. Unbekannt ist aber, wann Johann Kuhnau mit dem Druck seiner Hefte für die sonn- und festtäglichen Kirchenmusiken begann. Denn zu Johann Schelles Zeiten wird man es noch nicht für erforderlich gehalten haben, die Worte mitlesen zu können. „Erst mit dem Aufkommen der Kantatendichtungen wurden gedruckte Texte zum Nachlesen für die Gemeinde wünschenswert“, betonte in gleichem Zusammenhang Bernhard Friedrich Richter.<sup>19</sup> Es ging bei diesem offensichtlich von der Oper übernommenen Usus jedoch nicht nur um Textverständlichkeit. Der Gedanke, sich während der Musik und dann zu Haus an den Dichtungen erbauen zu können, spielte eine ebenso große Rolle. Georg Christian Lehms ließ 1711 seinen Darmstädter Jg. „Gottgefälliges Kirchen-Opfer“ drucken, „damit ein jedes den Text | welcher musiciret wird | vor Augen habe | und sich denselben recht in seine Seele fassen könne“<sup>20</sup>. 1726 rechnete Konrad Lichtenberg im Vorwort seines für Graupner in Darmstadt gedichteten Jgs. mit dem Nachlesen der Worte „unter wählender Musik“.<sup>21</sup> Telemann fertigte 1722 ein Register seines ersten Hamburger Jgs. an, in dessen „Vorbericht“ er bemerkenswerte Einblicke in die Beweggründe für Textdrucke und Register gibt:<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Vgl. H.-J. Schulze, *Beiträge zur Bach-Quellenforschung*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966, Leipzig und Kassel usw. 1970, S. 272, und Dok III, Nr. 902.

<sup>17</sup> A. N. Rimski-Korsakow, *Die Musikschätze der Handschriften-Abteilung der Staatlichen Öffentlichen Saltykow-Stschedrin-Bibliothek*, Leningrad 1938 (russ.), S. 24.

<sup>18</sup> H.-J. Schulze, *Das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 und sein Komponist*, in: Mf 21, 1968, S. 44 f.

<sup>19</sup> B. F. Richter, *Eine Abhandlung Joh. Kuhnau's*, in: MfM 34, 1902, S. 147 f.

<sup>20</sup> Zitiert nach E. Noack, *Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, in: BJ 1970, S. 7.

<sup>21</sup> Zitiert nach F. Noack, *Christoph Graupner als Kirchenkomponist*. Beihefte zu den Denkmälern deutscher Tonkunst I, Leipzig 1926, S. 12.

<sup>22</sup> *Register über die KIRCHEN-STÜCKE so vom 15. nach Trinitatis 1721 biss auf den 1sten Advent 1722, in den 5. Haupt Kirchen musicalisch aufgeführt und verfertigt sind von Georg Philipp Telemann*. Telemanns Texte zu Kirchenmusiken Bd. 1, 1721 bis 1723, Staatsarchiv Hamburg Nr. A 534.

Die Ausfertigung des gegenwärtigen Registers geschieht nicht ohne nutzbare Absichten: damit nemlich ein ieder, der die zur Kirchen-MUSIC gehörigen gedruckten Texte zurückleget, diejenigen davon zu neuer Erbauung wiederfinden und nachlesen können, die etwa bey deren Anhörung eine geistliche Regung in ihm erwecket; daß ferner, wenn eben diese Stücke von neuem gehört zu werden, verlangt würden, deren Anfang dem Direktori der Musik anzudeuten wäre, und er solche wiederum hervorsuchen möge, und endlich, daß auch Fremden, die eine Sammlung von Telemannischen geistlichen Compositionen angefangen, ferner nach Begehren gedienet werde.

#### Von Johann Kuhnau berichtet Christoph Ernst Sicul:

Diese Figural-Music nun, besonders die an hohen Festen, mit desto mehrerer Devotion anzuhören, ist eine geraume Zeit daher üblich, daß der Hr. Cantor die musicalischen Texte, so von einem hohen Feste zu dem andern musiciret werden sollen, unter dem Titul: Kirchen-Music, vorher in Druck giebt, damit sich also ein ieder dieselben zum Nachlesen zulegen kan.<sup>23</sup>

Das erste der von Kuhnau's Texten erhaltenen Stücke beginnt mit Ostern 1707. Um dieselbe Zeit etwa überließ Georg Melchior Hoffmann einen seiner „Texte zum Pfingstfeste, die er jedesmahl drucken ließ“, seinem Schüler Gottfried Heinrich Stölzel zur Komposition.<sup>24</sup> Vermutlich wird Kuhnau bald nach seinem Dienstantritt den regelmäßigen Druck eingeführt haben. Von nun an konnte in Leipzig Sonntag für Sonntag der jeweilige Kantatentext mitgelesen werden. Noch Hiller hat, wie B. Fr. Richter schreibt,<sup>25</sup> an dieser Einrichtung festgehalten. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der Geschmackswandel im Laufe des Jahrhunderts bewirkte, daß sich nur wenige Exemplare der unermesslichen Zahl von Heften erhalten haben. Von Harrer und Doles, Bachs Nachfolgern, sind z. B. keine mehr zu finden. Auch die Anonymität der Dichtungen wird das Ihrige getan haben.

## V

Mit Antritt des Amtes als Musikdirektor der beiden Hauptkirchen übernahm Bach also auch die Verpflichtung, regelmäßig und rechtzeitig für die Drucklegung seiner Texte zu sorgen. Sein erstes Heft wird mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1723 begonnen haben. Sein erstes Revers vom 5. Mai 1723 enthält hierüber allerdings keinerlei Vorschriften. Man hat das wohl als selbstverständlich angesehen. Es heißt dort lediglich, Bach solle „... 2.) *Die Music in beyden Haupt-Kirchen dieser Stadt, . . . , in gutes Aufnehmen bringen, . . . 7.) Zu*

<sup>23</sup> C. E. Sicul, *Neo annalium Lipsiensium Continuatio II*, S. 570; zitiert nach A. Schering, Vorwort zu Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau. Ausgewählte Kirchenkantaten. Denkmäler deutscher Tonkunst 1. Folge, Bd. LVIII und LIX, Leipzig 1918, S. XLI.

<sup>24</sup> J. Mattheson, *Grundlage einer Ebnrenpforte*, Hamburg 1740, S. 118 f.; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von M. Schneider, Kassel usw. 1969.

<sup>25</sup> A.a.O.; vgl. weiterhin Dok III, S. 626.

*Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere . . .*<sup>26</sup>

Anders als in Hamburg, wo für jeden Sonntag ein gesonderter Text bereitgestellt wurde, sind in Leipzig seit Kuhnaus Zeiten die Kantaten mehrerer Sonntage zu einem Büchlein zusammengefaßt worden. Auch Bach hielt dies so, wie die beiden Hefte von 1731 und der Textdruck des Weihnachts-Oratoriums schon früher zeigten. Rochlitz' Bericht zufolge legte Bach „jedesmal zu Anfang der Woche“ (!) dem Superintendenten Salomon Deyling „gewöhnlich drei“ Kantatentexte zur Auswahl vor.<sup>27</sup> Dieser Bericht ist sicherlich (abgesehen vom Termin) nicht ganz aus der Luft gegriffen. Die Vorlage wird eben rechtzeitig vor Beginn der Drucklegung des Textheftes und – jedenfalls bei Neukompositionen – natürlich eine beträchtliche Zeit vor der Komposition und Materialherstellung einer Kantate geschehen sein. Selbstverständlich wird die Textwahl gelegentlicher Gegenstand dienstlicher Gespräche gewesen sein, wohl aber nicht nur im Sinne einer zensierenden Auswahl unter mehreren Vorlagen. Der Kantor war ja zu sehr in liturgischen Fragen bewandert und theologisch gebildet, als daß ihm da hätten Vorschriften gemacht werden können. Daß er sich in der Auswahl einmal vergriffen hätte, ist wohl nahezu ausgeschlossen. Mit einer gelegentlichen Textzensur wird Bach allerdings gerechnet haben. Als er 1739 ein vorläufiges Aufführungsverbot für eine Passion erhielt, dachte er sofort an eine Kritik des Textes von seiten des Rates.<sup>28</sup> Eine Diskussion, ja sogar Meinungsverschiedenheiten zwischen Superintendent und Kantor, vor allem dann, wenn der Text von schwacher De-tempore-Bindung war, sind freilich gut denkbar. Ob mit Vorlage beim Superintendenten oder nicht, so oder so muß Bach zumindest in seinen ersten Leipziger Jahren schon aus organisatorischen Gründen, vor allem aber wegen des Umfangs der Texthefte, seine Kantatenaufführungen über mehrere Wochen geplant, vorbedacht und vorbereitet haben.<sup>29</sup> Daß er trotzdem mit Komposition und Materialherstellung in Zeiten höchsten Drucks kaum zurechtkam, ist verständlich. Ob nun aber jede Vorbereitung von Material und Aufführung „stets in höchster Eile

<sup>26</sup> Vgl. Dok I, Nr. 92.

<sup>27</sup> J. F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. IV, Leipzig 31868, S. 280; zitiert nach W. H. Scheide, *Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?*, in: *Mf* 14, 1961, S. 62.

<sup>28</sup> Vgl. auch das Rochlitz-Zitat bei M. Geck, *Bachs Probestück*, in: *Quellenstudien zur Musik*. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. In Verbindung mit G. von Dadelshn hrsg. von K. Dorf Müller, Frankfurt usw. 1972, S. 61.

<sup>29</sup> An der Kirche U. L. Frauen in Halle hatte der Organist seine „zur Musiqve erwehlete textus und cantiones dem HErrn Ober-Pastori . . . zudeßen approbation, in Zeiten zu communiciren“, siehe Dok II, Nr. 63.

<sup>26</sup> Vgl. Dok II, Nr. 439.

<sup>29</sup> Wie die Uneinheitlichkeit der Bachschen Kantatentexte zeigt, war die Suche nach geeigneten Texten in den Jahren 1723 bis etwa 1728 für Bach ein nahezu permanenter Zustand.

und zeitlicher Bedrängnis vor sich gegangen<sup>30</sup> ist, bleibe doch dahingestellt. Unsere Texthefte lassen es jedenfalls geraten erscheinen, auch an langfristige Vorarbeiten für manche Sonntage zu denken.<sup>31</sup>

Die Beobachtung, daß sich für einige wenige Daten die Aufführungsmaterialien zweier Kantaten finden, scheint diese Ansicht zu untermauern. Sie berechtigt aber noch zu anderen Mutmaßungen als nur zu der, daß hier zwei Kantaten aufgeführt worden seien. Kann es hier nicht doch einmal Zensurschwierigkeiten gegeben haben? Stimmt Deyling dem Text nicht zu? War die Musik problematisch, etwa zu „opernhaffig“? War abzusehen, daß ein anderer als der turnusmäßige Pfarrer den Predigtendienst hatte und die Kantate nun nicht dem Predigttext entsprach? Hier bleibt noch manches zu klären. Undenkbar ist es aber doch wohl, daß ein einmal gedruckter Text dann vielleicht nicht gesungen wurde. Darüber hätte es daraufhin sicher Aktennotizen gegeben.

Ebensowenig genau wissen wir, ob eine städtische oder kirchliche Dienststelle den Druck bezahlte.<sup>32</sup> Bei den „weltlichen“ Texten des Collegium musicum war es der Director musices Bach.<sup>33</sup> Daß die Texte im Gottesdienst kostenlos ausgeteilt wurden, ist nicht anzunehmen. Wer honorierte im übrigen den Textdichter, falls nicht ein alter Text genommen wurde oder Bach ihn gar selbst abfassen mußte?

Da das Problem einer möglichen Aufführung von zwei Kantaten in einem Gottesdienst auch im Zusammenhang mit unseren Textfunden berührt werden muß, sei hier folgender Exkurs erlaubt:

Die Annahme, daß in Leipzig hin und wieder zwei Kantaten im Gottesdienst (vor und nach der Predigt) erklangen, basiert u. a. auf einem Zeitungsbericht über die Kantoratsproben der Bewerber Kaufmann, Tufen und Schott vom Jahre 1722,<sup>34</sup> die gewiß eine Aus-

<sup>30</sup> Dürr K, S. 66.

<sup>31</sup> W. H. Scheide, BJ 1961, S. 11, vermutet, daß der Text zu BWV 67 und 104 Bach „einige Monate früher ausgehändigt wurde“. M. Geck, a.a.O., S. 66, nimmt die Umarbeitung von BWV 23 für die Adventszeit 1723 an: „In der Adventszeit etwa hätte Bach, von laufenden Verpflichtungen ein wenig entlastet, Zeit haben können, bereits an das kommende Jahr zu denken.“

<sup>32</sup> Die Kosten für den Druck der Schuleinweihungskantate BWV Anh. 18 trug der Rat der Stadt, vgl. Dok II, Nr. 310.

<sup>33</sup> Siehe Dok II, Nr. 313, 333, 336 usw. – In Hamburg waren die Einnahmen aus dem Textverkauf „pars salarii“ des Kantors, siehe G. Ph. Telemann, *Briefwechsel*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 41 f.

<sup>34</sup> *Staats- | Belehrte und ordentliche Zeitung des Hollsteinischen unpartbeyischen Correspondenten* vom 8. Dezember 1722: „In der Niclas Kirchen machte am neulichen Sonntage der Herr Capell-Meister von Merseburg vor der Predigt seine Probe, nach geendigter Predigt aber ein anderer von Braunschweig, und zur Vesper Msr. Schotte in einer anderen Kirchen.“; zitiert nach H. Becker, Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle, in: Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte, hrsg. von H. Husmann, H. 1, Hamburg 1956, S. 39. Zu den Bewerbern vgl. Dok II, Nr. 119.

nahme waren. Sonst ist sie durch nichts zu beweisen. Auch von Dadelsen<sup>35</sup> und Dürr<sup>36</sup> sprechen immer nur vorsichtig von „vermutlich“ und „wahrscheinlich“. Die wenigen vorliegenden Beispiele aus Bachs ersten Leipziger Jahren, wonach Stimmensätze zweier Kantaten für einen Sonntag hergestellt wurden, besagen da allein nicht viel bzw. können auch anders gedeutet werden, wie im folgenden zu zeigen versucht wird.<sup>37</sup> (Die hohen Feste – Weihnachten, Ostern und Pfingsten sowie das Reformationsfest – müssen ausgeklammert bleiben, da Bach bis Ende 1725 die Universitätskirche mitzuversorgen hatte).<sup>38</sup>

7. Februar 1723, Estomihi: BWV 22 und 23

Kantate 23 wurde zuerst komponiert und dann durch 22 als „Probestück“ ersetzt. Zu einer Aufführung beider Werke bestand kein Anlaß, da es sich nur um einen Bewerber handelte; sicher hätte es sonst eine Pressenotiz oder einen chronikalischen Bericht gegeben. Unter den erhaltenen Texten befindet sich kein Beispiel, daß eine Kantate als Kommunionmusik gebracht wurde. Die Kantate ist Predigt.<sup>39</sup>

20. Juni 1723, 4. n. Trin.: BWV 24 (Neukomposition, Text von Neumeister, 1714), Dürr K, S. 353: „Der Inhalt schließt sich nicht ganz so eng wie die Francksche Dichtung zu BWV 185 an das Evangelium an, läßt auch dessen Wärme vermissen und fällt durch die barocke Übersteigerung der ursprünglichen Ermahnungen Jesu auf: Hier wettet ein orthodoxer Prediger gegen die Untugenden seiner Gemeinde!“

BWV 185 (Weimarer Werk, Text von Franck, 1715), Dürr K, S. 351: „Franck hält sich eng an den Evangelientext . . .“; Dürr K, S. 353: „Wahrscheinlich reichte das . . . Werk dem neuen Thomaskantor, der sich an den drei vorhergehenden Sonntagen jeweils mit einer zweiteiligen Kantate eingeführt hatte (BWV 75, 76, 21), in seiner bescheidenen Ausdehnung nicht, und so schuf er durch Hinzukomposition der Kantate 24 ein Doppelwerk, dessen eine Kantate vor, die andere nach der Predigt – gleichsam als Teil II – zu musizieren war.“

Die, wie Dürr, a.a.O., sagt, „auffallend knapp bemessene“ Kantate für den Johannistag (24. Juni) ist jedoch nur etwa zwei Minuten länger als BWV 185 und wurde nicht durch ein zweites Werk ergänzt. Vielmehr unterblieb am 20. Juni wohl eine der beiden Aufführungen – vielleicht wegen der von Dürr beobachteten Aussagedivergenzen.

<sup>35</sup> TBSt 4/5, S. 123 ff.

<sup>36</sup> Dürr Chr, S. 57 ff.

<sup>37</sup> Hiervon wird nicht das Problem der Zweiteiligkeit einiger Kantaten berührt, die Bach sicher vor und nach der Predigt musizierte (vgl. Dok II, Nr. 140, als Beleg für die Antrittsmusik BWV 75), ebenso wie die kurzen (denn zur Kürze war er ja lt. Anstellungsrevers verpflichtet!) und die nicht als zweiteilig gekennzeichneten Kantaten. Siehe dazu auch G. Stiller, a.a.O., S. 69 ff. Unangemessen ist es sicher, die Einheit oder Zweiteiligkeit einer Kantate mit W. H. Scheide, BJ 1961, S. 13 ff., nach rein musikalisch-ästhetischen Gesichtspunkten zu beurteilen oder nach Einflüssen und Vorbildern zu suchen. Allein die damalige Praxis kann hiernach befragt werden.

<sup>38</sup> Siehe A. Schering, *Bachs Musik für den Leipziger Universitätsgottesdienst 1723–1725*, in: BJ 1938, S. 62 ff. – An hohen Festen mag die eine oder andere der zusätzlich vorliegenden Kantaten auch vom zweiten Chor gebracht worden sein. Vgl. Schering KM, S. 16 ff., und Dok I, Nr. 22.

<sup>39</sup> Zu dem Komplex der Kantaten 22 und 23 siehe TBSt 4/5, S. 93 ff., und M. Geck, a.a.O.; S. 64 ff. setzt sich Geck mit der These auseinander, BWV 23 sei sub communione musiziert worden. Nach Stiller, a.a.O., S. 70 ff., ist ein beträchtlicher Teil der Kantaten Bachs dergestalt angelegt, daß sie nach der Predigt zum Abendmahlsteil des Gottesdienstes überleiten bzw. in diesen hineinreichen konnten.

8. August 1723, 11. n. Trin.: BWV 179 (Neukomposition), Dürr K, S. 410: „Der Text des unbekanntenen Dichters knüpft eng an die Evangelienlesung an und kämpft im eifernden Ton eines Kanzelredners gegen die Heuchelei, die auch im heutigen Christentum stark verbreitet sei.“  
 BWV 199 (Weimarer Werk von 1714, Text von Lehms, 1711), Dürr K, S. 407: „Mit barocker Drastik schildert der Dichter den vom Sündenbewußtsein geplagten Menschen . . . In der zweiten Kantatenhälfte findet der reuige Sünder Trost im Gedanken an den Kreuzestod Christi, der Gott versöhnt hat, so daß dieser ‚nach Reu und Leid‘ sein Herz nicht mehr verschließt.“  
 Hier kann sich der Vorgang vom 20. Juni 1723 wiederholt haben: Eine Neukomposition mit einem Text, dessen Drastik auch damals unangenehm gewirkt haben kann, wurde durch ein gemäßigtes Werk ersetzt.
13. Februar 1724, Sexagesimä: BWV 181 (Neukomposition), BWV 18 (Weimarer Werk, spätestens 1715)  
 Kantate 18 wurde nicht aufgeführt, siehe unten. (Vgl. auch unten die ähnliche Konstellation zu Ostern 1724. Hier kann jedoch die Aufführung in der Universitätskirche oder durch die zweite Kantorei stattgefunden haben.)
4. Juni 1724, Trinitatis: BWV 194 und 165  
 Schon bei Dürr Chr, S. 71, finden sich skeptische Bemerkungen zu den auf eine gemeinsame Aufführung deutenden Befunden, die im Kritischen Bericht NBA I/15, S. 15 f., noch bekräftigt werden.
16. Juni 1726, Trinitatis: BWV 194 und 129  
 Lt. Dürr Chr, S. 88 und 92, ist eine gemeinsame Aufführung gleichfalls unsicher, vgl. auch NBA I/15, S. 86. Die obligate Orgel deutet auf BWV 194, die Orgel begegnet danach noch am 6., 12., 16., 17., 18., 20. n. Trin. 1726.
28. Juli 1726, 6. n. Trin.: BWV 170 und Johann Ludwig Bach 7  
 W. H. Scheide, BJ 1961, S. 14: „Ich bin der Überzeugung, daß JLB 7 am 6. Sonntag nach Trinitatis ebenso zugunsten von BWV 170 beiseite gelegt wurde, wie JLB 8 am Sonntag Jubilate zugunsten von BWV 146.“

Für eine Diskussion unserer Frage bleiben damit nur die Daten 20. Juni 1723, 8. August 1723 und 13. Februar 1724. Zweimal betreffen sie Neumeister-Verse; alle drei Fälle können – dies sei mit aller Vorsicht gesagt – auf Auseinandersetzungen über den Text deuten.

## VI

Der Inhalt der drei Leningrader Textbändchen kann hier natürlich nicht vollständig abgedruckt werden.<sup>40</sup> Wiedergegeben werden nach einer kurzen Beschreibung des Heftes von jeder Kantate Bestimmungstag, Aufführungsort und erste Textzeile (mit etwaiger Gattungsbezeichnung oder der Angabe des Bibelspruchs). Zwei bisher unbekannte Texte werden ganz gebracht.

I ist in einen Umschlag aus dünner, blaugrauer Pappe eingelegt. Alle Blätter und der Umschlag sind im Falz etwa 1 cm breit fest miteinander verklebt. Dadurch ist auf den bedruckten Seiten etwas Textschwund verursacht wor-

<sup>40</sup> Vollständige Textwiedergabe vorgesehen in W. Neumann, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Texte seiner Werke*, Leipzig (in Herstellung).

den, der Umschlag läßt sich nur bis zum Klebefalz aufklappen. Das durchschnittliche Format von Papier und Umschlag ist  $16,5 \times 9,5$  cm (beschnitten). Das Titelblatt (siehe oben) trägt in der Mitte des unteren Randes einen rechteckigen vorgedruckten Aufkleber mit der Signatur, die mit Tinte eingetragen wurde:

зала 6  
шкафъ 35  
полка 1 № 849

Rechts am Rand schräg geschrieben die Zahlen  $\frac{467}{261}$  (? , beschnitten), darunter gerade 263. Vielleicht sind dies Signaturen früherer Aufbewahrungsorte, vielleicht handelt es sich um Liednummern eines Leipziger Gesangbuchs. Die unbedruckte Versoseite des Titelblatts trägt den Rundstempel

Гос. | Публичная | Библиотека | в | Ленинграде.

Das Heft umfaßt einschließlich des Titelblatts 8 Blätter (= 3 ungezählte und 13 mit 4 bis 16 gezählte Seiten).

- (1.) *Am andern Sonntage nach der Erscheinung Christi.*  
*In der Kirche zu St. Thomae.*  
Recit.  
*Mein GOtt, wie lang' ach lange?* (BWV 155)
- (2.) *Am dritten Sonntage nach der Erscheinung Christi.*  
*In der Kirche zu St. Nicolai.*  
Chor.  
*HErr, wie du wilt, so schicks mit mir* (BWV 73)
- (3.) *Am vierdten Sonntag nach der Erscheinung Christi.*  
*In der Kirche zu St. Thomae.*  
ARIA.  
*JESus schläfft: was soll ich hoffen?* (BWV 81)
- (4.) *Am Fest der Reinigung Mariä.*  
*Früh in der Kirche zu St. Nicolai und in der Vesper zu St. Thomae.*  
ARIA.  
*ERfreute Zeit im neuen Bunde* (BWV 83)
- (5.) *Am Sonntage Septuages.*  
*In der Kirche zu St. Thomae.*  
Matth. XX. v. 14.  
*Nimm was dein ist, und gebe bin, ex Evangelio.* (BWV 144)

(6.) *Am Sonntage Sexagesimae.**In der Kirche zu St. Nicolai*

ARIA.

*LEichtgesinnte Flatter-Geister*

(BWV 181)

(7.) *Am Sonnt. Quinquages. oder Esto Mibi.**In der Kirche zu S. Thom.**Luc. XVIII. v. 31. & 34.**JESUS nahm zu sich die Zwölffe*

(BWV 22)

(8.) *Am Fest der Verkündigung Mariä.**Früh in der Kirche zu St. Thomae und in der Vesper zu  
St. Nicolai.**Jes. VII. v. 14.**Siehe, eine Jungfrau ist schwanger, und wird einen Sohn  
gebären, den wird sie heissen Immanuel.*

ARIA.

*Ihr frohen Lippen reget euch!  
Laßt dem Immanuel zu Ehren  
Ein Freuden-volles Danck-Lied hören,  
Sagt, daß uns Menschen bloß zu gut  
An sich genommen Fleisch und Blut,  
Der, dem auch ist kein Engel gleich.  
Ihr frohen Lippen reget euch.*

Chor.

*Ey! mein Perle, du werthe Cron, wahr Gottes  
und Marien Sohn, ein hochgebohrner König!  
Mein Hertz beist dich ein Lilium, dein süßes  
Ewangelium ist lauter Milch und Honig. Ey mein  
Blümlein, Hosianna, himmlisch Manna, das wir  
essen, deiner kan ich nicht vergessen.*

Recit.

*Wir Menschen waren weyland tod in Sünden,  
Und wusten nicht, wo aus noch ein.  
Doch nunmehr hat des Höchsten Krafft  
Durch den Immanuel  
Uns Leben, Heyl und Trost verschafft,  
So daß wir auch in Hoffnung seelig seyn.  
Und dieses macht,  
Daß wir anitzo sind bedacht  
Ein Freuden-Opffer anzuzünden.*

ARIA.

*Nur der Immanuel*

*Schafft, daß das Freuden-Oel  
In unsern Glaubens-Ampeln brennt,  
Denn das uns nichts von GOTT mehr trennt,  
Weil unsre Sünde abgethan,  
Und uns GOTT schreibt zum Seegen an,  
Macht der Immanuel.*

*Chor.*

*Das hat er alles uns gethan, sein grosse Liebe zu zeigen an,  
des freu sich alle Christenheit, und danck ihm des in Ewigkeit.*

II ist nicht eingebunden und besitzt noch die originale, inzwischen mürbe Fadenheftung. Das durchschnittliche Format beträgt 15,8×9,8 cm (unbeschnitten). Der Aufkleber mit der Signatur befindet sich in der linken oberen Ecke des Titelblatts. Die Versoseite des Titelblatts ist unbedruckt und trägt den Rundstempel. Auch hier – wie auf der unbedruckten letzten Seite – finden sich zum Teil nicht lesbare Zahlennotizen. Das Heft ist am Rand etwas abgestoßen und eingerissen und an den Ecken geknickt. Es umfaßt 16 ungezählte Seiten.

(1.) *Auf den ersten Heil. Oster-Tag.*

*Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu  
St. Thomä.*

ARIA.

*DEr Himmel lacht! die Erde jubiliret* (BWV 31)

(2.) *Auf den andern Heiligen Oster-Tag.*

*Frühe in der Kirche zu St. Thomä, und in der Vesper  
In der Kirche zu St. Nicolai.*

ARIA.

*ERfreut euch ihr Hertzen* (BWV 66)

(3.) *Auf den dritten Heiligen Oster-Tag.*

*In der Kirche zu St. Nicolai.*

*EIn Hertz das JESum lebend weiß* (BWV 134)

(4.) *Am Sonntage Quasimodogeniti.*

*In der Kirche zu St. Thomä.*

*2. Tim. II, 8.*

*HALt im Gedächtniß JESum Christ* (BWV 67)

(5.) *Am Sonntage Misericordias Domini.*

*In der Kirche zu St. Nicolai.*

*Ps. LXXX, 1.*

*DU Hirte Israel höre* (BWV 104)

III hat ein Format von 16×9,6 cm (unbeschnitten). Die letzte Seite ist bedruckt. Es finden sich keine Notizen, ansonsten trifft die Beschreibung von II zu.

(1.) *Dominic. III. post Trinitat.*

*Zu St. Nicolai.*

*Ich ruff zu dir, HErr JESu Cbrist!*

(textgleich mit BWV 177)

(2.) *Festo St. Jobannis.*

*Früh zu St. Thomä, nachmittag zu St. Nicol.*

*Luc. I*

*GElobet sey der HErr, der GOtt Israel*

(3.) *Dominica V. post Trinitat.*

*Zu St. Nicolai.*

*DEr Seegen des HERRN machet reich ohne Mübe.*

(4.) *Festo Visit. Maria.*

*Früh zu St. Thomä, nachmittag zu St. Nicol.*

*MEine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freuet sich  
Gottes meines Heylandes.*

*Recit.*

*Elende Magd! wie ist dir doch geschehen?*

*Wer bin ich, daß ich Gnade find?*

*O! GOtt du bast mich angesehen,*

*Es werden drum von jetzund an,*

*Auch alle Kindes-Kind durch ihr Bezeigen weisen,*

*Daß sie mich seelig preisen.*

*Denn er hat große Ding an mir gethan,*

*Der dessen Macht in aller Welt bekannt,*

*Und der der Heyland wird genannt.*

*Wie sein Erbarmen ewig pflegt zu wäbren,*

*Das können, die ihn fürchten, schon erklären.*

*ARIA.*

*Heilig, Heilig, beist sein Nahme,*

*Der mein Elend angesehen,*

*Wie er mir zu Hülffe kame.*

*Muste meine Noth vergebn.*

*Allmacht hat mich hoch erhoben,*

*Güt und Mitleid mich versöhnt,*

*Jauchztz ihr Himmel und erthönt.*

*Ewig bist du GOtt zu loben.*

*Recit.*

*Mit seinem Arm, übt er gewalt'ge Streiche,*

Und die in ihres Hertzens Sinn,  
 (Ob sie sich gleich von außen dafür scheuen,)  
 Hoffärtig sind, die weiß er zu zerstreuen:  
 Er stößet die gewaltig leben  
 Vom Stuhl dahin.  
 Und kan die Niedrigen dagegen hoch erheben.

## ARIA.

Sein Arm zerstreut und übt Gewalt,  
 Zerbricht den Bogen und die Pfeile,  
 Hoffärtigs Hertz erschrecke bald,  
 Erwarte nicht der Donner-Keile,  
 Nur die zu seinen Füßen liegen,  
 Benetzt mit der Thränen-Lauf,  
 Die werden ewig mit ihm siegen,  
 Er bilffet den Elenden auf.

## Recit.

Wer hungrig ist, komme her!  
 Hier ist Israels Hüter,  
 Der giebt ihm Fülle aller Güter,  
 Und läst die Reichen leer.

## ARIA.

Ich leide Durst; es hungert meine Seele,  
 Nichts ist allhier, so mein Verlangen stillt,  
 Und solte gleich kein weltlich Gut mir fehlen,  
 Mein Mangel doch aus Unvergnügen quillt.  
 Nur deine Güte,  
 Stillt mein Gemütbe,  
 Kein nichtigs Guth der Seelen Hunger speist,  
 Nur dein Erbarmen,  
 Schafft Rath mir Armen,  
 GOtt Zebaoth ersättge meinen Geist.

## Recit.

Es fällt ihm ein;  
 Er dencket der Barmhertzigkeit,  
 Der Beystand ist dem Diener schon bereit,  
 Israel soll geholffen seyn.

Wie er geredet hat unsern Vätern,  
 Abraham und seinem Saamen ewiglich.

Chorus repetatur ab initio.

(5.) *Dominica VI. post Trinit.*

*Zu St. Nicolai.*

*WER sich rächet, an dem wird sich der Herr wieder rächen.*

Wir sehen, der Textfund ist im wesentlichen eine Bestätigung der Dürr-Dadelsenschen Chronologie. Was sich an Hand von Handschriftenuntersuchungen und Wasserzeichenbefunden als Ordnungsprinzipien und Entstehungsdaten anbot, wird nun fast durchweg zu einem gesicherten Faktum erhoben.

I und II erfassen einen geschlossenen Zeitraum vom 16. Januar bis zum 23. April 1724. Von Invokavit (27. Februar) bis Palmarm (2. April) reichte das *Tempus clausum* der Passionszeit, hier gab es in Leipzig keine Figuralmusik.<sup>41</sup> Bach nutzte die Zeit für die Vorbereitung seiner ersten Passionsauführung am Karfreitag, dem 7. April. Für sie wurde ein gesonderter Text gedruckt.<sup>42</sup>

Über die von Bach im Laufe seines ersten Leipziger Dienstjahres aufgeführten Kantaten waren wir auf Grund der Untersuchungen von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen relativ gut unterrichtet. Neben einigen Umarbeitungen Weimarer und Köthener Werke brachte Bach vor allem Neukompositionen.<sup>43</sup> Den bisherigen Stand unseres Wissens und daneben die Korrektur durch I und II zeigt folgende Übersicht:

1724		BWW	
Tag	Dürr Chr	TBSt 4/5 I	
16. 1. (2. n. Ep.)	vermutlich 155	(155) <sup>44</sup>	155
23. 1. (3. n. Ep.)	73	73	73
30. 1. (4. n. Ep.)	81	81	81
2. 2. (Mariä Reinig.)	83	83	83
6. 2. (Septuagesimä)	144	144	144
13. 2. (Sexagesimä)	181	181	181
	anscheinend auch 18	18	
20. 2. (Estomihi)	vielleicht 23	23	22
25. 3. (Mariä Verkündig.)	182	182	Siehe, eine Jung- frau ist schwanger

<sup>41</sup> Siehe das Kapitel „Das Kirchenjahr“ bei G. Stiller, a.a.O., S. 46 ff.

<sup>42</sup> Ein gedruckter Passionstext blieb anscheinend nur in einer Abschrift Agricolas erhalten. Dok II, Kommentar zu Nr. 440. Vgl. auch Dok I, Nr. 179 sowie Dok II, Nr. 179 und 190.

<sup>43</sup> Einer schnellen Information dienen: *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Zusammengestellt und hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig aus Anlaß seines 20jährigen Bestehens am 20. November 1970*, Leipzig 1970. – F. Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 2., neubearb. Auflage, Kassel usw. 1965, S. 188 ff. – Dürr K, S. 36 ff.

<sup>44</sup> TBSt 4/5, S. 121: „Nur hypothetische, aber nicht gesicherte Daten sind in Klammern gesetzt.“

1724		BWV	
Tag	Dürr Chr	TBSt 4/5 II	
9. 4. (1. Ostertag)	4 möglicherweise auch 31	4 (31)	31
10. 4. (2. Ostertag)	vielleicht 66	(66)	66
11. 4. (3. Ostertag)	134	134	134
16. 4. (Quasimodogeniti)	67	67	67
23. 4. (Misericordias Domini)	104	104	104

Als weiteres Positivum ist die Übereinstimmung von drei Texten in II (BWV 31, 66, 134) mit den Textdrucken von 1731 zu vermerken.

III bringt nun erfreulicherweise in einen kleinen Zeitraum des Jahres 1725 etwas Licht, den die Forschung bisher lediglich mit Fragezeichen versehen konnte. Während I und II Texte des Bachschen Kantaten-Jgs. I enthalten, steht III fast genau am Anfang jenes dritten Jgs. (bzw. in der Übergangszeit bis zu seinem Beginn?), der vielleicht lückenhaft überliefert ist, vielleicht aber auch gar nicht vollständig komponiert wurde, vielleicht überhaupt erst mit dem 1. Advent oder Weihnachten 1725 beginnt.<sup>45</sup>

1725		BWV	
Tag	Dürr Chr	TBSt 4/5 III	
17. 6. (3. n. Trin.)	keine Aufführung nachweisbar	?	177 (?)
24. 6. (Johannis = 4. n. Trin.)	keine Aufführung nachweisbar	?	Gelobet sei der Herr, der Gott Israel (Neumeister, 1711, 3. Jg.)
1. 7. (5. n. Trin.)	keine Aufführung nachweisbar	?	Der Segen des Herrn macht reich ohne Mühe (Neumeister, 3. Jg.)
2. 7. (Mariä Heimsuchung)	keine Aufführung nachweisbar	?	Meine Seele erhebt den Herrn

<sup>45</sup> Dürr Chr, S. 49 ff. – TBSt 4/5, S. 137 ff. – W. H. Scheide, *Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?*, in: *Mf* 14, 1961, S. 60 ff. – A. Dürr, *Wieviele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert? Eine Entgegnung*, in: *Mf* 14, 1961, S. 192 ff.

8.7. (6. n. Trin.)	keine Aufführung nachweisbar	?	Wer sich rächet, an dem wird sich der Herr wieder rächen (Neumeister, 3. Jg.)
--------------------	------------------------------	---	---

Drucker von I bis III ist Immanuel Tietze (1662–1728), der schon Johann Kuhnaus Funeralprogramm auf Johann Schelle von 1701 unter der Presse hatte<sup>46</sup>, dann anscheinend während der gesamten Amtszeit Johann Kuhnaus für diesen arbeitete und später bis zu seinem Tode 1728 Bach zur Verfügung stand. Von beider Zusammenarbeit zeugen die Textdrucke zur Orgelweihkantate BWV 194 vom November 1723, zur Trauungskantate BWV Anh.14 von 1725 und zur Geburtstagskantate für Friedrich August I., BWV Anh. 9, von 1727.<sup>47</sup>

Die Kantatenaufführungen erfolgten bekanntlich<sup>48</sup> immer wechselweise in den Sonntagsgottesdiensten der Nikolai- und der Thomaskirche. Diese Aufgabe hatte stets die erste Kantorei zu besorgen. Die zweite Kantorei trat, wie es Bachs Denkschrift an den Rat der Stadt vom 23. August 1730 bezeugt, nur an den drei hohen Festtagen in der jeweils anderen Kirche mit Begleitung von Instrumenten in Erscheinung, zu Bachs Ärger unter Mitnahme dringend für die erste Kantorei benötigter Kräfte. Den Schilderungen Christoph Ernst Siculs und den Notizen des Thomasküsters Rost<sup>49</sup> zufolge war an den ersten und zweiten Feiertagen der hohen Feste und an den Marienfesten, zu Neujahr, Epiphania, Himmelfahrt, Trinitatis, zum Johannis- und am Michaelisfest die „Music“ nicht nur im Hauptgottesdienst des Vormittags, sondern sie wurde nachmittags in der Vesper der anderen Kirche wiederholt. Die dritten Feiertage wurden nach der gewöhnlichen Sonntagsliturgie begangen. Für die durch unsere Texthefte, durch die 1730 von Sicul nachgedruckten und durch die Drucke von 1731 überschaubaren Zeiträume kann das bestätigt werden. Gedruckt wurden jedoch immer nur die Texte der „Principal-Music“, also die für die Kantatenaufführungen der ersten Kantorei bestimmten.

## VII

Die folgenden Einzelbeobachtungen an den neuen Textdrucken können nur solche Lesarten und sonstige Momente mitteilen, die für eine erste Information unabdingbar sind und wichtig erscheinen.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> B. F. Richter, *Zwei Funeralprogramme auf die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Job. Schelle*, in: MfM 34, 1902, S. 12f.

<sup>47</sup> Siehe Dok II, Nr. 164, 186, 219.

<sup>48</sup> Schering KM, S. 16ff. – G. Stiller, a.a.O., S. 63ff. – Vgl. Dok I, Nr. 22.

<sup>49</sup> G. Stiller, S. 65.

<sup>50</sup> Die Numerierung der Kantatensätze folgt W. Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 4., revidierte Aufl., Leipzig 1971. Die Zeilenzählung folgt dem

## Mein Gott, wie lang, ach lange. BWV 155

Diese Kantate nach Worten von Salomon Franck erklang erstmals am 19. Januar 1716. Erhalten hat sich nur die Weimarer Partitur, die Stimmen gingen verloren, Leipziger Aufführungen waren deshalb nicht festzustellen. Da Carl Philipp Emanuel Bach, der abwechselnd Partitur und Stimmen des Leipziger Jgs. I geerbt hatte, die Partitur besaß, konnte sie diesem Jg. zugeordnet und damit das Aufführungsdatum 16. Januar 1724 erschlossen werden. Es erweist sich nunmehr als richtig.

Lesarten in I:

Nr. 1, Z. 10: Das Thränen-Maaß

Z. 11: Der Freuden-Wein

Nr. 2, Z. 2: Gott-gelassen

Herr, wie du willst, so schicks mit mir. BWV 73

Das Datum der ersten Aufführung, 23. Januar 1724, ist richtig.

Nr. 1, Z. 5: das Unglücks-Ziel

Z. 21: Menschen Weißheit

Nr. 3, Z. 4: von Gottes Geist

Nr. 4, Z. 7: Zu Staub

Jesus schläft, was soll ich hoffen. BWV 81

Keine Neuerkenntnisse.

Erfreute Zeit im neuen Bunde. BWV 83

Das Datum der ersten Aufführung, 2. Februar 1724, ist richtig.

Nr. 5, Z. 1: und seelge Licht

Nimm, was dein ist, und gehe hin. BWV 144

Das Datum der ersten Aufführung, 6. Februar 1724, wird bestätigt.

Nr. 4, Z. 5: Urtheil

Leichtgesinnte Flattergeister. BWV 181

Am 13. Februar 1724 wurde die Kantate 181 allein aufgeführt, nicht aber noch zusätzlich BWV 18 „Gleichwie der Regen und Schnee“. Weshalb diese Kantate, deren Leipziger Material in mühsamer Transposition und Umarbeitung vorhandener Weimarer Stimmen hergestellt werden mußte, dann nicht er-

---

Druckbild von NWK. Daten und Quellenbeschreibungen sind Dürr Chr, TBSt 4/5 und Dürr K entnommen, die ständig zu vergleichen sind.

klang, ist ungewiß. Vielleicht spielten textliche Bedenken tatsächlich eine Rolle, denn weshalb sollten an einem gewöhnlichen Sonntag zwei Kantoreien eingesetzt gewesen sein?

- Nr. 2, Z. 7: Überschrift „Arioso“, Z. 11: wieder „Recit“  
 Z. 10: Und einst zu trümmern gehn  
 Nr. 5: Überschrift „ARIA“

Jesus nahm zu sich die Zwölfe. BWV 22

Entgegen allen Mutmaßungen (BWV 23) führte Bach am Sonntag Estomihi 1724, dem 20. Februar, sein Probestück vom gleichen Sonntag des Vorjahres, die Kantate 22 auf.<sup>51</sup> Georg von Dadelsens Untersuchungen ergaben, daß Bach auch nach der unterbliebenen Aufführung zu Estomihi 1723 mehrmals an BWV 23 arbeitete, wohl bis in das Frühjahr 1724 hinein. Es ist nicht erfindlich, weshalb er Estomihi 1724 dann doch zu BWV 22 griff. Dies muß übrigens schon am 15. Januar festgestanden haben, da an dem Tage das Textheft spätestens von der Druckerei ausgeliefert werden mußte.

- Nr. 1, Z. 2: wir gehen hinauf nach Jerusalem  
 Z. 4: was das gesagt  
 Nr. 2, Z. 1: Mein Jesus  
 Nr. 5, Z. 5-7: wohl hier auf dieser Erden,  
 den Sinn und all Begierden,  
 und Gedancken haben zu dir.

Siehe, eine Jungfrau ist schwanger

Die bisherige Chronologie ordnete dem Sonntag Mariä Verkündigung 1724 die vermutlich von Salomon Franck stammende Kantate 182 „Himmelskönig, sei willkommen“ zu. Bach hatte sie zu Palmarum 1714 als erste Musik nach seiner Ernennung zum Konzertmeister mit der Verpflichtung zu monatlicher Kantatenkomposition geschaffen. In Leipzig wurde zu Palmarum nicht musiziert. Da sich im Text zu BWV 182 Bezüge zum Fest Mariä Verkündigung finden, läßt sie sich an diesem Sonntag ohne weiteres aufführen, zumal die Marienfeste ohnehin stark christologisch orientiert sind. Den Quellen nach zu urteilen, beabsichtigte Bach wohl zunächst eine Aufführung im Jahr 1724. Jedenfalls ließ er einige Stimmen ergänzen und andere transponieren. Doch wird er sich aus unbekanntem Gründen dann für den Text von „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ entschlossen haben. Denn daß er diesen Text vertont hat, steht außer Zweifel. Der gut überschaubare Kantaten-Jg. I macht es nicht wahrscheinlich, daß Bach gleich in seinem ersten Leipziger Dienstjahr in der Hauptmusik Werke anderer Komponisten aufführte. Auch wenn man die intensive Vorbereitung der Johannes-Passion berücksichtigt, ist für Mariä Ver-

<sup>51</sup> Siehe Fußnote 39.

kündigung dieses Jahres noch keine Fremdkomposition anzunehmen. Zudem fügt sich diese Kantate nahtlos der Gruppe jener neun Kantaten (BWV 144, 166, 86, 37, 44, 6, 42, 85, 79) ein, die die neuere Forschung folgendermaßen charakterisiert: Die Satzfolge ist Bibelwort – Arie – Choral – Rezitativ – Arie – Choral, das einleitende Bibelwort ist – bis auf BWV 79 – dem Evangelium des Sonntags entnommen, die folgende Arie greift (oft sogar wörtlich) Gedanken daraus auf, das Rezitativ ist eine lehrhafte Kurzpredigt, die zweite Arie bringt „eine verallgemeinernde, allezeit gültige Folgerung“.<sup>52</sup>

Der Vergleich mit unserer Kantate zeigt, daß allein schon die Übereinstimmung des Grundrisses evident ist! Zwar gehört das Bibelwort der Epistel an, doch hat es für diesen Sonntag eine zentrale Bedeutung. „Immanuel“, „an sich genommen Fleisch und Blut“ (= Sohn gebären), „Engel“ (bezieht sich auf die Verkündigung im Evangelium des Tages Luk. 1,26-38) sind die Bezüge der ersten Arie auf das Bibelwort. Der folgende Choral verbindet gedanklich und wörtlich Evangelium und Epistel (Jes. 7,15: Butter und Honig wird er essen). Neben dem genannten Merkmal trifft für das Rezitativ wie für die Rezitative der gesamten Reihe zu, daß es mehrfach in Richtung auf eine Konklusion (zum Teil unter Verwendung von „daß“ zum Ausdruck der Absicht, des Zwecks) angelegt ist:

Wir Menschen waren . . . tot . . .,  
Doch nunmehr . . .  
. . .,  
So daß wir auch in Hoffnung selig sein.  
Und dieses macht,  
Daß . . .

Zum Vergleich BWV 166, Nr. 4:

Gleichwie die Regenwasser bald verfließen,  
. . .,  
So geht es auch der Freude in der Welt.  
Denn ob man gleich zuweilen sieht,  
Daß sein gewünschtes Glück blüht,  
So kann doch wohl in besten Tagen  
Ganz unvermut' die letzte Stunde schlagen.

BWV 86, Nr. 4:

Gott macht es nicht gleichwie die Welt,  
Die viel verspricht und wenig hält;  
Denn was er zusagt, muß geschehen,  
Daß man daran kann seine Lust und Freude sehen.

<sup>52</sup> Dürr K, S. 42. Vgl. W. H. Scheide, BJ 1961, S. 10 f., und F. Zander, *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung*, in: BJ 1968, S. 33 ff.

BWV 37, Nr. 4:

Denn ob sich wohl ein Christ  
 Muß in den guten Werken üben,  
 Weil es der ernste Wille Gottes ist,  
 So macht der Glaube doch allein,  
 Daß wir vor Gott gerecht und selig sein.

Sogar die zweite Arie unserer Kantate zielt auf eine Schlußfolgerung. Wird nun die Frage nach dem Verbleib der Kantate gestellt, so sei daran erinnert, daß wohl selbst der Jg. I nicht vollständig erhalten blieb. Es lassen sich z. B. keine Kompositionen für den 5., 6. und 18. Sonntag nach Trinitatis, für Michaelis und für das Reformationsfest nachweisen. Liefse sich das für die gewöhnlichen Sonntage erklären, so doch nicht für die Feste. Wir müssen also beim Jg. I mit Verlusten rechnen.

Offenbar hat jedoch Carl Philipp Emanuel Bach die Kantate noch gekannt, denn es ist zu mutmaßen, daß er zumindest einen, möglicherweise beide Choräle, falls sie vierstimmig vertont waren, in seine Sammlung „Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge“, Leipzig, 3. Teil 1786 und 4. Teil 1787, übernommen hat. Der Choralvers „Ei! mein Perle, du werthe Kron“ (Vers 2 aus „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ von Philipp Nicolai, 1599, EKG 48) gehört vermutlich zu Nr. 278 des 3. Teils (BWV 436), der Vers „Das hat er alles uns getan“ (Vers 7 aus Luthers „Gelobet seist du, Jesu Christ“, 1524, EKG 15) könnte zu Nr. 287 des 4. Teils (BWV 314) gehören.

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert. BWV 31

Der Quellenbefund deutete bisher auf eine Aufführung von BWV 4 „Christ lag in Todes Banden“. Sie erklang sicher in der Universitätskirche oder wurde vom zweiten Chor in der Thomaskirche gebracht. Die „Haupt-Music“ der ersten Kantorei unter Bachs Leitung war jedoch BWV 31, was vorher nur aus der durch Philipp Emanuels Nachlaß<sup>53</sup> erschließbaren Zugehörigkeit zum Kantaten-Jg. I zu folgern war. Eine gleichzeitige Darbietung beider Kantaten fand nicht statt. Eine Aufführung von BWV 31 im Jahre 1731 ist ebenfalls durch Textdruck<sup>54</sup> bezeugt. Unterschiede zwischen II und dem Textdruck von 1731 sind lediglich orthographischer Natur, der Schlußchoral ist in II nur mit der Anfangszeile angedeutet.

Erfreut euch, ihr Herzen. BWV 66

Die Partitur dieses Werkes,<sup>55</sup> der Umarbeitung einer Köthener Urfassung, sagt nichts über seine Leipziger Erstaufführung, da sie erst von 1735 stammt. Die uns überlieferte Fassung ist die zweite Version der Umarbeitung. Letz-

<sup>53</sup> H. Miesner, *Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß ... Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790*, in: BJ 1939, S. 87ff.

<sup>54</sup> Vgl. NWK, S. 115ff.

<sup>55</sup> Vgl. A. Dürr, *Krit. Bericht NBA I/10*, S. 7ff.

tere kann nur zu dem von Dürr und von Dadelsen vermuteten, nunmehr aber bestätigten Termin, 10. April 1724, erfolgt sein. Zum Textdruck von 1731 bestehen – abgesehen von der Orthographie – folgende Divergenzen: Das Rezitativ Nr. 4 (in 1731 „Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung.“) ist in II ein „Duetto. Zuversicht und Schwachheit.“

In Zeile 2 heißt es „heller Gnaden-Schein“, zwischen Zeile 5 und 6 ist einzufügen:

Die Welt erstaunt bey meines JEsu Grab,  
Und meint hier stirbet unser Ruhm:

Die metrische Anlage des Rezitativs stimmt also in II mit dem Hunoldschen Vorbild überein.<sup>56</sup>

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß. BWV 134

Das Datum der ersten Aufführung dieser Leipziger Umarbeitung einer Köthener Glückwunschkantate zu Neujahr 1719, den 11. April 1724, finden wir hiermit bestätigt.

Zum Textdruck von 1731 bestehen folgende Unterschiede:

Nr. 3, Z. 8: vor dich

Z. 20: zwar sind (1731: sind zwar)

Nr. 4, Z. 1: Wir danken und preisen

Nr. 5, Z. 4: mein menschlich Herz

Z. 17: Dein Auferstehn macht sie uns wieder neu

Halt im Gedächtnis Jesum Christ. BWV 67

Das Datum der ersten Aufführung, 16. April 1724, ist richtig.

Nr. 4, nur Z. 1 ausgedruckt: Erschienen ist der herrliche Tag, etc.

Du Hirte Israel, höre. BWV 104

Keine Neuerkenntnisse.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. Vgl. BWV 177

Daß sich dieser Text in III befindet, gehört zu den Überraschungen der Leningrader Hefte. Von der Kantate 177 mit gleichem Text existiert eine autographe Partitur mit dem Schlußvermerk *ao 1732* und der Bestimmung *Dominica 4 post Trinit.*<sup>57</sup> Ihre Entstehung erklärte sich bislang aus der Absicht Bachs, noch nach mehreren Jahren eine Lücke seines Choralkantaten-Jgs. von 1724/25 zu schließen. 1724 fielen der 4. Sonntag nach Trinitatis und das Fest Mariä Heimsuchung zusammen, Bach schrieb also keine Kantate für den 4. Sonntag. 1732 holte er dies nach.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 16 und 20.

<sup>57</sup> Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Signatur: *Mus. ms. autogr. Bach P 116*.

Unser Textfund beweist nun jedoch, daß Bach sich bereits 1725 mit diesen Choralversen beschäftigt hat. Denn trotz ihrer Stellung in der Nähe der Neumeister-Kantaten in III (siehe unten) ist doch wohl kaum anzunehmen, daß er hier eine fremde Komposition aufführte. Im Gegenteil: Die Wahl eines Choraltexes, seine Identität mit BWV 177 und seine Nachbarschaft zum Choralkantaten-Jg. lassen es hinreichend sicher sein, daß er ihn auch vertont hat.

Wie erklärt sich aber seine im Gegensatz zu BWV 177 stehende Verwendung an diesem Sonntag? Folgende Hypothesen bieten sich zunächst einmal an:

1. Bach hatte das Werk vorrätig. Die wenig später am 12. nach Trinitatis (19. August) 1725 dargebotene Kantate ähnlichen Zuschnitts, BWV 137, ist vielleicht gleichzeitig mit unserer entstanden. Die Wasserzeichen der Stimmen jener Kantate treten auch in den Quellen der Kantaten nach Texten der Christiane Mariane von Ziegler auf, also zwischen dem 22. April und dem 27. Mai 1725. Vielleicht hat Bach deren Texte recht spät erhalten und in seiner Bedrängnis vorsorglich einige Choräle zu Kantaten verarbeitet. Vielleicht auch sollten ursprünglich unser mit BWV 177 textgleiches Werk und BWV 137 gebracht werden, und beide wurden dann zunächst zugunsten zweier Ziegler-Kantaten zurückgestellt. Beide Texte lassen eine solche vielfältige Verwendung durchaus zu. Später, zu einem geeigneten Termin, ersparte sich Bach mit ihrem Einsatz zwei Neukompositionen.

2. Bach hat das Werk direkt für den in III mitgeteilten 3. nach Trinitatis geschrieben. Ein Textdichter stand noch immer nicht zur Verfügung. Die Reihe der Ziegler-Kantaten war abgeschlossen oder sollte nicht fortgesetzt werden. Er griff deshalb wieder zu Choralversen. War es von ihm beabsichtigt? Mit dieser Kantate ließ sich nun auch glücklich die Lücke vom 4. nach Trinitatis des Jgs. II schließen.

Ist sie jedoch auch im Notenbild mit BWV 177 identisch gewesen? Und weshalb ist die mit 1732 datierte Partitur entstanden?

Auch diese Fragen können vorerst nicht zweifelsfrei beantwortet werden. Analog etwa zu BWV 66<sup>58</sup> mag die Partitur von 1732 im Zuge einer Umarbeitung des Werkes erforderlich gewesen sein. Denkbar ist auch, daß das Aufführungsmaterial verlorenging. Falls Bach unsere Kantate dem Jg. II für den 4. Sonntag nach Trinitatis zugeteilt hat, könnte sie zusammen mit der Kantate für den 5. Sonntag BWV 93 in Verlust geraten sein, für die anlässlich einer Wiederaufführung um 1732/33 (!) ebenfalls neues Material hergestellt werden mußte. Kleine Korrekturen nahmen Bach oder seine Kopisten zumeist gleich im Stimmenmaterial vor. Da Bach seine Partitur selbst geschrieben hat, könnte die Überarbeitung von beträchtlichem Ausmaß gewesen sein. Wir müßten dann mit zwei Fassungen, einer früheren und einer späteren, der Kantate 177 rechnen.

Allerdings macht das Autograph den Eindruck einer schnellen, korrigierten

<sup>58</sup> Vgl. A. Dürr, Krit. Bericht NBA I/10, S. 19 f.

Niederschrift, was mehr für einen Kompositions- als für einen Überarbeitungsvorgang und was für eine völlig andersgeartete Werkgestalt spricht. Ist dies richtig beobachtet und ist der Text zum 3. nach Trinitatis 1725 tatsächlich von Bach komponiert, so müßte es folglich zwei verschiedene Kompositionen desselben Textes gegeben haben. Der Kritische Bericht der in der NBA noch zu edierenden Kantate wird dies zu entscheiden haben.

Nr. 1, Z. 8: meinem Nechsten nutz zu seyn

Nr. 2, Z. 3: daß ich nicht wieder werd zu Spott

Nr. 3, Z. 5: meine Speiß

Z. 6: meine Seel

Nr. 4, Z. 1: keine Lust

Z. 3: ans Ende

Z. 6–7: es mag niemand erwerben, noch ererben

Nr. 5, Z. 5: Kommt nun Anfechtung her, so wehr,

Z. 8: das mirs nicht bring Gefahr:

Gelobet sei der Herr, der Gott Israel

Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe

Wer sich rächet, an dem wird sich der Herr wieder rächen

Diese Dichtungen sind von Erdmann Neumeister,<sup>59</sup> und zwar sind sie dem sog. 3. Kantaten-Jg. entnommen, den er 1711 für Telemann in Eisenach schrieb. Wir finden sie unter den angegebenen Sonntagen u. a. in den Drucken: *Geistliches Singen und Spielen*, Gotha 1711,<sup>60</sup> S. 116–118, 129–131, 132–134; Erdmann Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten*, Leipzig 1717, S. 736 bis 738, 342–344, 353–355.

Texte des dritten Neumeister-Jgs. weisen also zunächst einmal auf Telemann, von dem Vertonungen der drei Kantaten erhalten sind.<sup>61</sup>

Bach hat fünf Neumeister-Texte vollständig verwendet, bei zwei Kantaten (27 und 56) ließ sich der Textbearbeiter von Versen Neumeisters anregen. Es muß nachdenklich stimmen, daß unter den erhaltenen Kantaten Bachs sich nur eine befindet, die Neumeisters 3. Jg. entnommen wurde. Es ist BWV 18

<sup>59</sup> Siehe L. F. Tagliavini, Artikel „Neumeister“ in MGG 9.

<sup>60</sup> Benutzt wurde das Exemplar der UB Jena, Signatur: 8 Tb XXXVIII, 169 (4).

<sup>61</sup> „Gelobet sei der Herr“: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Mus. 1038 Telemann 307; Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2392/E/591; Kreisbibliothek Sondershausen, Hs M 16 Nr. 102. „Der Segen des Herrn“ (2 Kompositionen): 1. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Mus. 901 Telemann 170; 2. Staatsbibliothek Berlin-Dahlem, Mus. ms. autogr. G. Pb. Telemann 42; Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Mus. 902 Telemann 171. „Wer sich rächet“: Staatsbibliothek Berlin-Dahlem, Mus. ms. autogr. G. Pb. Telemann 106; Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Mus. 1481 Telemann 750. (Frhdl. Auskunft der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. nach dem dortigen Katalog der Vokalwerke G. Ph. Telemanns von W. Menke.)

„Gleichwie der Regen und Schnee“ (Weimar spätestens 1715, eine Wiederaufführung 1724 wurde vorbereitet, siehe oben). Die anderen vier Kompositionen nach Neumeister-Texten entstammen dessen 4. Jg. von 1714. BWV 61 entstand in Weimar zum 1. Advent 1714 (also gleichzeitig mit Telemanns Werk!), BWV 59 zum 1. Pfingsttag 1723 oder 1724, BWV 24 wurde für den 20. Juni 1723, BWV 28 für den Sonntag nach Weihnachten 1725 geschrieben. Eine sonderliche Neigung zu Neumeister scheint Bach nicht gehabt zu haben. Sieht man von BWV 61 „Nun komm, der Heiden Heiland“ ab, die sein Interesse für den gerade fertigen und eben erst erschienenen Textband Neumeisters bekundet (vielleicht war außerdem Salomon Francks Text nicht rechtzeitig fertig),<sup>62</sup> so waren ihm dessen Texte offensichtlich nur dann genehm, wenn es Lücken zu schließen galt, weil andere Dichtungen gerade nicht vorhanden waren.

Muß man schon aus diesen Gründen einer eventuellen Vertonung dieser Texte durch Bach zurückhaltend gegenüberstehen, so ergeben sich weitere Bedenken bei der Betrachtung des Bachschen Kantaten-Jgs., vor den unsere Neumeister-Texte zu stellen sind. Bach trat am 1. Sonntag nach Trinitatis 1723 sein Amt an. Nach zwei Jahren, Trinitatis 1725, schloß er seinen Kantaten-Jg. II ab. Dem Nekrolog<sup>63</sup> zufolge hatte er fünf Jge. geschrieben, drei lassen sich rekonstruieren. Den Jg. III haben bei der Erbteilung Carl Philipp Emanuel (Partituren und Stimmendoubletten) und eventuell Johann Christian (Stimmen) erhalten.<sup>64</sup> Nun fällt schon bei Carl Philipp Emanuels Nachlaßverzeichnis auf, daß dem Jg. einige Kantaten fehlen müssen, vor allem solche der frühen und späten Trinitatiszeit. Diese könnte Philipp Emanuel vor seinem Tode verkauft oder verschenkt haben. Die Papier- und Schriftuntersuchungen Alfred Dürrs und Georg von Dadelsens brachten indessen den Nachweis, daß Bach diesen Jg. über einen längeren Zeitraum komponiert und Lücken von Zeit zu Zeit geschlossen hat. Unklar blieb, wann Bach diesen Jg. anfang (1. nach Trinitatis oder 1. Advent?) und wann er ihn – immer noch lückenhaft – abschloß (Ende 1726 oder erst Anfang 1727?). In jedem Fall ist es so, daß für die Zeit vom 1. bis 8. nach Trinitatis (3. Juni bis 22. Juli 1725) keine Aufführungen an Hand erhaltenen Materials nachweisbar sind. Ein Jahr später komponierte Bach zum Ausbau seines Jgs. III für den 1. und 5. bis 8. Sonntag eine Kantate und überbrückte mit Kantaten seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach einige Sonntage.<sup>65</sup> Einige Lücken und nachweisbare Kantaten der Trinitatiszeit 1725 und 1726 ergänzen sich gegenseitig. Das bedeutet in Betracht der sonst verhältnismäßig guten Überlieferung der Jge. I

<sup>62</sup> Dürr St, S. 55 f.

<sup>63</sup> Vgl. Der Nekrolog auf Johann Sebastian Bach. Faksimile-Wiedergabe des Erstdrucks von 1754, für ihre Mitglieder hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig und Hannover 1965, Faksimile-S. 168; siehe auch Dok III, Nr. 666.

<sup>64</sup> Vgl. A. Dürr, Krit. Bericht NBA I/15, S. 205 f.

<sup>65</sup> Mit Ausnahme des 2. Sonntags nach Trinitatis (30. Juni 1726), an dem Bach wohl Urlaub nahm. Am 29. Juni war seine Tochter Christiana Sophia Henriette gestorben, am 1. Juli war das Begräbnis.

bis III mit Wahrscheinlichkeit, daß er nach Trinitatis 1725 nichts geschrieben hatte, folglich die in III enthaltenen Neumeister-Texte nicht von ihm in Musik gesetzt wurden (zur Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn“ siehe unten) und die Komposition des Jgs. III erst Weihnachten 1725 begann. Die Frage ist berechtigt, wer dann der Komponist ist. Anknüpfend an die obige Bemerkung zu Telemann sei darauf hingewiesen, daß sich von diesem eine Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis des 3. Neumeister-Jgs. erhalten hat, die sich an den von III repräsentierten Zeitraum anschließt. Es ist Telemanns Kantate „Gesegnet ist die Zuversicht“, auf deren vermutliche Übereinstimmung mit der im Breitkopfschen *Verzeichnis Musikalischer Werke . . .*, Leipzig 1770, Bach zugeschriebenen Kantate gleichen Titels (BWV Anh. I) Alfred Dürr aufmerksam gemacht hat.<sup>66</sup> Sollten die bei der Erbteilung als nicht von Bach stammend erkannten Stücke, darunter diese möglichen Telemann-Kantaten, dann zu Breitkopf gelangt sein? Da Bach, wie sich in den letzten Jahren herausstellte, eine beträchtliche Anzahl von Fremdkompositionen in seinem Besitz hatte,<sup>67</sup> kann dies in Betracht gezogen werden.

#### Meine Seele erhebt den Herrn

An sich treffen für diesen Text<sup>68</sup> die eben anlässlich der Neumeister-Kantaten angestellten Überlegungen auch zu. Es melden sich jedoch einige Bedenken an. Beim Fest Mariä Heimsuchung handelt es sich nicht um einen gewöhnlichen Sonntag. Trotzdem sind nur zwei Kantaten Bachs für diesen Tag vorhanden, BWV 147, in Weimar als Adventskantate begonnen und in Leipzig für den 2. Juli 1723 abgeschlossen, und BWV 10, wie unsere Kantate eine Versifizierung des Lobgesangs der Maria mit dem Textanfang „Meine Seel erhebt den Herren“, zum 2. Juli 1724. Daß Bach für den 1., 5. bis 8. Sonntag nach Trinitatis 1726 wieder Kantaten geschrieben hat, haben wir als Indiz für das Fehlen eigener und Aufführen fremder Kompositionen im Jahr 1725 ansehen können. Bei Mariä Heimsuchung kann der umgekehrte Fall vorliegen: 1725 Aufführung einer eigenen Komposition („Meine Seele“), deshalb 1726 die Auffüh-

<sup>66</sup> A. Dürr, *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*, in: BJ 1951–52, S. 41 f. Dürr gab die Kantate 1954 in Kassel heraus (BA 1978).

<sup>67</sup> Vgl. u. a. die Studien von H.-J. Schulze und A. Dürr im BJ 1968 und C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968, passim. 1736 schrieb Bach, daß die vom ersten Chor aufgeführten Kantaten „meistens von meiner composition sind“, und 1748 von Altnickol, daß „nicht weniger verschiedene wohlgerathene Kirchen-Compositiones seiner Arbeit unsres Orthes viele Adprobatation gefunden“ (siehe Dok I, Nr. 34 und 82).

<sup>68</sup> Zur Identifizierung wurden durchgesehen:

Georg Christian Lehms, *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711; Salomon Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer*, Weimar 1715; Johann Friedrich Helbig, *Auffmunterung Zur Andacht*, Eisenach 1720; Christiane Mariane von Ziegler, *Versuch In Gebundener Schreib-Art*, I. Teil, Leipzig 1728. – Der Verfasser dankt den Herren Prof. Dr. W. Neumann und H.-J. Schulze, Leipzig, sowie Claus Oefner, Eisenach, für ihre Mühe.

zung einer Kantate von Johann Ludwig Bach. (Leider bestätigt sich beim Johannistag diese These nicht.) Doch kann dies noch keine Entscheidung für Bach bedeuten. Unter Umständen führt jedoch die Beobachtung weiter, daß sich in diesem Kantatentext die Relativpronomen in ungewöhnlicher Weise häufen – in ähnlicher Vielzahl wie z. B. in der Kreuzstabkantate BWV 56 (zu der es auch sonst sprachliche Parallelen gibt) oder in den allerdings wohl doch noch andersgearteten Kantaten 39, 88, 187, 45, 102 und 17, in denen das Relativpronomen „was“ die Zahl von „der, die, das“ überwiegt. Jedenfalls werden hier sprachwissenschaftliche Untersuchungen ansetzen müssen. Mehr als bei „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ ist es also vorerst zweifelhaft, ob Bach zu diesem Text Musik geschrieben hat.

Zu klären ist, weshalb diese Kantate, falls sie von Bach stammt, verschollen ist. Eine denkbare, wenn auch unwahrscheinlich anmutende Erklärung ist die folgende: Bei der Erteilung wurde sie wegen des fast gleichen Titels versehentlich mit BWV 10 vereinigt und damit Bachs Jg. II zugeordnet. Mit den Partituren dieses Jgs. kam sie an Wilhelm Friedemann und ging verloren. Vielleicht wurde sie auch mit den sie umgebenden Neumeister-Kantaten ausgesondert.

Die im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuels genannte Kantate „*Auf Mariä Heimsuchung: Meine Seele erhebt den Herrn etc. Zum Theil von Hoffmann. Mit Hörnern, Hoboen und Flöten.*“ ist mit unserer nicht identisch.<sup>69</sup>

## VIII

### Zusammenfassung:

Bach hat Johann Kuhnaus Praxis fortgeführt und nach mehreren Sonntagen zusammengefaßt regelmäßig Kantatentextdrucke vorgelegt. Die Hefte I bis III der Staatlichen Öffentlichen Saltykow-Stschedrin-Bibliothek Leningrad zeigen wie die Textdrucke von 1731, daß in Leipzig nur die Texte der sonntäglichen „Haupt-Music“ gedruckt wurden. Sie belegen Bachs enge Zusammenarbeit mit dem Drucker Immanuel Tietze und bestätigen den regelmäßigen Wechsel der „Haupt-Music“ zwischen den beiden Hauptkirchen, enthalten aber kein Beispiel für die Aufführung zweier Kantaten innerhalb eines Gottesdienstes. Ihre Lesarten verbessern die textliche Quellenlage einiger Kantaten. Außerdem erweitern sie unsere Kenntnisse von einigen Lebensabschnitten Bachs, indem sie die Chronologie der Leipziger Kantatenaufführungen und -kompositionen präzisieren. Endlich bieten sie zwei bisher unbekannte und drei bislang nicht im Zusammenhang mit Bach geschene Texte. Die Kantate „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ (am 25. März 1724 aufgeführt) ist auf Grund textlicher Indizien und in Betracht ihrer Stellung im Jg. I Bach zuzuweisen. Bei der Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn“ (Mariä Heimsuchung 1725) kann eine Komposition durch Bach nicht ausgeschlossen werden. Die drei Neumeister-Texte hat Bach wohl nicht vertont.

<sup>69</sup> H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Heide 1929, S. 78.

## Überlegungen zum „Thema Regium“

Von Christoph Wolff (New York)

Ausgangspunkt, Zentrum und Ziel des „Musikalischen Opfers“ (BWV 1079) bestand nach Bachs eigenen Worten in der Vorrede des Originaldruckes von 1747 darin, zu Ehren Friedrichs II. das von jenem stammende „Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten und sodann der Welt bekannt zu machen“. Das „Ausarbeiten“ bezieht sich hier auf die kompositorische Verarbeitung des Themas. Dementsprechend heißt es auch in Bachs Verlagsanzeige des „Musikalischen Opfers“ vom 30. September 1747: „Die Elaboration [des Themas] besteht 1.) in zweyen Fugen . . . 2.) in einer Sonata . . . 3.) in verschiedenen Canonibus . . .“<sup>1</sup> Die Idee zur Konzeption des Werkes entfaltet sich in der Reaktion auf die besondere Qualität des königlichen Themas. So schreiben die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 11. Mai 1747 in dem Bericht über Bachs Besuch beim Potsdamer Hof: „Herr Bach fand das ihm aufgegebenene Thema so a u s b ü n d i g s c h ö n, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will.“<sup>2</sup> Die Widmungsvorrede des Originaldruckes nennt später das „s o t r e f f l i c h e Thema“ den „e d e l s t e n Theil“ des Werkes. Kein Thema eines Bachschen Werkes ist jemals in dieser Weise durch den Komponisten exponiert worden.

Neben die genannten ungewöhnlichen Qualifikationen tritt ein einfallsreicher sprachlicher Umgang mit der Bezeichnung dieses Themas. „Recht Königliches Thema“ wird es in der Vorrede genannt, „Königlich Preußisches Fugen-Thema“ in obiger Verlagsanzeige. Die lateinische Version „Thema Regium“ findet sich bei den kanonischen Sätzen (*Canon perpetuus super Thema Regium; Canones diversi super Thema Regium; Thematis Regii Elaborationes Canonicae*), und das italienische „Soggetto Reale“ erscheint im Titel der Triosonate (*Sonata sopr' il Soggetto Reale . . .*). Offensichtlich korrespondiert die Wahl der verschiedenen Sprachen mit dem jeweiligen Kompositionsgenre. So wird das gelehrte Latein nur für die Sätze primär theoretischen Charakters verwandt,<sup>3</sup> während das Italienische dem in der Triosonate vertretenen Typus der Sonata da Chiesa wie überhaupt der im italienischen Raum beherrschten Solo- und Ensemblesonate zukommt. Die deutsche Sprache erscheint laut Widmungsvorrede in Verbindung mit der „Fuge auf dem Clavier“ – wohl in Anspielung auf das dreistimmige Ricercar – und mag sich auch auf sein sechsstimmiges Gegenstück beziehen, wenngleich hier die Beziehungen

<sup>1</sup> Vgl. Dok III, Nachtrag zu Dok II, Nr. 558a. – Zur Beschreibung des Originaldruckes und der Quellenlage vgl. Ch. Wolff, NBA VIII/1, Krit. Bericht, im Druck.

<sup>2</sup> Vgl. Dok II, Nr. 554. Sperrungen nicht original.

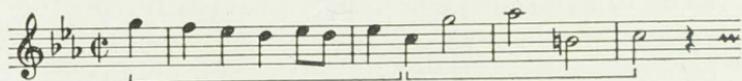
<sup>3</sup> Hier wären auch die lateinischen allegorischen Beischriften zu zwei Kanons im Widmungsexemplar des Originaldruckes zu nennen. – Die Fuga canonica gibt den Intervallabstand der kanonischen Stimmen in griechischer Terminologie („in Epidiapente“) an.

gewiß nicht so zutage treten wie im Falle des lateinischen und italienischen Sprachgebrauchs.<sup>4</sup>

Die Vorrede des Originaldruckes und der Zeitungsbericht stimmen überein darin, daß Friedrich II. Bach ein „Thema zu einer Fuge“ auf dem Pianoforte vorgespielt hat. Der Zeitungsbericht betont dabei, daß dies „ohne einige Vorbereitung“ geschehen sei. Nach der bei Forkel<sup>5</sup> überlieferten Erzählung Wilhelm Friedemann Bachs „bat er [J. S. Bach] sich vom König ein Fugenthema aus“, so daß letzterem tatsächlich keine Zeit zur Vorbereitung bleiben konnte.<sup>6</sup> Es besteht kein Grund, den Berichten in diesem Punkte zu mißtrauen, zumal Bachs Bitte um ein Fugenthema als besondere Geste dem musikverständigen jungen Monarchen gegenüber zu verstehen ist.

Die ungewöhnlich ausgereifte und überaus ebenmäßige Gestalt dieses Themas, wie es im „Musikalischen Opfer“ publiziert erscheint, fordert jedoch starke Zweifel an einer Ex-tempore-Formulierung heraus, zumal weder die Struktur noch der musikalische Gehalt irgendeine Affinität zeigt zu den Stilidealen des Preußenkönigs, wie sie aus dessen Kompositionen und sonstigen Äußerungen zur Genüge bekannt sind. Friedrichs Geschmack hatte sich vornehmlich an der italienischen Oper der Zeit gebildet. So gelangte man zu der Annahme, daß der König bei der Formulierung des so „Bachschen“ Themas seine Hofkapellisten, etwa Carl Philipp Emanuel Bach oder den Bach-Schüler Johann Christoph Nichelmann, zu Rate gezogen hätte. Freilich müßte sich dann der König schon geraume Zeit vorher auf das Thema präpariert haben. Die Quellen geben jedoch keinerlei Anhaltspunkte für eine solche Hypothese.

Philipp Spitta<sup>7</sup> hat auf das Finale einer Flötensonate c-Moll Friedrichs II. aufmerksam gemacht, dessen Thema als einziges innerhalb des bekannten Oeuvres des Preußenkönigs dem „Thema Regium“ nahekommt:



Auch ist der ganze Satz in einem für Friedrich ungewöhnlichen Maß kontrapunktisch gearbeitet – wengleich nicht als Fuge –, so daß Spitta zu der Überzeugung gelangte, diese Komposition hätte nur unter dem Eindruck des „Musikalischen Opfers“ entstehen können. Auf Spittas Hinweis ein-

<sup>4</sup> Man wird erinnert an Matthesons Ausspruch im Blick auf Bachs Kunst der Fuge: „Deutschland ist und bleibet doch ganz gewiß das wahre Orgel- und Fugenland“; vgl. Dok III, Nr. 647.

<sup>5</sup> J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 9f.

<sup>6</sup> Laut Zeitungsbericht soll der König gleich bei Bachs „Eintritt“ das Thema vorgespielt haben.

<sup>7</sup> Friedrich II. von Preußen, *Musikalische Werke*, Bd. I, Leipzig 1889, Vorwort, S. VIII.

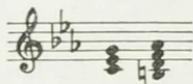
gehend, zieht Hermann Keller<sup>8</sup> den entgegengesetzten Schluß. Er meint, daß dieser Sonatensatz früher als das „Musikalische Opfer“ komponiert worden sei<sup>9</sup> und daß Friedrich dessen Thema oder ein diesem sehr ähnelndes Bach vorgespielt haben müsse. Unter Bachs Händen habe sich dieses Thema dann zu dem wirklichen „Thema Regium“ geformt, und es sei nur Schmeichelei, „wenn er die Vortrefflichkeit dieses Themas dem König zuschiebt“.<sup>10</sup> Diese Ansicht ist aus mehreren Gründen zu bezweifeln. Erstens sind die Bausteine des Sonatensatzthemas (skalischer Teil – akkordischer Teil) dem „Thema Regium“ gegenüber genau umgekehrt angeordnet. Zweitens enthält es keinerlei Chromatik, die ein so wesentlicher Bestandteil des „Thema Regium“ ist, das nach Friedrichs eigenen Worten ein „sujet de Fugue chromatique“ darstellte.<sup>11</sup> Drittens ist kaum vorstellbar, daß Bach derartig weit von dem Themenvorschlag des Königs abgewichen ist. Denn der Sinn der in Gegenwart der Hofkapelle aufgetragenen Fugenimprovisation lag ja wohl nicht darin, das gegebene Thema erst einmal bis fast zur Unkenntlichkeit zu entstellen, um dann eine Fuge daraus zu machen. Ein solches Vorgehen Bachs wäre neben dem Eingeständnis der Unfähigkeit, die gestellte Aufgabe zu lösen, einer Disqualifizierung der königlichen Themenformulierung und damit einer Desavouierung gleichgekommen. Man muß also davon ausgehen, daß sich Bach an das vom König vorgespielte Thema gehalten hat, ohne auszuschließen, daß er es im Aufgreifen leicht redigierte, etwa in der Weise, wie er Choralinzipits der fugischen Bearbeitung geschmeidig zu machen pflegte.

Die Bauglieder des „Thema Regium“ sind folgende:



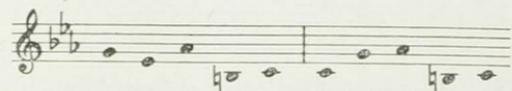
Sie entstammen konventionellen Sogetto-Modellen, die vor allem im Fugenrepertoire der Orgel- und Klaviermusik seit dem 17. Jahrhundert beheimatet sind.<sup>12</sup>

Das harmonische Modell



tritt besonders häufig<sup>13</sup>

in folgenden Grundformen auf:



<sup>8</sup> *Das Königliche Thema*, in: *Musica* IV, 1950, S. 277–281.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 279.

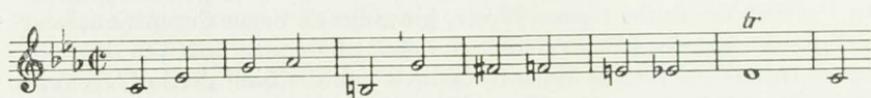
<sup>10</sup> Auf Grund der vorliegenden Quellen ist die Sonate vorläufig nicht genau datierbar.

<sup>11</sup> Im Gespräch mit dem Baron van Swieten; vgl. Dok III, Nr. 790.

<sup>12</sup> Vgl. M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 203 ff.

<sup>13</sup> So bei Froberger, Pachelbel u. a.; vgl. auch BWV 534, 537, 546, 861 und 889 sowie etwa Mozarts „Requiem“ oder KV 45; weitere Beispiele BJ 1924, Beilage, Tafel III.

Das chromatisch absteigende Tetrachord ist ein bis ins späte 18. Jahrhundert hinein immer wieder vor allem als Lamentfigur verwendeter musikalischer Topos.<sup>14</sup> Daß Friedrich als gebildetem Musiker diese Modelle geläufig waren, kann man wohl voraussetzen, zumal er das Modell mit dem verminderten Septimenfall in der besagten Flötensonate selbst benutzt hat. Als einleuchtende Erklärung für den Ex-tempore-Entwurf des „Thema Regium“ wäre somit akzeptabel, daß Friedrich in dem Bestreben, dem alten Bach eine möglichst komplizierte Aufgabe zu stellen, jene beiden altbekannten Sogetti zu einem Fugenthema aneinanderfügte etwa in folgender Weise:



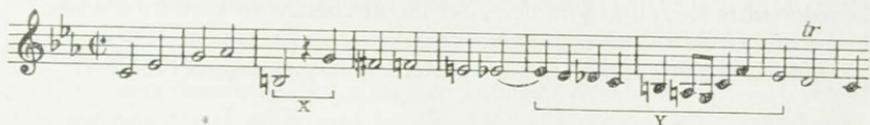
Dieses als Reduktionsform des „Thema Regium“ gewonnene Modellthema, das als Minimum des friderizianischen Anteils an der Themenformulierung anzusehen wäre, erfüllt mehrere Bedingungen. Es ist archaisierend und darin vielleicht eine Reverenz vor dem „altmodischen“ Geschmack des Thomaskantors. Seinem Charakter nach erzwingt es streng kontrapunktische Verarbeitung. In seiner chromatischen Harmonik erfordert es großes satztechnisches Können, und mit seiner Länge verlangt es vom Improvisator äußerste Konzentration. Die Originalität des sechstaktigen Modellthemas besteht in der geschickten und präzedenstlosen Kombination der beiden Sogetti, die den besonderen Reiz und natürlich auch die Schwierigkeit des Themas ausmachen. Das dreistimmige Ricercar, in dem man wohl die ausgearbeitete Niederschrift der Potsdamer Improvisation zu sehen hat, bringt die beiden Sogetti auch als Einzelmotive, T. 115 ff. sogar in Simultankombination zweier verschiedener Diminutionsstufen:



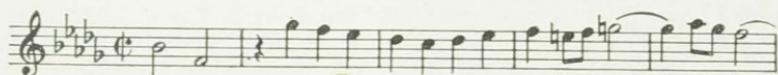
Der Unterschied zwischen obigem Modellthema als subsumtiver Erfassung des „Thema Regium“ und dessen Endgestalt besteht in zwei Punkten. Die rhythmische Neugestaltung der Nahtstelle zwischen den beiden Sogetti (x) führt zu einer zwingenderen Verknüpfung der beiden Thementeile. Der zweitaktige Einschub (y) – elegant eingeführt durch eine übergebundene Note, die

<sup>14</sup> Vgl. Artikel „Passus duriusculus“, Riemann Musik-Lexikon, 12. Aufl., Mainz 1967.

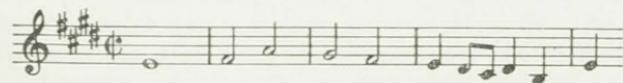
die Vermittlung zu den nachfolgend kleineren Notenwerten herstellt, und am Schluß bruchlos in die Linie des Modellthemas einschwenkend – dient nicht der bloßen Verlängerung. Er verleiht vielmehr dem Thema durch die eingespannten kleinen Notenwerte eine neue dynamische Qualität und verschafft ihm durch Erweiterung des melodischen Tonraumes plagenen Ambitus:



Wieweit das vom König extemporierte Thema die Glieder x und y nicht schon im Ansatz oder in vielleicht rudimentärer Form enthalten hat, entzieht sich jeder Spekulation. Doch zeigen gerade diese Glieder unverkennbar Bachsches Gepräge, wie zwei naheliegende Vergleichsbeispiele andeuten mögen. Die beiden Abschnitte ungleicher rhythmischer Grundbewegung im Thema der Fuge b-Moll (BWV 867) sind in ähnlicher Weise verknüpft:



In der kontrapunktischen Fortspinnung des Themas der Fuge E-Dur (BWV 878) begegnet das gleiche mit dem ersten Erreichen des Grundtones einsetzende Ausgreifen zur Unterquart, bei gleichzeitiger Beschleunigung der rhythmischen Deklamation:



Alle Anzeichen sprechen dafür, daß die Endgestalt des „Thema Regium“ unter Bachs Händen entstanden ist. Sie besitzt eine Plastizität und Flexibilität im ausgewogenen Verhältnis der melodischen, harmonischen und rhythmischen Spannungen, die das hypothetische Modellthema vermissen lassen.

Die reale Urgestalt des „Thema Regium“, wie sie an jenem denkwürdigen Abend des 7. Mai 1747 im Potsdamer Stadtschloß von Friedrich II. formuliert wurde, ist letztlich nicht verifizierbar. Es bleibt jedoch zu bedenken, ob nicht in der analytischen Scheidung von Reduktionsform und Endgestalt des „Thema Regium“ die Schwerpunkte im friderizianischen und Bachschen Anteil an der Themenformulierung bis zu einem gewissen Grade transparent werden. Auf Grund der vorliegenden Überlegungen stehen die beiden Beteiligten wie Autor und Redaktor zueinander. Angesichts des „Musikalischen Opfers“

als Gesamtwerk fällt es freilich schwer, dessen so einzigartiges Thema „als etwas Vorgegebenes, Fremdes anzusehen und die Verwandlungskunst anstelle der Originalgestalt dem Hörerlebnis zugrunde zu legen. Wenn Bach andererseits schon in Potsdam die über das improvisatorisch Mögliche hinausgehenden Potenzen des Themas erkannte und sich zur kompositorischen Ausarbeitung entschloß, so sollte dies Anlaß genug zu Anwendung der Maxime sein, ein künstlerischer Einfall gehöre dem, der ihn am besten zu verwerten wisse.“<sup>15</sup> Unter diesem Aspekt erscheint eine weitergehende Klärung der Entstehungsgeschichte des königlichen Themas mit Recht als zweitrangiges Problem.

---

<sup>15</sup> H.-J. Schulze im Programmheft zu einer Produktion des „Musikalischen Opfers“ von Radio DDR anlässlich des 47. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1972. – Herrn Prof. Dr. Edward E. Lowinsky (Chicago) sei auch an dieser Stelle für den anregenden Gedankenaustausch über den Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes herzlichst gedankt.

# J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus

Von Rudolf Stephan (Berlin-Dahlem)

## I

Inbegriff des musikalischen Zyklus sind Franz Schuberts „Winterreise“ und „Die schöne Müllerin“. Schon der rührige Originalverleger versuchte den Eindruck zu erwecken, als handle es sich bei den nachgelassenen Liedern Schuberts, indem er ihnen einen gemeinsamen Titel gab, ebenfalls um einen Zyklus oder, wie man damals noch sagte, um eine Liederfolge oder einen Liederkreis. Der Begriff des Liederzyklus war Schubert noch einigermaßen fremd. Auch Beethoven kannte ihn nicht. Er schrieb auf das Titelblatt von „An die entfernte Geliebte“ einfach „Sechs Lieder“. Erst auf dem Originaldruck steht *Liederkreis*. Beethoven hat ein einziges Gedicht aufgeteilt und die einzelnen Teile als sehr wenig selbständige Lieder vertont. Die einzelnen Lieder haben denn auch keine Titel und sind aus dem Liederkreis nicht sinnvoll herauslösbar. Bei Schubert ist es nur mehr die Einheit der Handlung und die damit zusammenhängende Einheit der Entwicklung der Stimmungen, die die verselbständigten Lieder verbindet, bei Schumann, in „Frauenliebe und Leben“, tritt das Moment der musikalischen Abrundung des Zyklus bei voller Wahrung der Selbständigkeit des Einzelliedes durch Wiederaufnahme des Anfangs des ersten Liedes als Nachspiel des letzten hinzu. Aber auch in anderen Fällen will Schumann zyklische Geschlossenheit andeuten. Das erste Lied der „Myrthen“ op. 25 heißt „Widmung“, das letzte, 26., „Zum Schluß“. Die Eichendorfflieder op. 39 vollends heißen wieder „Liederkreis“. Es ist hier nicht der Ort, die Frage nach der Entwicklung des Liederzyklus im 19. Jahrhundert zu erörtern – bei Franz, Brahms und Wolf liegen die Verhältnisse jeweils ganz verschieden –, die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ und die „Kindertotenlieder“ von Mahler sind dann wieder richtige Zyklen, als solche gedacht und von den Kennern und Hörern so allgemein akzeptiert, daß der Vortrag eines einzelnen Liedes daraus als merkwürdig empfunden würde, so merkwürdig, als ob man einen einzelnen Satz einer berühmten Klaviersonate spielen wollte. Dieser Eindruck wird beim Vortrag eines Liedes aus der „Winterreise“ nicht in gleichem Maße erweckt, vielmehr scheint es so, als habe sich zwischen Schubert und Mahler eine Entwicklung abgespielt, die es erlaube zu sagen, daß bei Schubert noch das einzelne Lied vor dem Zyklus Vorrang habe, während bei Mahler bereits der Liederzyklus in solchem Maße als etwas in sich Geschlossenes gelte, daß der Vortrag eines aus dem Zusammenhang gelösten Gesanges als der eines bloßen Bruchstückes empfunden würde.

In der Tat hat sich wohl im letzten Jahrhundert das Gefühl für die Zusammengehörigkeit einzelner Sätze eines mehrsätzigen Werkes verstärkt, vielleicht auch nur das Bedürfnis, größere Zusammenhänge, weil sie mehr ästhetische Befriedigung gewähren, anzunehmen. Im 19. Jahrhundert wurden noch zwischen den Sätzen einer Sinfonie Beethovens im Konzert andere Piècen vorge-

tragen – Lieder, Konzerte, Arien, Chöre –, erst um die Jahrhundertwende begann man, den Applaus zwischen den einzelnen Sätzen, als den Eindruck des Werkes störende Elemente, auszuschalten. Der Musikgelehrte Jacques Handschin hat gelegentlich erzählt, daß Camille Saint-Saëns noch als greiser Meister einzelne Sätze aus Beethovenschen Klaviersonaten öffentlich gespielt hat, was in der Zeit um den ersten Weltkrieg schon als etwas sehr Altmodisches und Schrulliges, nur dem berühmten Meister Zustehendes erschienen ist.<sup>1</sup> Auch die Neue Bach-Gesellschaft ist ja in der Zeit bis 1928 so verfahren. Sie hat Arien- und Duettsammlungen nach Stimmlagen und obligaten Instrumenten herausgegeben und damit diese aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, den Kantaten, herausgelösten Stücke nicht nur der Hausmusik, sondern auch Kammermusikabenden erschlossen. Diese Praxis ist obsolet geworden, ohne daß daraus der Schluß gezogen werden dürfte, der musikalische Geschmack habe sich seitdem veredelt. Allenfalls darf man feststellen, daß das Publikum in diesem Punkt wenn nicht empfindlicher, so doch wenigstens heikler geworden sei. Vielleicht ist jetzt ein anderes Extrem erreicht. Es wird vielfach angenommen oder als selbstverständlich unterstellt, es lägen Zyklen vor, wo dies doch ganz offenkundig nicht der Fall ist. Wenn ein Komponist einige Lieder unter einer Opuszahl veröffentlicht – was ja im 19. Jahrhundert durchaus die Regel war –, so bedeutet dies noch gar nichts. Allein die Tatsache aber, daß im Bereich der Neuen Musik so neutrale Titel wie „Drei Klavierstücke“, „Fünf Orchesterstücke“, die doch polemisch gegen die hochtrabenden Titel der sinfonischen Dichter gerichtet waren, Zyklen verbergen – wenigstens wird dies im Falle Schönbergs so gut wie allgemein angenommen –, läßt bei vielen Werken oder Sammlungen bewußt zyklische Gestaltung vermuten, wo sie vielleicht gar nicht vorhanden ist, vielleicht sogar den Intentionen des Komponisten widerspricht. Im Falle der genannten Werke Schönbergs wirkt (oder besser: wirkte) die stilistische, das heißt die musiksprachliche Andersartigkeit (verglichen mit der jeweils zeitgenössischen Produktion) derart, daß die Stücke einander näherzurücken scheinen. Ihre Fremdheit verbindet sie. Uns stellt sich nach all diesen Feststellungen, Beobachtungen und Überlegungen das allgemeinere Problem: Was für eine Vorstellung verbinden wir heute mit dem Begriff des musikalischen Zyklus? Wohl den Zusammenschluß in sich selbständiger Sätze oder Werke, die auch unabhängig voneinander Lebensrecht haben, zu einer wie immer näher zu bestimmenden „höheren“ Einheit; oder betrachten wir den Begriff des musikalischen Zyklus als einfachen Formbegriff, der nur Werke benennt, deren einzelne Teile nichts als Teile sind? Ist der Zyklus die einzelne mehrsätzige Klaviersonate Beethovens, die einzelne Suite Bachs, oder ist es erst Beethovens op. 2 oder die Sammlung der Englischen Suiten? Und damit sind auch bereits alle Begriffe versammelt, deren Relation zu bestimmen wäre: Satz, Werk, Zyklus, Sammlung. Es zeigen sich

<sup>1</sup> J. Handschin, *Camille Saint-Saëns*, 118. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich, 1930, Vorwort.

die gleichen Schwierigkeiten wie bei der Betrachtung der einzelnen musiktireoretischen Grundbegriffe, genauer der Formenlehre, der Begriffe Motiv, Thema, Periode, Satz.

## II

Im Jahre 1726 hat der bereits einundvierzigjährige Johann Sebastian Bach – er war seit drei Jahren Director musices in Leipzig – zum erstenmal ein Druckwerk mit eigenen Kompositionen erscheinen lassen. Der Titel dieses Druckes lautet: *Clavier Übung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten, und andern Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt*,<sup>2</sup> dann folgt Bachs Name nebst offiziellen Titeln, die er zu führen berechtigt war. Darunter steht dann noch *Partita I*. Der Haupttitel *Clavier Übung*, der wohl nach dem Vorbild von mehrfach aufgelegten, also offenbar erfolgreichen und beliebten Werken des Leipziger Amtsvorgängers, Johann Kuhnaus *Neuer Clavier-Übung erster Teil* von 1689, gewählt worden war, bleibt zunächst abstrakt und wird darum auch notwendig, nicht nur um der damals bei Titeln üblichen Weitschweifigkeit zu frönen, präzisiert. Als Inhalt des Druckes werden ausdrücklich Präludien, einzelne Tänze und andere Galanterien genannt. Es wird nicht überflüssig sein, besonders festzustellen, daß die genannten Arten von einzelnen Stücken eben in dieser ersten Partita, wenn auch nur in der Einzahl, erscheinen. Von anderen Galanterien ist hier im übrigen nichts zu bemerken. Deren Ankündigung, wie übrigens auch der bereits hervorgehobene auffällige Plural weisen, wie auch die Bezeichnung *Partita I*, darauf hin, daß es sich hier noch nicht um die vollständige Klavierübung handelt, sondern vielmehr um einen ersten Teil. So erschienen denn auch in den folgenden Jahren noch weitere fünf Partiten, schließlich 1731 ein Sammeldruck von allen sechs mit nur geringfügig geändertem Titelblatt. An der Stelle, an der bei den Einzeldrucken jeweils Partita I, II usw. eingerückt war, steht hier, seltsam genug, aber für jene Zeit nicht absonderlich, *OPUS I*. Auf dem Titelblatt dieses Sammeldrucks ist demnach das Wort Partita (oder der Plural Partite) überhaupt nicht mehr vorhanden. Als Inhalt werden jetzt ausschließlich die einzelnen Stücke, Präludien, Tänze und andere Galanterien genannt. Und doch bildet das Ganze das Opus, das Werk. Dieses wäre also, nach dem Titelblatt zu urteilen, die *Clavier Übung*. Hatte nun schon Kuhnau seiner *Clavier-Übung erster Theil* von 1689 drei Jahre später einen *anderen Theil* folgen lassen, so ist ihm Bach auch in diesem Brauch gefolgt. Bachs *Zweyter Theil der Clavier Übung bestehend in einem Concerto nach Italiaenischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verferdiget* erschien allerdings erst vier Jahre nach dem Gesamtdruck des ersten Teils, also 1735, und ein *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über*

<sup>2</sup> Die Titel der Bachschen Originaldrucke stets nach G. Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien 1937.

die *Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt* kam 1739 heraus. Wie aus den Titeln hervorgeht, bilden erst diese drei Teile zusammen die vollständige Klavierübung, ein großes Werk von eigentümlich enzyklopädischem Anspruch. Um 1742 erschien dann noch einmal ein Werk Bachs unter dem Titel *Clavier Übung*. Mag der Titel auch sonst vielfach dem der früheren Bachschen Drucke angenähert sein, daß es sich hier um einen ergänzenden „vierten Teil“ zu den drei vorhandenen handelt oder etwa um eine zweite Klavierübung, ist aus dem Titel nicht erkennbar. Insofern ähnelt der Titel dieses Werkes – es handelt sich um die Goldberg-Variationen – besonders dem Druck der Partiten, der ja nicht wie bei Kuhnaus *Neuer Klavierübung* von 1689 sogleich als erster Teil eines umfassenderen Werkes angekündigt war. Vielfach werden die Goldberg-Variationen ohne Umschweife zum vierten Teil der Klavierübung erklärt, aber die Sache bleibt doch wenigstens sehr ungewiß. Ebenso gern hat man, wohl weil auf der Sammelausgabe der Partiten der Zusatz *OPUS I* steht, die beiden den zweiten Teil bildenden Werke, das Italienische Konzert und die große Französische h-Moll-Ouvertüre zum opus 2 und den dritten Teil der Klavierübung zum opus 3 erklärt. Auch das ist ungewiß. Den Titeln zufolge wäre eher anzunehmen, daß es sich um den zweiten resp. dritten Teil des opus 1 handelt. Auch diese Frage bleibt offen.

Wir sind damit bereits mitten in dem Fragenkomplex, der durch unser Thema angesprochen wird. Schon sind vier Stufen zu erkennen: Die erste ist die der einzelnen Stücke, wie sie ausdrücklich auf den Titelblättern des ersten und dritten Teils einzeln genannt werden als der eigentliche Inhalt der Sammlungen; einmal: Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten und andere Galanterien im ersten Teil, dann: verschiedene Vorspiele über Katechismus- und andere Gesänge im dritten Teil. Bleibt zunächst der dritte Teil beiseite, so kann festgestellt werden – und diese Feststellung ist, so naheliegend sie auch sein mag, meines Wissens bisher nirgends gemacht worden –: im ersten Teil gelten die einzelnen Sätze als den Inhalt bestimmende musikalische Einheiten, im zweiten Teil dagegen mehrsätzliche Kompositionen: das Italienische Konzert und die Französische Ouvertüre (Ouvertüresuite). Daraus darf zunächst einmal geschlossen werden, daß die einzelnen Sätze einer Partita als weniger eng miteinander verknüpft gelten, daß der Zusammenhang dieser Sätze damals als weniger zwingend empfunden wurde als etwa beim Konzert. Die Partita (und die Suite überhaupt) war eben eine bloße (allerdings durch Tradition konventionalisierte) Aufeinanderfolge von an sich mehr selbständigen Stücken. War der Zusammenhang der einzelnen Stücke innerhalb der Partita nur mehr recht locker, so war er kaum fester als der der einzelnen Partiten innerhalb der vollständigen Sammlung. Diesem Sachverhalt entspricht dann wohl auch der Überlieferungsbefund. In Wolfgang Schmieders *Werkverzeichnis* heißt es denn auch bei der Schilderung der Quellenlage, nachdem die wichtigsten Handschriften genannt sind, unter welchen sich auch bereits solche von Einzelsätzen befinden: „Außer-

dem zahlreiche Abschriften des ganzen Werkes [gemeint sind alle sechs Partiten], einzelner Suiten und Suitensätze.<sup>3</sup> Von einer Überlieferung einzelner Sätze etwa des Italienischen Konzerts ist dagegen nichts bekannt.

Daß das einzelne Stück einer Partita eine recht ausgeprägte Selbständigkeit hat, wird auch durch deren Gattungsnamen nahegelegt. Partita heißt, wie übrigens auch Suite, nichts anderes als „eine Folge von Stücken“.<sup>4</sup> Die Begriffe sind aber, wie fast stets, nicht ganz eindeutig. Die frühen Choralpartiten für Orgel, die Partite diverse sopra „Christ, der du bist der helle Tag“ oder „O Gott, du frommer Gott“ (BWV 766, 767) nennen als Partita noch die jeweils einzelnen Sätze, die man bisweilen auch, ohne daß ein Unterschied erkennbar wäre, Variationen genannt hat – so Bach in den Partite diverse sopra „Sei begrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768).

Und in Matthesons musiktheoretischem Hauptwerk, dem „Vollkommenen Capellmeister“ von 1739, liest man im 13. Kapitel des 2. Teils, § 130, folgendes: „Aria; mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen Partite heissen; im Frantzösischen Doubles“. Partita wäre demnach gleich Double, gleich Variation. Mattheson fährt dann § 131 fort: „Zu Frobergers Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieser Partiten-Geist dermassen eingerissen, daß nicht nur auf besondere kleine Arien, oder Arietten, z. E. auf ein so genanntes Lantürlü-Liedlein, wenigstens ein halb Dutzend Variationen herhalten musten; sondern selbst die Allemanden, Couranten etc. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon. Mir ist es eine Freude, daß dieser Geschmack, sonderlich auf dem Clavier, ziemlich gefallen ist, und Kuhnau war, meines Behalts, der erste, der es wagte, eine harmoniöse Arie, wo die Mittelstimmen nicht still sitzen, ohne dergleichen unbequemes Gefolge, im ersten Theil seiner Clavier-Uibung No. 63 ans Licht zu stellen.“<sup>5</sup>

Eines wäre aus alledem, so verworren es uns auch erscheinen mag, festzuhalten: die Folge der Partite, ja selbst ihre Zahl, war nicht verbindlich geregelt. So fehlt in der besten erhaltenen Quelle der Partite diverse sopra „Christ, der du bist der helle Tag“ eine Partita (= Variation), nämlich die 6.,<sup>6</sup> und die Folge der Stücke in den Partite diverse sopra „Sei begrüßet, Jesu gütig“ hat Bach wohl selbst mindestens einmal abgeändert.<sup>7</sup> Das Nebeneinander von Partita und Partite wird schließlich noch verwirrt durch die Eindeutschung des Begriffs der Partita im Sinne von Suite in: Partie. So nennt etwa Christoph

<sup>3</sup> BWV, S. 493.

<sup>4</sup> H. H. Eggebrecht, Studien zur musikalischen Terminologie (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden 1955, S. 118.

<sup>5</sup> J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 232; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von M. Reimann, Kassel usw. 1954.

<sup>6</sup> BWV, S. 465.

<sup>7</sup> F. Eibner, *Die authentische Reihenfolge...*, in: Österreich. Musikzeitschrift 7, 1952, S. 150–155.

Graupner, der damals berühmte Darmstädter Hofkapellmeister, seine Sammlung von 1718: *Partien auf das Clavier bestehend in Allemanden, Couranten etc.* . . . Daß auch ihm das einzelne Stück und nicht etwa ein ominöser Gattungsbegriff ‚Partita‘ oder ‚Partie‘ das Wichtigste war, mag der Titel seiner nächsten Sammlung demonstrieren: *Monatliche Clavier-Früchte, bestehend in Praeludien, Alemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Gigueen, meistens vor Anfänger herausgegeben* . . ., 1722. Und schon in der ersten Suite erscheinen Sätze (oder, um mit Mattheson zu sprechen, Melodie-Arten), die der Titel nicht eigens nennt: Gavotten und ein Air. Das gehört dann, wie Bach sagt, zu den anderen Galanterien.

Schließlich ist auch noch ein musikalisches Argument, das für die Lockerheit der Bindung der einzelnen Sätze innerhalb einer Partita spricht, hervorzuheben, das der traditionellen Tonartengleichheit aller Sätze. Ansätze zur festen Satzverknüpfung findet man lediglich bei den alternierend zu spielenden gleichartigen Stücken – und hieran kann man ersehen, daß die Ouvertüre des zweiten Teils der Klavierübung viel „zyklischer“ gedacht ist als die Partiten des ersten Teils. Bedeutsam für die Verfestigung der Suite als Zyklus wurde die Weitung des Eröffnungssatzes zur großen Form, vor allem zur Ouvertüre. So fügt Bach nur in der durch eine französische Ouvertüre eröffneten vierten Partita zwischen Courante und Sarabande, also an nicht traditionellem Ort, ein Air ein, verfährt hier also analog zur h-Moll-Ouvertüre des zweiten Teils der Klavierübung. Damit erhalten wir nun aber doch wieder einen Hinweis darauf, daß die Partiten als zusammenhängende Zyklen aufgefaßt werden konnten.

Das ist selbstverständlich und sollte hier auch gar nicht in Frage gestellt werden. Indes wäre, vor allem angesichts der herrschenden Meinung, umgekehrt zu argumentieren. Die Partiten (und wohl alle Suiten, wenn auch nicht alle in gleichem Grade) sind nicht primär als einheitlich mehrsätzigte Werke aufzufassen, sondern als sinnvolle Gruppierungen einzelner Stücke bestimmten Charakters. Deren Anordnung folgt der Tradition, die allerdings relativ viel Spielraum läßt. Bei einem Werk wie dem Italienischen Konzert dagegen haben die Einzelsätze überhaupt kein Eigenrecht. Sie sind nur Teile eines Ganzen, Satz eines zyklischen Werkes. Der Zusammenhang der Teile ist, auch wenn er sich nicht dingfest machen läßt, eng, das Werk selbst besteht aus mehreren Sätzen, deren selbständige Existenz an sich möglich wäre, die aber nicht selbständig erscheinen. Die wie immer geartete Beziehung zwischen den einzelnen Sätzen ist etwas, was für die ästhetische Realität des Werkes von entscheidender Bedeutung ist. (Unter diesem Aspekt wird dann auch erkennbar, daß die Gattungsbezeichnung Partita oder Suite musikalisch weniger verbindlich, d. h. abstrakter ist als die des Konzerts.)

Wie die einzelnen Sätze, je nach Gattungszugehörigkeit, unterschiedlich verbindlich zu einem zyklischen Werk zusammengeschlossen erscheinen, so auch die einzelnen Werke zu Sammlungen. Die Prinzipien, die erkennbar sind, sind schon öfters beschrieben und gedeutet worden, und es besteht keine Veranlassung, hier Bekanntes ausführlich zu wiederholen. Bei den Partiten ist

wohl eine bedachte Tonartordnung vorhanden, wohl auch eine der Variabilität der Satzfolge. Im zweiten Teil der Klavierübung soll – so hat man aus der Tatsache der Transponierung der Französischen Overtüre von der Tonart, in der sie konzipiert wurde, von c-Moll nach h-Moll, gefolgert – dem damals ja als äußerst gegensätzlich geltenden italienischen und französischen Geschmack die größte tonartliche Entfernung F – h entsprechen. Mag sein, daß hier dann die äußersten Gegensätze, indem sie in einer Sammlung vereinigt werden, sich zu einer höheren Einheit, die wir mehr ahnen als erkennen, ergänzen.

### III

Hier ist jetzt an einen anderen, vor Jahrzehnten bereits geäußerten Gedanken anzuknüpfen, zumal ihm bisher vollständige Nichtbeachtung zuteil geworden ist. Alfred Einstein hat in einem schönen Essay unter dem Titel „Opus 1“ folgenden Abschnitt den Partiten gewidmet. „Die Bescheidenheit des Titels und der äußeren Gestalt von Bachs Opus 1 . . . steht in einem Gegensatz zu seiner inneren Bedeutsamkeit, die geradezu in die Knie zwingt. Was muß das für ein Werk sein, veröffentlicht von einem Mann, der seine Inventionen und Sinfonien, sein Wohltemperiertes Klavier, seine Coethener Solosonaten und hundert andere Schöpfungen, deren Wert er allein in seiner Zeit beurteilen konnte, nicht veröffentlicht hatte! Der dies Opus 1 wenigstens den Zufälligkeiten abschriftlicher Verbreitung entziehen wollte! Diese Partiten sind die Krone ihrer Gattung. Sie sind die Krönung aller Tanz-Folgen, die Bach selber ihnen hat vorangehen lassen, der Französischen und Englischen Suiten – die selber in ihrer Art kaum zu übertreffen waren. Bach hat diese Suiten-Folgen nicht veröffentlicht. Wenn er die ‚Partiten‘ der Welt vorlegte, so muß er damit etwas beabsichtigt haben. Und zwar mehr als den Beweis musikalischer, handwerklicher Vollkommenheit.

In der Tat: mir scheint, in diesen Suiten ist die Verschmelzung des italienischen, französischen, deutschen ‚gusto‘ ganz bewußt geplant und erreicht. . . . Diese Suiten sind deutsch, weil sie Bachisch sind. Was die Zeitgenossen, auch die besten, etwa Georg Philipp Telemann, erstrebten, war im besten Fall eine Übernahme, eine Angleichung des italienischen und französischen Geschmacks. Bach wahrt noch die Überschriften, die die Herkunft, Abkunft der einzelnen Stücke verraten: Preludio, Sinfonia, Overtüre; er unterscheidet Corrente und Courante. Aber er gibt ihnen einen einheitlichen, den Bachschen Stil.“<sup>8</sup>

So hat Bach doch eine Entwicklung des ganzen Zeitalters frühzeitig befördert, und zwar auf sehr eigentümliche Weise. Etwa ein Vierteljahrhundert nach der Veröffentlichung von Bachs Partiten schrieb Johann Joachim Quantz, nachdem er die verschiedenen Nationalcharaktere, deren hauptsächlichste

<sup>8</sup> A. Einstein, *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich 1957, S. 222 f.

eben der italienische und der französische waren, charakterisiert hatte: „87. §. Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein, weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern, misfällt.

88. §. Wofern nun die deutsche Nation von diesem Geschmacke nicht wieder abgeht: . . . so könnte mit der Zeit ein allgemeiner guter Geschmack in der Musik eingeführt werden. Es ist auch dieses so gar unwahrscheinlich nicht: weil weder die Italiäner, noch die Franzosen . . . mit ihrem puren Nationalgeschmacke selbst mehr recht zufrieden sind; sondern schon seit einiger Zeit, an gewissen ausländischen Compositionen mehr Gefallen, als an ihren inländischen, bezeigt haben.“<sup>9</sup>

Aber Bach, der dieser Entwicklungstendenz in solchem Maße vorgearbeitet hatte, stellt dann im zweiten Teil der Klavierübung den vollendeten Werken einer universellen Tonkunst die Idealbilder einer nationalen entgegen, als Ergänzung. Und die Vorbildlichkeit gerade dieser Werke, vor allem des Italienischen Konzerts – die h-Moll-Ouvertüre steht seltsamerweise noch immer im Schatten –, hat selbst ein Bach so kritisch gegenüberstehender Musiker wie Johann Adolf Scheibe rückhaltlos anerkannt, als er schrieb: „Vornehmlich aber ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat, und aus der großen Tonart, F, geht. Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Componisten, und erfahrenen Clavierspielern so wohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt seyn wird. Wer wird aber auch nicht so fort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohlengerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist?“<sup>10</sup>

Der nationale Stil, den Bach in diesen durch Druck verbreiteten Klavierwerken, sei es synthetisiert, sei es als Möglichkeit sinnvollen Komponierens, vollendet und dann die verschiedenen Nationalstile nebeneinanderstellt, wird als solcher doch abgetan. Die einzelne Ausprägung eines Nationalstils ist bei Bach nur mehr eine unter mehreren Möglichkeiten, die grundsätzlich gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Der Kontrast zwischen dem italienischen und dem französischen Stil ist allein schon durch die Vereinigung innerhalb einer Sammlung als ausschließender aufgehoben.

<sup>9</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl., Breslau 1789, S. 332–333; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von H.-P. Schmitz, Kassel usw. 1953.

<sup>10</sup> J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, 2. Aufl., Leipzig 1745, S. 637.

Der dritte Teil der Klavierübung zeigt nun noch eindeutiger, wenn auch auf abermals andere Weise, daß die Anordnung eines Sammelwerkes, die Idee des Zyklischen, die dahintersteht, keine ist, die der musikalischen Praxis unmittelbar entstammt und auch nicht auf sie ausgerichtet ist. Wie immer man die Gliederung des Inhalts dieser Sammlung zu in sich geschlossenen Zyklen auch vornehmen mag, etwa in eine große und eine kleine Orgelmesse, wobei jene durch das die Choralbearbeitungen umschließende Präludium mit Fuge Es-Dur umrahmt, diese durch die vier Duette gegliedert werden soll,<sup>11</sup> ist gleichgültig. Die Anordnung der einzelnen Sätze durch Bach, die allerdings wohldurchdacht ist, umschließt wenigstens mehrere, wahrscheinlich zahlreiche, sinnvoll mögliche und praktische realisierbare Zyklen, stellt also ihrerseits etwas dar, das die Idee des Zyklischen auf ganz andere Weise verwirklicht, als die vorangehenden Teile der Klavierübung. Im ersten Teil der Klavierübung sehen wir eine Folge von Folgen, im zweiten ein Kontrastpaar, im dritten eine Ordnung, die in sich viele Ordnungen birgt. Im ersten Teil ist weder die Folge der Sätze noch die Folge der Partiten verbindlich, im zweiten zwar die Folge der Sätze, aber nicht mehr die der Werke, im dritten wird das Prinzip der Anordnung den praktischen Erfordernissen ganz und gar entrückt. Der Anordnung liegen Ideen zugrunde, die wohl außerhalb des Musikalischen zu suchen sind. Nur so ist überhaupt zu erklären, warum das musikalisch unmittelbar Zusammengehörige, nämlich Präludium und Tripelfuge, soweit als überhaupt möglich auseinanderstehen und das, was nebeneinandersteht, die Bearbeitung der gleichen Kirchenliedweisen, gar nicht hintereinander gespielt werden kann. Die Ordnungsschemata sind abstrakt, ohne daß sie darum sinnlos oder überflüssig wären. Wie kompliziert sie sind und zu welchen Spekulationen der Versuch, sie zu erkennen, verleitet, mag ein Zitat aus einer neueren Publikation erweisen. Es heißt da: „In Klavierübung III tritt uns eine Summierung unterschiedlich wirksamer tektonischer Ordnungsprinzipien entgegen: Achsialordnungen, Gruppen- und Paarbzw. Kontrastpaarordnungen, Steigerungsordnungen, Schachtelordnungen. Diese fügen sich zusammen zu einer architektonisch konzipierten Rahmen-Kombinationsordnung, d. h. zu einer Rahmenordnung, die eine Reihe von Untergruppen umschließt, welche sich aus der Kombination verschiedener tektonischer Ordnungsprinzipien ergeben.“<sup>12</sup>

Der dritte Teil der Klavierübung ist also, wie immer man es auch deuten mag, nicht selbst ein musikalischer Zyklus. Er realisiert eine Ordnung, die in sich Zyklen enthält. Er ist eine Sammlung, der eine überlegte, aber musikalisch abstrakt bleibende Ordnung zugrunde liegt.

Erst die Goldberg-Variationen, die wohl als selbständige Klavierübung aufzufassen sind, sind dagegen, wie man weiß, ein ganz und gar durchgegliederter musikalischer Zyklus. Sie sind ein geschlossenes Werk, eine musikalische Einheit.

<sup>11</sup> So Ch. Albrecht, in: BJ 1969, S. 65 f.

<sup>12</sup> Vgl. *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 151.

## IV

Die Zusammenstellung mehrerer gleichartiger, d. h. der gleichen Gattung angehörender Werke, war zur Zeit Bachs eine gute Tradition. Eine derartige Zusammenstellung ergab aber niemals einen Zyklus, sondern stets nur eine Sammlung. Selbstverständlich kann eine Sammlung mehr oder weniger sorgfältig angelegt sein, jedes einzelne Werk mit äußerstem Vorbedacht in ihr plaziert worden sein, ein Zyklus wird darum noch lange nicht daraus, vielmehr nur eine eben bewußter angelegte Sammlung. Man weiß, daß Dichter der neueren Zeit, man denke nur an Baudelaire oder George, überaus genau ihre Gedichtsammlungen geordnet haben, ohne daß darum aus den Gedichtbänden bereits Gedichtzyklen geworden wären. Es ist auch sicher, daß die Anordnung der Gedichte (und natürlich auch die von Musikstücken) so durchdacht sein kann, daß man geneigt sein könnte anzunehmen, es handele sich um Zyklen. Vor allem kann sich eine bestimmte Ordnung derart im Bewußtsein der Rezipierenden festsetzen, daß eine andere Möglichkeit der Anordnung der Teile überhaupt nicht mehr vorstellbar erscheint.

Bach hat, das ist bekannt, seine Sammlungen ungemein sorgfältig redigiert: die sechs Brandenburgischen Konzerte, die Stücke des Wohltemperierten Klaviers (das ja gattungsmäßig der tonartgeordneten Versettkomposition zugehört),<sup>13</sup> während das *Musikalische Opfer*, als der Tradition des Kunstbuchs verpflichtet,<sup>14</sup> keine feste Ordnung benötigt und darum auch keine gefunden hat. Und die Kunst der Fuge endlich ist, so wie sie uns vorliegt, auch ein Sammelwerk, wohl von der Art des dritten Teils der Klavierübung, niemals aber ein in sich geschlossener Zyklus. Allenfalls ein *Gradus ad parnassum*; es gibt eben schon für Bach mehrere Wege zum Parnaß der Tonsetzkunst, und so ist es nicht weiter verwunderlich, daß er die Kunst der Fuge nicht als zyklisches Werk konzipiert hat. Er hat es vielmehr mindestens einmal umdisponiert.<sup>15</sup> Die Ordnungsprinzipien bleiben musikalisch abstrakt – sie müssen einem idealen Lehrgang der Fugenkomposition entsprechen – und bleiben deshalb wohl auch bis zuletzt nicht genau fixiert. Die Herausgeber der ersten Drucke, Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurg, beide wirkliche Spezialisten auf diesem Gebiet, konnten die Disposition der Sammlung bereits nicht mehr genau erkennen und rekonstruieren. Hätte es sich um einen musikalischen Zyklus gehandelt, hätten sie schon gewußt, in welcher Reihenfolge die Fugen stehen müssen. Bach hätte sie dann gewiß bereits in eine solche Ordnung gebracht gehabt, wenn er sie nicht schon gleich im Blick auf eine solche Ordnung hin komponiert hätte. (Das alles besagt natürlich nicht, daß die Ordnungsprinzipien, die Bach sich ausgedacht, aber nicht mehr genau fixiert

<sup>13</sup> F. P. Constantini, in: BJ 1969, S. 31 ff.

<sup>14</sup> E. Schenk, *Das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970, S. 178 ff.

<sup>15</sup> Ch. Wolff, in: *Bach-Interpretationen*, a.a.O., S. 161 ff.

hat, von geringerer Bedeutung für die Erkenntnis des Werkes gewesen wären, als ein zyklisches Konzept!)

Daß innerhalb einer Sammlung gleichartige Kompositionen in größerer Zahl erscheinen, gibt zu erkennen, daß sie Belege einer Gattung sind. Konzerte erscheinen als Konzerte, und wer Stücke mit der Funktion eines Konzerts benötigte, dem war mit einem einzigen nicht gedient, er wollte, vor allem wenn er einen Druck käuflich erwarb, eine gewisse Auswahl haben. Das Erfüllen der durch die Gattungsnormen festgelegten Anforderungen, die im Bereich der Musik vielfach eine Folge äußerer Gegebenheiten waren, war das Kennzeichen der handwerklichen Meisterschaft. Selbstverständlich konnte ein Meister, der einer war, nicht nur ein einziges Konzert oder eine einzige Partita schreiben, sondern eine große Zahl. Und der bekannte Vorgang der allmählichen Individualisierung der einzelnen Werke, der sie allmählich ungeeignet machte, noch als Gattungsbeleg zu erscheinen, dieser Vorgang ist von größter historischer Bedeutung. Die Entwicklung ist nicht linear verlaufen: Noch Beethovens frühe Kammermusikwerke, von den Klaviertrios op. 1 bis zu den Streichquartetten op. 18, sind in solche Sammlungen zusammengefaßt. Nicht mehr die Orchestermusik. Bei den einzelnen Gattungen ist die Entwicklung verschieden weit vorangeschritten: Bei der Sinfonie und dem Instrumentalkonzert war der Individualisierungsprozeß der Werke bereits weiter vorangeschritten als bei den Gattungen der Kammermusik. Auch der Anspruch der Gattung macht sich dabei bedeutsam bemerkbar, wohl auch die Stellung des Komponisten zur musikalischen Praxis. Verwunderlich ist nicht, daß es bei Beethoven noch Sammlungen von Werken gleicher Gattung gibt, sondern umgekehrt, daß es bereits bei Bach Einzelwerke höchsten Ranges, die keine Nebenwerke sind, gibt – die beiden Stücke aus dem zweiten Teil der Klavierübung gehören ebenso hierher wie die Chromatische Fantasie –, ist erstaunlich. Um so erstaunlicher, da er doch selbst größte Konzeptionen wie das Wohltemperierte Klavier wiederholte.

## V

Wie verhält es sich nun aber mit der Vokalmusik Bachs? Die Anordnung der Sätze innerhalb eines Werkes ist da weitgehend von der poetischen Vorlage, der Kantatendichtung, abhängig. Die bedeutungsvollste Möglichkeit, musikalischen Zusammenschluß zu realisieren, ist, wie beim Konzert, die Disposition der Tonartenfolge.

Der Zusammenhang der einzelnen Sätze innerhalb einer Kantate war bei Bach der Wandlung unterworfen: Seit der Einführung des Neumeisterschen Kantatentyps, seitdem Rezitativ und Arie die wichtigsten musikalischen Formen der Kantate geworden waren, hat sich die Selbständigkeit der Einzelsätze ständig erhöht. (Das war u. a. eine Folge der Entwicklung der großen Ritornell-Arie mit Da-capo-Anlage.) Eine frühe Kantate wie der Actus tragicus ist, wie etwa Beethovens Liederkreis, eine Folge von nicht selbständigen Stücken. (Bei der frühen Choralkantate „Christ lag in Todes Banden“ haben die einzel-

nen Teile eine größere Selbständigkeit, ohne freilich als isolierte sinnvoll bestehen zu können. Wenn diese Kantate das vokale Gegenstück zu den Choralpartiten für Orgel ist, dann hat jeder einzelne Satz etwa die gleiche Funktion wie eine einzelne Partita, eine einzige Variation.) In den späteren Kantaten herrschen andere Verhältnisse. Der Grad der Selbständigkeit der einzelnen Sätze ist stets unterschiedlich, je nach der Gattung, der diese zugehören. Rezitative sind die am stärksten den benachbarten Sätzen und mithin der Kantate als Gesamtwerk verbundenen, Chöre, Arien und Choralsätze sind, wenn es darauf ankommt, wohl isolierbar. Bach hat, wenn er Chorsätze oder Arien parodierte, sie also mit neuem Text versah, in ganz andere Zusammenhänge gestellt, ohne die musikalische Anlage aus anderen als textbedingten Gründen modifizieren zu müssen. Und die Choräle konnten von Carl Philipp Emanuel Bach aus ihrer Umgebung herausgelöst und in einem Sammelwerk vereinigt publiziert werden. In diesem Druckwerk waren sie als Kantatensätze nicht mehr kenntlich.

Die Kantate wäre demnach eine zyklische Form, die, durch den Dichter gestiftet, vom Komponisten allenfalls hervorgehoben zu werden braucht. Der Komponist kann diesen Aspekt der musikalischen Ausgestaltung auch vernachlässigen, ohne daß darum der Charakter eines Zyklus ernstlich in Frage gestellt würde. Hängt die Dichte der Bindung der einzelnen Sätze aneinander primär von der Textvorlage ab, so erscheint sie in den kantatenartigen Werken, denen überhaupt nicht (oder wenigstens nicht durchgehend) eine zeitgenössische Dichtung zugrunde liegt, dichter zu sein. Kein Zufall daher, daß etwa das große Magnificat eine besonders plastische, symmetrische Formdisposition aufweist, eine Disposition, die sich ähnlich auch in der Motette „Jesu, meine Freude“ findet. In beiden Werken gruppieren sich, wie bekannt, alle Stücke um ein Zentralstück, das inhaltlich von besonderer Bedeutung ist. Aber nicht nur diese „symmetrische“ Gruppierung erscheint bemerkenswert, sondern auch ein anderes Mittel der Formbildung, das der Steigerung. Wenn in der genannten Motette als vorletzter zehnter Teil der zweite verändert wiederkehrt, so ist nicht nur die bedeutende Verkürzung, die, wenn auch nicht ausschließlich, textbedingt ist, hervorzuheben, auch nicht nur die Aufhellung des Kolorits, „so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen“, sondern vor allem das aufstrebende Melisma vor der Schlußkadenz, „daß sein Geist in euch wohnt“, das nichts weniger vollbringt als den strengstimmigen Tonsatz, der das ganze Werk durch herrscht, zu suspendieren. Diese Suspension ist zwar durch den Text angeregt, aber doch nicht bedingt; sie bekommt ihre volle musikalische Bedeutung erst durch ihre Beziehung zum entsprechenden Abschnitt des zweiten Satzes, der die Fesseln des Stimmetriebes nicht nur nicht sprengt, sondern recht eigentlich darstellt. Noch deutlicher wird, um mit August Halm zu sprechen, der gleiche Formwille in der Einleitung zum Schlußsatz des großen Magnificat. Selbstverständlich kommt in einem Werk, in welchem ein zusammenhängender, unteilbarer liturgischer Text die Grundlage bildet, den einzelnen Nummern – Chören, Arien, Duetten – so gut wie keine Selbstän-

digkeit zu, mögen sie auch rein musikalisch noch so geeignet erscheinen, ein vom Gesamtwerk unabhängiges Dasein zu fristen. Andererseits ist die zyklische Bindung auch wieder nicht so eng, daß sie nicht, wie die Weihnachtslied-einlagen der ersten Fassung erweisen, erweiterbar wäre. Der letzte Satz wird als Schlußsatz durch das ihm als Einleitung vorangeschickte „Gloria patri“ eingeführt. Diese Einleitung figuriert als eine Art Chorkadenz, als virtuose übrigens, die durch wenig virtuose Aufführung allerdings meist verdorben wird. In dieser Kadenz wird zeitweilig mit voller Absicht das fixierte Tempo aufgehoben, das Tonsatzgefüge durchbrochen, und zwar in durchaus vergleichbarer Weise und Funktion wie an der beschriebenen Stelle der Motette, wenn auch mit Hilfe ganz anderer musikalischer Mittel. Auch in der Matthäus-Passion gibt es entfernt Vergleichbares, das vor dem Schlußchor stehende Rezitativ „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“. Es ist das einzige seiner Art innerhalb des musikalischen Werkes, das alle vier Solisten vereinigt – wozu der Text nicht auffordert – und so die Handlung auch äußerlich sichtbar beschließt.

Kantaten und kantatenhafte Kompositionen von Messeteilen können nun, was allbekannt ist, ihrerseits zu Zyklen zusammengeschlossen werden. Das repräsentative Beispiel für einen derartigen Kantatenzyklus ist das Weihnachts-Oratorium, das zugleich die späteste Schicht von Bachs geistlichem Kantatenschaffen repräsentiert. Allerdings zeigen bereits die einzelnen Kantaten des Weihnachts-Oratoriums eine ungewöhnliche formale Abrundung, die zweite durch Wiederaufnahme der Sinfonithematik in den Zwischenspielen des Schlußchorals, die dritte durch Wiederholung des ganzen Eingangschors nach dem Schlußchoral usf. Dennoch gibt es auch Züge, die das Weihnachts-Oratorium nicht nur als Kantatenfolge, sondern auch als in sich geschlossenes Werk erweisen. Einer der wichtigsten scheint auch hier das Recitativo à 4 vor dem Schlußchoral, das nur eine einzige Parallele in Bachs geistlichem Oeuvre kennt – in weltlichen Kantaten ist es gelegentlich anzutreffen –: das gerade eben hervorgehobene Rezitativ der vier Solisten vor dem Schlußchor in der Matthäus-Passion. Durch den Satz:

Was will der Hölle Schrecken nun,  
was will uns Welt und Sünde tun,  
da wir in Jesu Händen ruhn?

wird nicht die 6. Kantate, sondern der ganze sechsteilige Kantatenzyklus beschlossen.

So wäre das Werk also auch ein musikalischer und nicht nur ein liturgisch motivierter Zyklus, obgleich Bach niemals eine Aufführung innerhalb einer Veranstaltung auch nur erwogen haben dürfte. Bei einem geistlichen Werk wäre ein Zweifel daran, ob eine Vorstellung legitim sei, eine über einen längeren Zeitraum sich erstreckende Folge von Teilaufführungen vermöchte ein einheitliches, in sich geschlossenes Werk zu konstituieren, leicht zu zerstreuen. Die Einheiten, die die Einheit des Dramas konstruieren, sind sogar in bezug auf die Aufführung erfüllt: Einheit des Ortes – die Kirche, Einheit der Hand-

lung – der Evangelienbericht, Einheit der Zeit – die als Einheit erlebte Zeit von Weihnachten bis Epiphania. Und enthält nicht das abschließende, vorhin zitierte Rezitativ „Da wir in Jesu Händen ruhn“ nicht bereits den Hinweis auf die Taufe Jesu, auf die anzuspielden an Epiphania gar nicht fernliegend wäre? Weist der Zyklus, als welchen wir das Weihnachts-Oratorium beschrieben haben, indem er die Doppelfunktion der wichtigen Festtage, die in der Lektionsordnung nie ganz untergegangen war, bewahrte, noch über sich hinaus?

Bach zählte, wie auch seine Zeitgenossen, nicht die einzelnen Kantaten, sondern nur vollständige Kantaten-Jahrgänge. Ist ein solcher Jahrgang dann nicht etwa ein Zyklus? Musikalische Realität als Zyklus dürfte ihm kaum zugesprochen werden können. Aber ist das bei Werken dieser Art überhaupt entscheidend? Wenn unter den Werken des Papstes Gregor I. als eines seiner Werke der ganze liber antiphonarius genannt wird, wenn als eines der Werke Palestrinas der vollständige Jahreszyklus von Offertorien gilt, warum sollte Bach nicht ein ganzer Kantaten-Jahrgang mit vollem Recht als ein einziges Werk gelten?

Wenn jemals der Begriff des Zyklus in seiner Bedeutung als etwas, das zum Ausgangspunkt zurückführt, das in sich gleich einem Kreis geschlossen ist, sinnvoll angewandt werden kann, dann auf ein Werk, das seinerseits zum Ausgangspunkt zurückführt, auf ein Werk, das dem Jahreslauf (wohl auch dem Tageslauf) folgt. Vivaldi schuf in seinem Konzertzyklus „Vier Jahreszeiten“ eine bereits säkularisierte Miniaturform. Aber das Urbild eines Zyklus war stets der eines ganzen Jahres, des Kirchenjahres. Für unsere Vorstellung von musikalisch zyklischer Form, die ja doch letzten Endes, ob uns dies bewußt ist oder nicht, doch stets an César Francks Formprinzip der sonate cyclique orientiert ist, erscheint ein derartiger Zyklus abstrakt. Es ist sicher, daß er sich musikalisch nicht konkretisiert, daß der Zyklus nicht durch thematische oder gleichwertige musikalische Beziehungen in sich geschlossen ist, aber damit verliert er noch lange nicht seine intendierte Bedeutung, die nun allerdings über das Musikalische weit hinausgeht. Das Kirchenjahr ist der zeitliche Rahmen, in welchem sich das Leben des Christen abspielt. Es gibt ihm festen Halt und die Gewisheit, um mit dem provinziellen Dichter zu sprechen, in Jesu Händen zu ruhen.

Das Problem des musikalischen Zyklus stellt sich, wie ersichtlich, bei Bach anders als bei den Meistern der späteren Zeit dar. Es ist, wie zu zeigen versucht wurde, nicht generell zu lösen. Satz – Werk – Zyklus – Sammlung sind Begriffe, die für das frühe 18. Jahrhundert nicht durch Definitionen zu fixieren, sondern durch Tradition bestimmt sind. Für Bach kann ein einzelnes kleines Menuett ebenso ein Werk sein wie ein Kantaten-Jahrgang ein Zyklus ist, jedoch, im Gegensatz zum zyklischen Werk, stets ein Folge von Werken, die vereinigt eine höhere Einheit bilden, einzeln aber durchaus für sich bestehen können.

# Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten

## J. S. Bachs und ihre Bedingungen \*

Von Reinhard Gerlach (Göttingen)

Vorliegende Studie gehört in den Zusammenhang einer Stilkritik der Kirchenkantate Bachs; sie will als Beitrag zur Beschreibung des historischen Phänomens verstanden sein. Absichten anderer Art wie die Gewinnung von Argumenten für eine zeitliche Anordnung der Kantaten aus stilistischen Befunden liegen vorerst fern. Ältere Versuche der Art sind zum Teil als gescheitert zu betrachten, nachdem Alfred Dürr und Georg von Dadelsen vor fünfzehn Jahren eine mit Methoden der Diplomatik von Grund auf neu erarbeitete Chronologie der Leipziger Vokalwerke vorgelegt haben<sup>1</sup> und damit manche als gesichert geltende Hypothese widerlegen konnten.

Die Darstellung konzentriert sich auf den kompositorischen Teilaspekt der Instrumentation, von dem man gewohnt ist zu denken, daß er – zumindest in neuerer Zeit – für den Komponisten eine Domäne freien Verfügens darstellt. Denkgewohnheiten sind dem Historiker fragwürdig. Die Frage, ob und inwieweit Bach wirklich bestimmte stilistische Vorstellungen auf dem Sektor der Kantateninstrumentation realisieren wollte oder überhaupt konnte, hat die folgenden einer umfassenden Untersuchung der Bachschen Instrumentationspraxis vorgängigen Überlegungen angeregt.<sup>2</sup>

### I

Die Komponisten des Barocks, eingefügt in eine hierarchische Gesellschaftsordnung, waren bei der Verwirklichung von Projekten noch stets von vielen und sehr verschiedenartigen Bedingungen abhängig. Sie trugen ihnen Rechnung, um ihren Verpflichtungen als Bedienstete eines Hofes, der Kirche oder Stadt zu genügen. Sie waren gebunden. Auch wer ein Bach war, wußte dies; Bachs weitgespannte künstlerische Pläne sind im Fall der Kirchenkantate dennoch auf nichts Geringeres als die Ausschöpfung ihrer Möglichkeiten gerichtet gewesen.<sup>3</sup>

Die Kantate war ohne Frage in erster Linie eine literarische Gattung; der Kantatenkomposition verblieb kein weiterer Spielraum. „Die Kirchenkantate als Gattung war ... in einem einschneidenden Sinn funktional an ein außer-

\* Habilitationsleistung vor der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

<sup>1</sup> Dürr Chr, TBSt 4/5.

<sup>2</sup> Für Hinweise und Gespräche, die die Ausarbeitung förderten, danke ich herzlich Herrn Dr. Alfred Dürr, Göttingen.

<sup>3</sup> Für die Weimarer Kirchenkantaten-Produktion nachgewiesen in Dürr St, passim.

musikalisches Moment, den vorgegebenen Text, gebunden. Ihre Gesamtanlage entstand nicht als Ergebnis kompositorischen Kalküls, sondern durch das Diktat des Textes, der eine bestimmte Anzahl bestimmter Nummern – selten weniger als fünf – von vornherein vorsah. Die Großform der Kantate war deshalb nicht das Ergebnis eines bewußten architektonisch-kompositorischen Aktes; vielmehr hatte der Komponist lediglich die Möglichkeit, eine durch den Text vorgegebene Reihungs-Struktur durch Mittel wie Wiederholung, Steigerung, Variierung und Kontrast auf zweiter Ebene musikalisch sinnvoll zu gestalten.<sup>4</sup> Von Bachs mehr als zweihundert Kantaten gleicht trotzdem kaum eine – auch instrumentatorisch – der anderen; die meisten stellen eine eigene Spezies dar, und das nicht zuletzt wegen der wechselnden Bedingungen ihrer Entstehung. Die „Abwechslung“,<sup>5</sup> die – wie er selbst sagte – seine Intention war, ist Bach durch die Umstände, die seine Produktion begleiteten, auch zur Aufgabe gemacht worden. Aber indem er ihr sich systematisch widmete, erfüllte er zugleich ein Gesetz seines Schaffens, das ihm befahl, stets „vollkommener auszuarbeiten“,<sup>6</sup> was als Thema vorgegeben ist, sei es Fugensubjekt, musikalische Form oder ein Gattungsganzes.<sup>7</sup>

## II

Bach durchlief nacheinander die Stellung des Organisten, des Hoforganisten, des Konzertmeisters bei Hofe und Hofkapellmeisters; und er beschloß seine Laufbahn als städtischer „Director Musices“ und Thomaskantor. In allen Stellungen fand er andere soziale und ökonomische Bedingungen für sein Schaffen vor. Ihnen nachzugehen ist lohnend. Da aber der weitaus größte Teil des Bachschen Kantatenwerks in Leipzig entstanden ist, ist eine Konzentration auf die Verhältnisse dieser Stadt in exemplarischem Sinne gerechtfertigt. Eine typische Arbeitssituation Bachs gerät auf jeden Fall ins Blickfeld. Der Thomaskantor und „Director musices“ Bach hatte in Leipzig als Vorgesetzte:

- a) den Leipziger Rat, der die Oberaufsicht über die Thomasschule führte und den Musikdirektor kontrollierte;
- b) den Rektor der Thomasschule, dem der Kantor als Lehrer dieser Schule unterstand;

<sup>1</sup> M. Geck, *Bachs Probestück*, in: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. In Verbindung mit G. von Dadelsen hrsg. von K. Dorfmueller, Frankfurt usw. 1972, S. 56.

<sup>5</sup> Kurtzer, *iedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music...*, Leipzig, 23. August 1730; vgl. Dok I, Nr. 22, besonders S. 61.

<sup>6</sup> Musikalisches Opfer, Widmung, Leipzig, 7. Juli 1747; vgl. Dok I, Nr. 173.

<sup>7</sup> M. Geck, *Bachs künstlerischer Endzweck*, in Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970, S. 553: „Wenn Bach von seinem Endzweck spricht, so formuliert er... sein Lebens- und Schaffensprinzip: im Einklang mit den jeweiligen Lebensumständen das Reich der Musik nach seinen Provinzen planmäßig zu erobern.“

c) das Konsistorium, das den Gottesdienst beaufsichtigte und damit auch die Kirchenmusik überwachte.<sup>8</sup>

Die Aufgaben des Thomaskantors und Musikdirektors waren vor allem, sonntags in den zwei Hauptkirchen der Stadt während der vierstündigen Hauptgottesdienste eine Kantate eigener Produktion zu bieten, und zwar jeweils abwechselnd in einer der Kirchen, an Festen aber in beiden.<sup>9</sup> Die Musik in den übrigen Kirchen Leipzigs bestand aus Motetten, deren Leitung unter Aufsicht Bachs sogenannten Chorpräfekten (fortgeschrittenen Thomasschülern) oblag. Die sonntägliche Musik an der Universitätskirche ist Bach trotz seiner hartnäckigen Bemühungen nicht unterstellt worden.<sup>10</sup>

Die Sänger, mit denen Bach zu arbeiten hatte, waren Thomasschüler. Das Alumnat der Thomasschule besuchten in der Regel 55 musikalisch begabte Schüler, die der Thomaskantor ausgewählt hatte. Ihre Ausbildung als Sänger und Instrumentalisten wurde mit Gründlichkeit betrieben.

Aus dem Auftreten der Thomaner bei verschiedenen Anlässen, wie Trauungen, Begräbnissen, akademischen Quartalsreden, Gedächtnisfeiern usw., konnte der Thomaskantor Sondereinnahmen ziehen. Eine Überbeschäftigung der Schüler mit musikalischen Aufgaben hatte natürlich Versäumnisse in der wissenschaftlichen Ausbildung zur Folge, die auch prompt dem Thomaskantor Bach angelastet wurden. Schwere Auseinandersetzungen zwischen Bach und dem Rektor und Leipziger Stadtrat sind daraus hervorgegangen.<sup>11</sup>

Als Instrumentalisten standen Bach zunächst die Stadtpfeifer und Kunstgeiger zur Verfügung, von denen sich Tüchtige auf „*Violine, Hautbois, Flute Travers, Trompette, Waldhorn und übrigen Bassinstrumenten, . . . hören lassen*“ konnten,<sup>12</sup> dann geeignete Thomaner, deren Einsatz als Instrumentalisten aber stets eine Verkleinerung der Chöre bedeutete, und endlich Studenten, die sich ein Stipendium oder Honorar erhofften. Von Anfang an hatte Bach Not, eine ausreichende Besetzung für seine groß geplanten Werke zu finden, wie er sie in Leipzig seinem Amt und seinem musikalischen Ingenium glaubte schuldig zu sein.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Siehe dazu die Berichte über den Verlauf von Bachs Amtseinweisung am 1. Juni 1723 in Leipzig; vgl. Dok II, Nr. 145–148.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu und im folgenden zu allen Angaben Schering KM, besonders S. 16 ff.

<sup>10</sup> Zu den Eingaben Bachs in dieser Angelegenheit vgl. Dok I, Nr. 9–12; einen Überblick über die betreffenden Vorgänge gibt W. Neumann in NBA I/38, Krit. Bericht, S. 7–9.

<sup>11</sup> Siehe dazu vor allem die Eingaben, die Bach im Rahmen des Präfektenstreites zwischen dem 12. August 1736 und dem 18. Oktober 1737 an den Rat der Stadt Leipzig, das Leipziger Konsistorium und an den sächsischen Kurfürsten richtete; vgl. Dok I, Nr. 32–35, 39–41.

<sup>12</sup> Zeugnis für Carl Friedrich Pfaffe, Leipzig, 24. Juli 1745; vgl. Dok I, Nr. 80.

<sup>13</sup> Schering KM, S. 171 ff.

## III

Für Bach ist das Instrumentarium seiner Zeit auch wegen anderer als ökonomischer oder sozialer Bedingungen<sup>14</sup> nicht beliebig verfügbar gewesen. Diese Bedingungen ergaben sich aus einer Rangordnung der Instrumente, in der sich die abendländische Musikgeschichte und ihr wechselnder Epochengeist spiegelt: Musiktheorie, Sozialgeschichte und Bau- und Spielweise der Instrumente hatten auf diese Rangordnung Einfluß.

1. Bis in das späte Mittelalter galt die Einteilung der Instrumente in *cordata* an erster Stelle, *pneumatica* an zweiter und *pulsatilia* an dritter Stelle.<sup>15</sup> Die Bevorzugung der Saiteninstrumente basierte auf theoretischen Erwägungen: Am Monochord waren die Intervalle am einfachsten demonstrierbar. Die praktische wurde als eine geistige Überlegenheit interpretiert: *Est autem et hoc monochordum omnium instrumentorum musicorum fundamentum.*<sup>16</sup>

2. In der Renaissance bekamen Musikinstrumente eine Funktion in der Gesellschaft. Bei Spielern verschiedener Blasinstrumente z. B. wurde eine genaue auf sozialen Kriterien beruhende Abstufung vorgenommen: Unmittelbar hinter den Hoftrompetern<sup>17</sup> – die fürstliche Pracht spiegelte sich vollkommen im Trompetenklang – rangierten am Hof zu Burgund die Spieler der lautstarken Instrumente, außer Bläsern noch Trommler und Beckenspieler, danach alle Spieler leiser Instrumente. Nachdem das Ritterwesen untergegangen war, organisierten sich die Trompeter in Zünften, die auf Distanz zu allen übrigen Musikern, den Stadtpfeifern, Kunstgeigern und Bierfiedlern, hielten und ihre Kunstgeheimnisse streng hüteten. Noch Johann Mattheson sah die Trompeterei zugleich als heroisch und geheimnisvoll an.<sup>18</sup> Als heroisch galt sie, weil sie stets ein Emblem der Obrigkeit war; Trompeten durften außer an Fürstenhöfen nur noch in freien Reichsstädten gebraucht werden.

<sup>14</sup> Vgl. dazu auch R. Petzoldt, *Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert*, in: Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge, im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von W. Salmen, Kassel usw. 1971, S. 64–82, besonders S. 76 ff.

<sup>15</sup> Seit Boethius: „Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibis, . . . aut percussione quadam, ut in his, quae in concava quaedam aerea feriuntur“ (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica libri V*, ed. Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, S. 189) bis Johannes de Muris: „instrumenta artificialia: chordalia, foramina, vasa“ u. a.; vgl. E. Hickmann, *Musica instrumentalis. Studien zur Klassifikation des Musikinstrumentariums im Mittelalter*, Baden-Baden 1971, S. 88 und passim.

<sup>16</sup> Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium*, hrsg. von H. Hüschen, in: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 2, Köln usw. 1952, S. 39.

<sup>17</sup> J. Marix, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Straßburg 1939, S. 99: „Entre tous ses ménestrels, Philippe le Bon préfère ses sonneurs de trompes.“

<sup>18</sup> *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 53; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von M. Reimann, Kassel usw. 1954.

3. Beim Übergang von der Renaissance zum Barockzeitalter wurden den instrumenta univoca seu simplicia die instrumenta omnivoca übergeordnet.<sup>19</sup> Sie erhielten den Vorzug wegen ihrer den Bedürfnissen des akkordisch denkenden Musikers ideal entgegenkommenden Bau- und Spielweise. Sie erlaubten die Darstellung der vollen Harmonie und ermöglichten damit das „Fundament“ der Komposition wiederzugeben. Als „Instrument aller Instrumenten“<sup>20</sup> galt die in Chören bzw. Werken disponierte Orgel nach dem Vorbild des Barockorchesters.

Die skizzierte auf historischer Entwicklung des musikalischen Bewußtseins beruhende Rangordnung der Instrumente ist am autographen Partiturbild jeder vollbesetzten Kirchenkantate Bachs ablesbar. An exponierter Stelle sind auf dem Notenblatt die Bläser und die Fundamentinstrumente notiert, die einen zuoberst, die anderen zuunterst jeder Akkolade. Die Trompeten wieder stehen in dieser Ordnung an der Spitze samt ihrem Baß, den Pauken; es folgen die Hörner, dann die Flöten, die Rohrblas- und zuletzt die Streichinstrumente untereinander. Der Chor oder die Vokalsoli sind unmittelbar über dem Continuo notiert. In der Gruppe der Continuoinstrumente führt die Orgel, die einen Auszug des Satzes vollgriffig akkordisch wiedergibt, während Violone und eventuell Fagott die Fundamentstimme verstärken, aber in dieser Funktion in der Partitur nicht eigens verzeichnet sind.

Der Rang der einzelnen Kirchenkantate läßt sich mit Näherungswerten schon aus ihrer instrumentalen Besetzung bestimmen. Ohne einen Anlaß, der die Verwendung rechtfertigt, hat Bach z. B. Trompeten,<sup>21</sup> aber auch Hörner nicht verwendet. Prinzipiell wurde die Instrumentation um so schlichter, je alltäglicher war, was die Komposition einer Kantate veranlaßte. Andererseits ist die Instrumentation aus Gründen der Verfügbarkeit von sonst nicht vorhandenen Instrumentalisten in manchen Kantaten wieder überraschend reich und vielfältig dort, wo man es gar nicht erwarten würde.

#### IV

Der Grund für solche Vielfalt ist nicht selten im textlichen Vorwurf zu suchen. Zu den bereits genannten Bedingungen, den sozialen, ökonomischen, historischen, denen Bachs Kantatenproduktion und speziell die Instrumentation dieser Kantaten unterstand, gehören auch die textlichen, die die poetischen Vorlagen der Kantaten gestellt haben.

Der Kantatentext als Paraphrase der sonntäglichen Lesung<sup>22</sup> und Predigt in

<sup>19</sup> M. Prätorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1619, S. 7; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von W. Gurlitt, Kassel usw. 1958.

<sup>20</sup> Prätorius, a.a.O., S. 84.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Schering I II, S. 297.

<sup>22</sup> Dazu W. Blankenburg, *Der mehrstimmige Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst*, in: *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, hrsg. von K. F. Müller und W. Blankenburg, Bd. 4, Kassel 1961, S. 678.

gebundener Rede<sup>23</sup> stellte Anforderungen interpretatorischer Art an die musikalische Gestaltung, denen jeder Komponist zu genügen hatte, der wollte, daß seine Musik als musikalische Predigt verstanden wird; und als musikalische Predigt legitimierte sich die Kirchenkantate.<sup>24</sup> Die Musik hatte den Kantatentext zu vergegenwärtigen, zu unterstreichen, zu versinnlichen. „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik“ bei Bach ist oft und besonders von Arnold Schmitz diskutiert worden.<sup>25</sup> Die Beispiele für diese Bildlichkeit sind zahllos, zu den charakteristischsten gehören solche instrumentatorischer Art. Der Eingangschor der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“, BWV 39, beginnt im langsamen Dreivierteltakt. Der Baß setzt mit dem ersten Achtel ein, es folgen nacheinander mit den nächsten zwei Achteln die Blockflöten, mit zwei weiteren die Oboen und mit nochmals zwei Achteln die Streicher. Sie bilden zusammen einen gebrochenen Akkord. Die Deutung dieser auffälligen Invention ist nicht schwierig.<sup>26</sup> Der musikalische Satz macht das „Brechen“ und „Verteilen“ des Brotes sinnfällig; die gebrochene Melodielinie, die musikalische Substanz, ist an die Instrumente verteilt. Eine derartige Instrumentationsidee ist nicht auf textbezogene Kantatenmusik beschränkt. Im zweiten Satz des „Ersten Brandenburgischen Konzerts“ sind die Akkorde einer Kadenz ebenfalls an kontrastierende Klanggruppen verteilt. Hier geht es nur um den Gruppenkonzerteffekt als musikalische Wirkung. Der Text aber nimmt in der Kantate solche Wirkung in den Dienst, er verleiht dieser Wirkung dabei abbildende Bedeutung. Die Instrumentation – auf ihren Effekt baut die Komposition – ist daher als vergegenwärtigende Interpretation der Textaussage, als ihr Abbild, vom Text her bedingt.

## V

Vier grundlegend verschiedene Arten von Bedingungen, denen Bachs Kantateninstrumentation unterlag, wurden nacheinander bestimmt als ökonomische, soziale, historische und textliche Bedingungen.

Als Modell der Situation, in die Bach als der Komponist von Kirchenkantaten gestellt war, kann ein Netz gedacht werden, dessen Fäden alle jene aus den verschiedenen Bedingungen resultierenden Interessen sind, die es für ihn zu berücksichtigen galt. Solche Netzstruktur auf Grund unterschiedlicher Interessen ist auf dem Feld des Tonsatzes für Bach bereits früher aufgezeigt worden. Hier resultieren diese Interessen in erster Linie aus dem Denken in Ak-

<sup>23</sup> So E. Neumeister, *Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusic*, Weissenfels 1704, Vorrede; abgedruckt in Spitta I, S. 467–468.

<sup>24</sup> Vgl. G. Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, S. 127–142.

<sup>25</sup> *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, passim.

<sup>26</sup> Dazu zuerst Spitta II, S. 561; dann A. Heuß, BJ 1908, S. 123–128.

korden – im Generalbaßsatz – und dem Denken in Stimmen – im motettischen, im fugierten Satz.<sup>27</sup>

Es darf als Vermutung ausgesprochen werden, daß Bach als Arbeitssituation derartige Strukturen auf Grund unterschiedlicher Interessen geschätzt habe, weil ihre Beherrschung ihm die volle Entfaltung seiner Kräfte in verschiedensten Richtungen abverlangen mußte.

Am Beispiel der Instrumentation der Kantate „Schauet doch und sehet“, BWV 46, sei das aus den ökonomischen, sozialen, historischen und textlichen Bedingungen resultierende Netz von Interessen aufgewiesen.

Bach hatte für die Aufführung dieser Kantate, die im Hauptgottesdienst am 10. Sonntag nach Trinitatis 1723 stattfand,<sup>28</sup> den ersten Chor der Thomaner, auch als Vokalsolisten Thomaner, und Instrumentalisten zur Verfügung, die sich aus insgesamt sieben Stadtpfeifern und Kunstgeigern, aus Thomanern und wahrscheinlich Studenten rekrutierten.<sup>29</sup> Als Kantatendichtung lag Bach der Text eines anonymen Dichters<sup>30</sup> vor, der dem Aufbauschema folgt:

Bibelwort – R – A – R – A – Choral,

wie es Erdmann Neumeister, der im Jahre 1700 als erster die poetischen Formen Rezitativ und Arie in die Kirchenkantate eingeführt hatte, im 3. und 4. Jahrgang seiner Kantatendichtungen (1711 und 1714) selbst auch befolgt hat. Die Dichtung paraphrasiert das für den Sonntag vorgeschriebene Evangelium Luk. 19,41-48, das die Verkündigung der Zerstörung Jerusalems und die Austreibung der Händler aus dem Tempel zum Inhalt hat. Das Bibelwort des Eingangssatzes entstammt den Klage Liedern Jer. 1,12.

Das erste Rezitativ ist eine Anrede an die zerstörte Gottesstadt, der, da sie Gomorra gleicht, das Urteil zu Recht gesprochen wurde.

Die erste Arie ist dem Topos der Wut- und Rachearie verpflichtet. Die Naturerscheinung des Gewitters stellt den Ausdruck göttlichen Zorns dar.

Im zweiten Rezitativ wird das Geschick Jerusalems jedem Sünder angedroht. An dieser Stelle befindet sich in der Kantatendichtung die Peripetie: Die alttestamentliche Schreckensvision weicht evangelischer Verheißung.

Möglicherweise ist der Dichter zu dieser Wendung durch ein emblematisches Werk angeregt worden. In Frage kommt das 1707 in Augsburg erschienene Buch *Evangelia et Epistolae, quae per totum annum Dominicis et Festibus*

<sup>27</sup> Hierzu vor allem C. Dahlhaus, *Versuch über Bachs Harmonik*, in: BJ 1956, S. 73–92; ders., *Bach und der „lineare Kontrapunkt“*, in: BJ 1962, S. 58–79; im Gegensatz dazu ergänzend H. Federhofer, *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach*, in: Festschrift Heinrich Bessler zum 60. Geburtstag, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1961, S. 343–350.

<sup>28</sup> Dürr Chr, S. 59–60.

<sup>29</sup> Schering KM, S. 172.

<sup>30</sup> Nach F. Zander, BJ 1968, S. 32, ist er nicht Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, wie W. H. Scheide in BJ 1961, S. 11–12, vermutet hatte.

*Diebus leguntur et explicantur* von Jacob Crophius. Es enthält zum Evangelium des Sonntags eine Darstellung, wie der Heiland den aus einer Stadt flüchtenden Bewohnern die Hände entgegenstreckt. Daran orientiert sich der Dichter, wobei er über den Lesungstext hinausgeht.<sup>31</sup>

In der zweiten Arie ist das trostreiche Bild von Jesus als dem Hirten der Frommen heraufgerufen, der seine Schafe um sich sammelt.

Der Schlußchoral (Strophe 9 des Liedes „O großer Gott von Macht“ von Johann Matthäus Meyfart, 1633) resümiert die Heilsgeschichte und schließt um Christi willen die Bitte um Gnade ein.<sup>32</sup>

Die Angelpunkte der Dichtung sind die beiden Arien; das inhaltliche Gleichgewicht bestimmt die Juxtaposition des Eingangschores und des Schlußchorals.

Bach wählte für die Wut- und Rachearie die Tromba da tirarsi als Symbol herrscherlicher Gewalt und sah für die Arie, in der von Jesus als dem guten Hirten die Rede ist, die Flauti (Blockflöten) als Symbole pastoralen Lebens vor.

Als Bach sich anschickte, den zweiteiligen Eingangschor zu komponieren, stand für ihn als Verstärkung des Chors zuerst das mit den Kunstgeigern, eventuell Studenten und/oder Thomanern zu besetzende Streichorchester fest, das Bach nur in wenigen Kantaten nicht verwandt hat. Dazu waren als Instrumentarium der beiden Arien verfügbar eine Tromba und zwei Flauti, die wohl mit Stadtpfeifern zu besetzen waren.

Bach komponierte teils freie, teils duplierende Streicherstimmen zum Chor. Die Blockflöten, die mit dem Chorsopran hätten gehen können, wurden zunächst für solistische Aufgaben aufgespart, dann in der Fuge zu einer selbständigen, chorisch nicht gestützten Fugenstimme all'unisono vereint. Die drei unteren Chorstimmen verstärkte Bach zusätzlich mit Rohrbläsern (Oboe da caccia I und II für Alt und Tenor, Fagott für den Baß), die wohl wieder von Stadtpfeifern zu spielen waren.

Obwohl es nun vom Standpunkt musikalischer Harmonie sinnvoll gewesen wäre, wenn auch der Chorsopran durch einen Rohrbläser Verstärkung erhalten hätte, instrumentierte ihn Bach, um einen weiteren Stadtpfeifer einzusparen, nicht mit Oboe, denn dieses Instrument war in der Kantate sonst nicht weiter von Nutzen, sondern mit Tromba da tirarsi, die er ja bereits für die erste Arie benötigte. War so dafür gesorgt, daß der Spieler der Trompete auch genügend beschäftigt war, so wurde allerdings durch die Besetzung der Chorsopranstimme mit Tromba auch der Sopran von den übrigen Chorstimmen abgehoben in einer Weise, die in einem Fugensatz mit prinzipieller Gleichstellung aller Stimmen nicht erwünscht sein konnte. Dennoch verfuhr Bach aus ökonomischen Rücksichten so.

Das erste Rezitativ hat Bach dem Solotenor zugeteilt und als *Accompagnato*

<sup>31</sup> Wir verdanken den Hinweis D. Gojowy, *Wort und Bild in Bachs Kantatentexten*, in: *Mf* XXV, 1972, S. 29.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu und im folgenden die Darlegungen zu BWV 46 in: Dürr K, S. 397–400.

mit Streichern und mit in Terzen- und Sextenparallelen gehenden Blockflöten besetzt.

Die erste Arie ist dem Baß zugeteilt und mit Streichern und solistischer Tromba oder einem Corno da tirarsi in B besetzt.

Die Tromba, auch der Corno da tirarsi, ist das Instrument, auf das die Kunstpfeifer und Türmer ausweichen mußten, wenn sie – von der ritterlichen Zunft unbehindert – ein Trompeteninstrument benutzen wollten.<sup>33</sup> Denn im Ansehen der Zeit stand die Zugtrompete den Posaunen nahe. Nur dank dieser Einschätzung konnte Bach in Leipzig, das wohl häufig fürstlichen Besuch erhielt, aber weder Residenz noch freie Reichsstadt war, eine Tromba an einem unfestlichen Sonntag besetzen. Bekanntlich ist aber Trompetenmusik an Festen in Leipzigs Kirchen zugelassen gewesen auf Grund eines allerhöchsten Mandats, das 1706 unter dem Kantorat von Bachs Vorgänger Johann Kuhnau ergangen war.<sup>34</sup> Bach hat die Schwierigkeiten der Situation in überraschender Weise gemeistert, indem er für das gewöhnliche „Kirchenstück“, als das die Kantate „Schauet doch und sehet . . .“ zu gelten hat, eine typische Tromba-datirarsi-Stimme komponierte. In ihr sind die spieltechnischen Vorteile des Zuges für eine besonders charakteristische Melodik nutzbar gemacht worden, die auf der privilegierten Naturtrompete ohne diese Einrichtung gar nicht darstellbar wäre.<sup>35</sup>

Das zweite Rezitativ der Kantate wurde aus Gründen des Kontrasts lediglich ein Continuo-gestütztes Secco. Aus den gleichen Gründen kam nur eine noch nicht verwandte Stimmgattung in Frage. Ein Solo-Alt war aus klanglichen Erwägungen für die folgende zweite Arie bereits vorgesehen. Das kurze Secco-Rezitativ rechtfertigte für Bach nicht die Heranziehung eines Solo-Soprans, dessen Beanspruchung unökonomisch gewesen wäre. Bach übertrug es dem Solo-Alt. Freilich hat Bach nicht immer nach diesem Gesichtspunkt entschieden; wenn er anders verfuhr, dann vielleicht, weil ein in Ausbildung begriffener Thomaner bei dieser Gelegenheit erste Erfahrungen als Solist sammeln sollte.

Die zweite Arie ist einer der instrumentatorisch reizvollsten Quartettsätze Bachs. Die in ihr verwandten Blockflöten erscheinen neben Drehleier, Schalmei und Musette im Titel zahlreicher pastoraler Duette, Sonaten und Konzerte zwischen 1720 und 1740. Einige Titel solcher Werke von Pariser Modekomponisten lauten: „Les Re créations du Berger fortuné“ von Michel Corrette,<sup>36</sup> „Concerts champêtres“ von Esprit Philippe Chédeville,<sup>37</sup> „Divertisse-

<sup>33</sup> Dazu C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 2. Aufl., Leipzig 1930, S. 293 bis 294; ders., *Bachs „Tromba da tirarsi“*, in: BJ 1908, S. 141–143.

<sup>34</sup> Vgl. Schering I II, S. 297–298.

<sup>35</sup> H. Kunitz, *Die Instrumentation*, Teil VII: *Trompete*, Leipzig 1961, S. 491–492.

<sup>36</sup> M. Corrette, *Les Re créations du Berger fortuné. Concerto II<sup>ème</sup> pour la musette, vièle, flute traversière, violon, flute à bec, haut-bois, pardessus de viole avec la basse chiffée*, Paris [o. J.].

<sup>37</sup> Esprit Philippe Chédeville, *Concerts champêtres pour les musettes, vièles, flutes et hautbois avec la basse, 3<sup>ème</sup> oeuvre*, Paris [o. J.].

ments de campagne“ und „Balets de village“ von Joseph Bodin de Boismortier.<sup>38</sup> Selbst Antonio Vivaldi publizierte mit einer Besetzungsangabe, die die Wahl zwischen Drehleier, Musette, Oboe, Violine und Blockflöte freistellt, um 1737 in Paris eine Sammlung von Sonaten, die im Titel „Il Pastor fido“ den sich stilisierenden Spieler solcher Musik anspricht.

Es ist sicher, daß Bach schon früh die Flauti als symbolische Instrumente der Schäfermode kannte. In der weltlichen Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!“, BWV 208, wahrscheinlich entstanden 1713, komponierte Bach eine Arie, deren Text beginnt: „Schafe können sicher weiden“, für Sopran, zwei Blockflöten und Generalbaß. Er besetzte die Flauti auch in unserer Arie duettierend, entthob sie aber in diesem geistlichen Werk durch Beteiligung an einem ernsthaft kontrapunktisch gearbeiteten Satz alles Modischen.

Als „Basset“<sup>39</sup> dienen zum Blockflötenduett die zwei Oboi da caccia des Eingangschors. Mit dem Alt zusammen ergibt sich ein Satz in enger Lage im 4'-Register. Er stellt zum Fundamentalsatz der vorausgegangenen BaBarie mit vollem Streicherklang und Tromba die Gegenposition dar. Beide Male ist die Instrumentation emblematisch. In einem Fall versinnbildlicht sie die Macht Gottes als Herrschergewalt, im anderen die schüchterne Unschuld, die wie „Küchlein liebeich“ behandelt werden möchte. Von Milde als musikalischem Charakter ist auch die Instrumentation des Chorals bestimmt. Um sein Gegengewicht zum Eingangschor, das inhaltlich gefordert ist, zu betonen, hat Bach zu einem nicht häufig gebrauchten Mittel gegriffen und in die einzelnen Choralzeilen Zwischenspiele der obligat behandelten Blockflöten eingefügt. Den Chor unterstützen die Streicher, die Oboen bleiben ausgespart. Die Tromba, jeglicher emblematischen Funktion entkleidet, verstärkt die Chormelodie im Chorsopran.

Auch durch Nichtverwendung oder Neutralisierung von Instrumenten – „negativ“ – erweist sich Bachs Instrumentation in der Kirchenkantate, sosehr diese Instrumentation bedingt erscheint, als durchaus profiliert: Sie ist eine emblematische Instrumentation.

## VI

Als emblematische Instrumentation hebt sich Bachs Instrumentation grundsätzlich ab von allen nachbachschen Instrumentationsarten, der klassischen, die eine strukturelle, der romantischen, die eine koloristische, und der neuen der Wiener Schule, die eine analytische Instrumentation ist.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Joseph Bodin de Boismortier, op. 49, *Il Divertissements de campagne pour une musette ou vièle seule avec la basse qui conviennent aux flûtes-à-bec, flûtes traversières, violons ou hau[t]bois*, Paris 1734; ders., op. 52, *Balets de village en trio, pour les musettes, vièles, flûtes-à-bec, violons, hau[t]bois ou flûtes traversières*, Paris 1734.

<sup>39</sup> Siehe J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Artikel „Basset, Bassetto“; vgl. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von R. Schaal, Kassel usw. 1933.

<sup>40</sup> Vgl. L. U. Abraham, Artikel „Instrumentation“, in: Riemann Musik Lexikon, Mainz 1967, S. 402-404.

Allerdings ist die emblematische Instrumentation ein, wenn auch typischer Sonderfall der Bachschen Kantateninstrumentation. Als aus dem Predigtcharakter der Kantate resultierende, textbezogene, darum funktionale Instrumentation ist sie abzugrenzen von einer ebenfalls textbezogenen, dem Predigtcharakter der Kantate dienenden, also ebenfalls funktionalen Instrumentation allerdings gegensätzlicher Natur.

Diese andere textbezogene Instrumentation, eine figürliche Instrumentation, bezweckt die Abbildung einer Vorstellung, die der Kantatentext in der Einbildungskraft hervorruft, indem sie sich an ein Merkmal dieser Vorstellung heftet und dieses Merkmal mit musikalischen Mitteln zu versinnlichen sucht.

Zum Unterschied von der figürlichen gibt die emblematische als ebenfalls textbezogene Instrumentation klanglich kein Merkmal nur, sondern ein im Klang vorgestelltes Bild, das als Ganzes durch den Gesangstext zum Sinnbild wird. Der Text abstrahiert dabei von der sinnlich-klanglichen Erscheinung, er vergeistigt sie.

Wir wollen als Beispiel eine Arie Bachs heranziehen, in der beide Arten von Instrumentationen auftreten und die daher die grundsätzliche Verschiedenheit von figürlicher und emblematischer Instrumentation zu demonstrieren erlaubt. Gemeint ist die Arie „Die Seele ruht in Jesu Händen“ aus der Kantate BWV 127 „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“, komponiert für den Sonntag Estomihi 1725.<sup>41</sup>

Während aber – wie wir zeigen wollen – von den beiden Arten funktionaler Instrumentation die figürliche einer Praxis usuellen Charakters sich verdankt – Bach teilt sie mit seinen Zeitgenossen –, zeugt die emblematische in einer besonderen Weise für jenes „Nachsinnen“, das ein Wesensmerkmal Bachschen Komponierens gewesen ist,<sup>42</sup> sie darf demnach, wie wir meinen, als für Johann Sebastian Bach typisch gelten.

(Notenbeispiel 1, siehe Anhang.)

Was ist an der Arie emblematisch?

Wir hören ihren Text erst, nachdem eine Idylle klanglich vergegenwärtigt worden ist. Sie wird vorgestellt mit Hilfe der zwei Blockflöten, die durch Assoziation pastoralen Daseins symbolische Bedeutung haben können. Sie bilden aber nur die Umgebung, in die ein anderes, ebenfalls den instrumenta pneumatica zugehöriges Instrument sich einfügt, die Solo-Oboe.

Was für Instrumente sind die Oboen? Johann Mattheson schreibt über sie: „Die Hautbois kommen nach der Flute Allemande | der Menschenstimme wol | am nächsten | wenn sie manierlich und nach der Sing-Art traktiert

<sup>41</sup> Dürr Chr, S. 79.

<sup>42</sup> Nekrolog auf J. S. Bach, Leipzig 1754; vgl. Dok III, Nr. 666, besonders S. 82: „... in der Composition, welche er größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der ... Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte.“

werden | wozu ein großer Habitus und sonderlich die gantze Wissenschaft der Singekunst gehört.<sup>43</sup>

Die Melodik, die der Oboe anvertraut ist, kann im vollkommenen Sinn als kantabel, als singend gelten. Die Singstimme, die nach dem selbständigen achttaktigen instrumentalen Einleitungssatz ihre Melodie intoniert, bringt ganz die gleiche Melodie, wie sie die Oboe schon gesungen hatte, und duetiert auf der Basis der Gleichberechtigung mit ihr.

Durch den von der Singstimme mitgeteilten Text wird der Einleitungssatz zu einem bedeutenden Bild, zu einem klanglichen Emblem. Jesus, der gute Hirte, hält seine Hände auf; das zu versinnbildlichen ist die Funktion der den Generalbaß aussetzenden und über der Solo-Oboe liegenden Blockflötenharmonien. Die Seele, ohne durch ein menschliches Organ verkörpert zu sein, erscheint als *pneuma*, bewegt vom Oboeninstrument; sie zu versinnbildlichen ist die Funktion der Oboemelodie. Das Sinnbild ist für den in die musikalische Wissenschaft eingeweihten Menschen verständlich: Es ist als Klangbild vollkommen und geschlossen, wenn der erste Satz des Arientextes die Devise, den das Emblem deutenden Sinnspruch, bringt: „Die Seele ruht in Jesu Händen.“

(Notenbeispiel 2, siehe Anhang.)

Was ist an der Arie figürlich?

Das Gesagte berührt den Teil des *Dacapo*; der Mittelteil der Arie ist durch ein erweitertes Instrumentarium abgesetzt. Zum bisherigen Ensemble tritt das Streichorchester und spielt *pizzicato* Sechzehntel über liegendem Baß. Gezupft wird genau in dem Augenblick, wo das Wort „Sterbeglocken“ fällt. Die figürliche Instrumentation tritt als Schicht zur Grundsicht der emblematischen Instrumentation hinzu, die die tiefere und wesentliche ist und die Komposition als ein Emblem konstituiert. Die Figur, die die *Musica poetica* „*Hypotyposis*“ nennt, benutzte Bach analog der Weise Hoffmanns, um die Sterbesituation zu konkretisieren.

Georg Melchior Hoffmanns Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ – früher als Werk Bachs unter BWV 53 zitiert<sup>44</sup> – ist mit Streichern und zwei Glocken instrumentiert. Sinn ist: Der letzte Stundenschlag, auf den die Todessehnsucht gerichtet ist, wird durch die Glocken abgebildet, mit deren wiederholten Schlägen der Wunsch, es möge endlich die letzte Stunde schlagen, „negativ“ zum Ausdruck kommt.

In beiden Stücken bleibt das Sterben selbst ohne Musik. Bach instrumentiert den Mittelteil der Arie emblematisch, aber auch figürlich; Hoffmann tut es ihm in seiner Kantate nur im Figürlichen gleich und auch auf derbere Art.

<sup>43</sup> J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 268.

<sup>44</sup> Dürr St, S. 48; K. Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung*, in: BJ 1955, S. 15, Anm. 9.

## VII

Wir überprüfen die Terminologie und finden, daß das Emblem definiert ist als eine „Verknüpfung von Gedanken und Bild . . . Jedes Zeichen und jedes Bild bekommt seinen deutbaren Sinn . . . in einem System-Zusammenhang.“<sup>45</sup> Daher kann „ein und dasselbe Werk . . . für den Uneingeweihten abstrus, rätselhaft, unverständlich sein, für den Eingeweihten, mit der Zeichensprache der Emblematik Vertrauten . . . eine kunstvolle Deutung und Verschlüsselung einer tieferen Welt . . . Emblematische [Kunst] ist nur so lange sinnvoll, als es einen Kreis der Kenner gibt.“<sup>46</sup>

In emblematischen Büchern geistlichen Inhalts, die der Erbauung dienen, begegnet man der „Verbindung einer symbolträchtigen bildlichen Darstellung unter einem Sinnspruch (Devise) mit einer anknüpfenden moralisierend philosophierenden Versdichtung“,<sup>47</sup> einer Allegorie meistens, einer Form bildlichen Sprechens, „in der ein Sprach-Zeichen für Sinnfälliges als Sprach-Zeichen für etwas Nicht-Sinnfälliges gilt“.<sup>48</sup>

Wir finden, daß die Figur definiert ist als „Gestalt“, die abbildliche Bedeutung besitzt. Das „Deuten . . . findet statt in der Weise des Entdeckens. Es ist ein Ausfindigmachen und Aufdecken partieller Übereinstimmung zwischen zwei Dingen, ein Entdecken von Beziehungen zwischen ihnen auf Grund übereinstimmender wesentlicher Merkmale . . . Die Figuren als Abbilder haben . . . die Wirklichkeit der Nachahmung des rhetorischen, wirkungs- und sinnvollen, Sprechens . . . und die Wirklichkeit der partiellen Übereinstimmung zwischen musikalischer Gestalt einerseits, Gegenstand oder Begriff andererseits . . .“<sup>49</sup>

Wir schlagen daher vor, folgendermaßen zu unterscheiden:

1. Wenn ein Text einer Kantate bildliche Sprache enthält, die eine reale Situation vorstellt, dann deren Versinnlichung, die stets nur einen Teilaspekt der Situation, ein Merkmal, betreffen kann, durch Instrumentation figurlich zu nennen.
2. Wenn ein Text einer Kantate allegorische Sprache enthält, die einen abstrakten Begriff ins Bild bringt, dann dessen Versinnlichung auf dem Wege

<sup>45</sup> Das Fischer Lexikon, Literatur II, 1. Teil, hrsg. von W.-H. Friedrich und W. Killy, Frankfurt/Main 1965, S. 86.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 87.

<sup>47</sup> Gojowy, a.a.O., S. 28. Den Anstoß zur Entdeckung einer spezifisch musikalischen Emblematik bei Bach verdankt der Verfasser der literaturwissenschaftlichen Arbeit von A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964. Die Anregungen, die Herr Prof. Dr. Albrecht Schöne im Gespräch vermittelte, sind im Text verarbeitet und mögen hiermit freundlich bedankt sein.

<sup>48</sup> Fischer Lexikon, a.a.O., S. 92-93.

<sup>49</sup> H. H. Eggebrecht, *Zum Figurbegriff der Musica poetica*, in: AfMw XVI, 1959, S. 61 bis 62, 68.

der Vorstellung einer konkreten Situation im Klangbild durch Instrumentation emblematisch zu nennen.

In ein Schema gebracht, sieht unsere Unterscheidung von figürlicher und emblematischer Instrumentation so aus:

#### Schema der Entstehung figürlicher Instrumentation

Sprache	veranlaßt eine	sie wird konkretisiert durch das Klangbild als	in der textabbildenden musikalischen
Vorstellung	→	sinnliches Phänomen	→ Figur

Als Figur ist Musik Hilfszeichen für Sprache, deren sprachliche Inhalte sie unterstreichen kann.

#### Schema der Entstehung emblematischer Instrumentation

Musik	veranlaßt eine	abstrahiert wird von ihrem Klangbild als	der nicht-sinnfällige In- halt der sprachlichen
Vorstellung	←	sinnlichem Phänomen	← Allegorie

Als Emblem stellt die Musik Bachs den von Sprache bezeichneten Inhalt vermittelt eines ihr eigenen Zeichensystems sinnfällig vor; sie ist selbst „Sprache“.

### VIII

Der Allegorie „nachsinnend“ komponierte Bach das Emblem. Bachs „Nachsinnen“ setzt einen freien Entschluß voraus und steht im Gegensatz zur automatischen Reaktion auf äußere Bestimmungen, die im Begriff des Funktionalen gemeint ist. Wenn nun auch das „Nachsinnen“ Bachs einen solchen freien Entschluß, eine innere Bestimmung voraussetzt, durch den vielleicht gerade jene Qualität der Bachschen Musik entstanden ist, die ihr außerhalb des Rahmens ihrer Funktionalität, der unwiederbringlich ist, ihre Dauer sichert, nämlich die ästhetische Qualität im Sinne des Autonomiebegriffs des Kunstschönen, so bleibt dieses „Nachsinnen“ doch an die konkrete Aufgabenstellung einer Verlebendigung von versifizierten Predigten mit musikalischen Mitteln gebunden, hat darum noch immer Funktionalität zum Zweck.

An der Art aber, wie dieser Zweck erfüllt wird, ist Bachs geistige Souveränität erkennbar. Sie äußert sich im Symbol, das von Georg Wilhelm Friedrich Hegel bestimmt wurde durch „Unangemessenheit von Bedeutung und Gestalt“<sup>50</sup> im Kunstwerk. Und nach diesem Begriff heißt uns in der Tat Bachs Kunst insgesamt symbolisch: „Im Sinne . . . vor-, über- und außermusikalischer Motivation ist . . . Bachs contrapunctisch gedachte Musik . . . ‚symbolisch‘; prin-

<sup>50</sup> G. F. W. Hegel, Ästhetik. Mit einer Einführung von G. Lukács. Nach der 2. Ausgabe H. G. Hothos (1842) redigiert von F. Bassenge, Bd. 1, Frankfurt (Main) 1955, S. 312.

zipiell im Sinne der ‚harmonia‘, wesenhaft nach den Prinzipien der ‚Nachahmung‘ und ‚figürlichen‘ Expression und akzidentell in der Weise von Stilen und Zwecken.“<sup>51</sup> Dieses Symbolische auf dem Gebiet der Kantatensinstrumentation – das bezweckt unsere Darlegung über Bachs Instrumentationsart – ist zu spezifizieren als usuelle Figürlichkeit, die protestantischer Kirchenmusik des Barocks ganz allgemein eigentümlich ist, und als Emblematis, die allein auf Bachs freies „Nachsinnen“ zurückgeht mit dem Ziel, das gestellte Thema „vollkommener auszuarbeiten“, es aus-zu-sprechen.

## IX

Im Jahr 1730 führten die Kompetenzstreitigkeiten zwischen Bach, dem Rektor der Thomasschule und dem Leipziger Rat zu Bachs Eingabe: „*Kurtzer, iedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben*“.<sup>52</sup> Das Schriftstück war dazu bestimmt, den Einflußbereich Bachs, den die Stadtväter schon seit Jahren schmälerten, in vollem Umfang geltend zu machen. Bach grenzte sein Territorium ab. Dabei bestimmte er auch die nötige Anzahl Mitwirkender bei seinen Kantatenaufführungen:

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viel Baßisten . . .

Die Instrumental Music bestehet aus folgenden Stimmen; als:

2 auch wohl 3 zur	– Violino 1.
2 biß 3 zur	– Violino 2.
2 zur –	– Viola. 1
2 zur –	– Viola. 2
2 zum –	– Violoncello.
1 zum –	– Violon.
2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen	Hautbois.
1 auch 2 zum –	– Basson.
3 zu denen –	– Trompetten
1 zu denen –	– Paucken.

summa 18. Persohnen wenigstens zur Instrumental-Music. NB. füget sichs, daß das KirchenStück auch mit Flöten, (sie seynd nun à bec oder Traversieri), componiret ist (wie denn sehr oft zur Abwechselung geschiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig. Thun zusammen 20 Instrumentisten.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> H. H. Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“*, Wiesbaden 1972, S. 3–4; ders., *Über Bachs geschichtlichen Ort*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, a.a.O., S. 245–289.

<sup>52</sup> Vgl. Dok I, Nr. 22.

<sup>53</sup> Ebenda.

Die Umfangsangabe der Besetzung deutet offenbar darauf, daß Bach sich zu jener Zeit ein Kantatenorchester vorgestellt hat, das zur Verfügung hätte sein sollen, damit „*dem Compositori und deßen Arbeit satisfaction*“<sup>54</sup> gegeben wäre. Offensichtlich konnten die mit dem benannten Instrumentarium besetzten Kantaten nur mangelhaft aufgeführt werden, teils wegen fehlenden Personals, teils – wenn vorhanden – wegen dessen „*qualitäten*“, über die etwas „*nach der Wahrheit zu erwehnen*“, Bach „*die Bescheidenheit . . . verbietet*“.<sup>55</sup> Wer von der Aufstellung des Apparates ausgeht in der Erwartung, die Leipziger oder die Bachsche Kirchenkantate überhaupt sei für ihn konzipiert, findet sich getäuscht: Es gibt – wie schon betont wurde – nicht zwei Kantaten, die, einander zeitlich benachbart, sich hinsichtlich des Instrumentariums gleichen würden. Trotz des *Entwurfs* existierte bei Bach kein Kantatenorchester, vergleichbar dem Symphonieorchester Haydns und Mozarts, sondern lediglich ein jeweils neu zusammengesetztes Ensemble mit einem kleinen Musikerstamm. Der Bestand dieses Ensembles ist von den aufgezeigten und wohl auch manchen anderen nicht mehr rekonstruierbaren Bedingungen abhängig, unter denen Bach seine Kantaten jeweils ausarbeitete. Diese Bedingungen veränderten sich fortwährend. Ein Normcharakter kommt daher der Aufstellung des *Entwurfs* nur und allenfalls für die große Festmusik an hohen Kirchenfesten oder die Ratswechsellmusik zu, die eigens vom Rat finanziert wurde, ferner für die Glückwunsch- oder Huldigungskantate, die der Leipziger Bach als Köthener Kapellmeister von Haus aus, als Sächsisch-Weißenfelsischer Kapellmeister ab 1729 und seit 1736 als Königlich Polnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofkompositeur komponiert hat. Bachs Eingabe beim Leipziger Rat stellt also die Maximalforderung dar in einem Zeitpunkt, zu dem die Matthäus-Passion bereits aufgeführt worden war. In den Jahren nach 1730 vervollständigte Bach seine Kantaten-Jahrgänge, indem er die aus irgendwelchen Gründen verbliebenen Lücken im Zyklus des Kirchenjahres durch vereinzelte Neukompositionen ausfüllte. Meist aber kam er seinen Amtspflichten nach, indem er, so gut es ging, Wiederaufführungen älterer Werke bot.

Das deutet auf nachlassendes Interesse,<sup>56</sup> wenn nicht Resignation. 1734/35 unternahm es Bach zwar noch einmal, die Kantate auf ein Feld neuer poetischer und musikalischer Problemstellungen zu überführen, indem er sie in der Liturgie verankerte. Er komponierte Oratorien zu den Festen Ostern, Himmelfahrt und Weihnachten, gab ihnen den Aufbau von Kantaten und als Inhalt das Geschehen des Evangeliums, das im Weihnachts- und Himmelfahrts-Oratorium ein Erzähler, der für die Kantate neuartige *testo*, vorträgt. Und daß diese Oratorien zum Teil als meist sehr sorgfältig gearbeitete Parodien weltlicher Gelegenheitskantaten entstanden sind, mindert ihren Wert bestimmt nicht. Es bestätigt aber auf seine Weise, daß Bach die Haltung des

<sup>54</sup> Ebenda.

<sup>55</sup> Ebenda.

<sup>56</sup> Vgl. M. Geck, *Bachs künstlerischer Endzweck*, a.a.O., S. 563.

Sammelnden und Bewahrenden auf kirchenmusikalischem Gebiet nach 1730 angenommen hatte.<sup>57</sup> Mit den drei aus dem Typ der Kantate hervorgegangenen Oratorien ist seine Kantatenproduktion so gut wie zu Ende und zugleich die Entwicklung der Gattung.

Bachs *Entwurf* stellt ein Fazit kompositorischer Erfahrung, aber kein Zeugnis des Triumphes dar. Bach wies in ihm auf die unerträglichen Bedingungen hin, die das Leipziger Musikleben 1730 auf ökonomischem und sozialem Terrain bietet. Er bemängelte:

1. die unzumutbare Auswahl der Thomasschüler, was die musikalische Begabung betrifft, so daß das Verhältnis sich zwischen den „brauchbaren“, denen, die sich „erstlich mehr perfectioniren müssen“, und denen, die „gar keine Musici“<sup>58</sup> sind, immer mehr zuungunsten der ersten Gruppe verschiebt;
2. die ungenügende Bezahlung der Stadtmusici, die vor Mühe, das bloße Leben zu fristen, nicht dazu kommen, sich zu üben und auf ihren überdies viel zu vielen Instrumenten zu perfektionieren, wie das für Hofmusiker als Spezialisten auf einem Instrument selbstverständlich ist;
3. die unzulängliche Vergabe von Stipendien an die Studenten, deren Mithilfe dringend benötigt wird. „Der Schluß ist demnach leicht zu finden, daß bey cessirenden beneficiis mir die Kräfte benommen werden, die Music in beßeren Stand zu setzen.“<sup>59</sup>

Wie auch anderwärts zu beobachten, wechselte Bach stets, wenn die Netzstruktur der Interessen zerstört ist und die Belastungen durch die Bedingungen seinem Schaffen abträglich wurden, den Aufgabenkreis. Bach übernahm das Schottsche Collegium musicum und brachte Instrumentalwerke zur Ausführung.<sup>60</sup> Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß er diese Betätigung nicht als die ihm zukommende betrachtet hat. Er bemühte sich vielmehr um eine angemessene Stellung,<sup>61</sup> aber ohne Erfolg.

## X

Bachs Spätwerk stellt sich uns durch die Zurücknahme aus der Sphäre farbiger Erscheinung als eine rein geistige Ordnung von Tonbeziehungen dar. Unter den Begriff dieses Spätwerks fällt eine Reihe von nicht instrumentierten

<sup>57</sup> TBSt 4/5, S. 157–160.

<sup>58</sup> Kurtzer, *jedoch höchstnötiger Entwurf* . . . ; vgl. Dok I, Nr. 22.

<sup>59</sup> Ebenda.

<sup>60</sup> W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“*, in: BJ 1960, S. 5–27, besonders S. 11: „Unter dem Eindruck dieser lähmenden Widrigkeiten muß Bach das . . . Angebot eines neuen und freieren Wirkungsbereichs als einen überaus glücklichen Zufall empfunden haben.“

<sup>61</sup> So im Brief an Georg Erdmann in Danzig, Leipzig, 28. Oktober 1730, in welchem Bach um „recommendation“ für eine „convenable station . . . dasiges Obrtes“ bittet; vgl. Dok I, Nr. 23.

Kompositionen höchsten Ranges, die Bach einem einzelnen am Klavier vorbehielt.

Diese Werke aus dem hermetischen Raum ihrer Künstlichkeit heraus und in die für Bach empfänglich gewordene Öffentlichkeit zu versetzen, hat nachgeborene Musiker gereizt. In unserem Jahrhundert wurden u. a. „Die Kunst der Fuge“ (Graeser), das sechsstimmige Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“ (Webern) und die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch . . .“ (Strawinsky) instrumentiert. Strawinskys Bearbeitung der Orgelvariationen Bachs über „Vom Himmel hoch . . .“ ist aber noch einmal ein Werk jener Gattung geworden, an deren Vervollkommnung Bach mit der größten Ausdauer gearbeitet hatte, eine Kantate.

### Notenbeispiel 1

Aria

Flauto *staccato*

Flauto *staccato*

Hautbois

Soprano

Continuo *pizzicato*

9

Die See-le ruht in Je-su Händen, die

Continuo *pizzicato*

## Notenbeispiel 2

29

Flauti

Hautbois

Viol. 1

Viol. 2

Viola

Soprano

Ach, ruft mich, ruft mich bald, ach, ruft mich bald, ihr Ster-be-

Continuo

pizzicato

pizzicato

pizzicato

glok-ken, ich bin

# Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs

Von Max Rostal (Bern)

Die Wiederentdeckung der Bachschen Werke im 19. Jahrhundert ist eine genügend bekannte Tatsache. Obwohl es für die musikalische Welt ein Segen war, diesen herrlichen Werken wiederzubegegnen, so war es doch auch ein gewisses Unglück, daß diese Wiederentdeckung gerade in der romantischen Ära geschah. Große Musiker, wie auch die Violinisten dieser Periode, fühlten offenbar, daß sie den damals unbekanntem Bach dem Publikum irgendwie schmackhaft machen mußten, und so ist es zu erklären, daß sie Mittel anwendeten, welche uns heute als zweifelhaft oder gar unmöglich erscheinen. Es bleibt unverständlich, daß so bedeutende Künstler wie Mendelssohn und auch Schumann die Notwendigkeit fühlten, z. B. den Solosonaten eine Klavierbegleitung zu unterlegen. Der fundamentale Irrtum lag in der Annahme, daß Bach hübsche melodische Linien für die Sologeige – mit einer gelegentlichen Indikation von harmonischen Hintergründen – schreiben wollte. In dieser Weise verstanden und vorgetragen, bedeutet natürlich, daß das Resultat recht ärmlich ausfällt, und das ist wahrscheinlich der Grund, warum die Romantiker dasjenige, was sie als Unterbrechung, als Löcher empfanden, ausfüllten und wattierten. Welch eine Verkennung! – Aber auch die Geiger hatten ihren Anteil an dieser Fehlinterpretation. Ferdinand David war wahrscheinlich einer der ersten Interpreten der Solosonaten nach ihrer Wiederentdeckung, und seine Ausgabe zeigt bereits Anzeichen jener Verzerrung, die sich dann auch über spätere Generationen und Ausgaben fortgesetzt hat. In den meisten dieser Ausgaben wurden die Notenwerte bei Doppelgriffen und Akkorden fast ohne Unterschiede verkürzt, um auf diese Art die melodische Linie (und manchmal auch die falsche melodische Linie) gegenüber dem harmonischen Hintergrund, welcher generell als nebensächlich betrachtet wurde, hervorzuheben. Neben Ferdinand David hatte sich auch Joseph Joachim dieser Werke angenommen, und in seiner Ausgabe kann man leicht entdecken, daß er ebenfalls der romantischen Tradition verfallen war und natürlicherweise als ein Kind seiner Zeit dem vorherrschenden Zeitgeschmack huldigte. Sicher scheint allerdings, daß bei Joachim bereits ein wesentlicher Fortschritt zu verzeichnen ist, und man geht kaum fehl in der Annahme, daß Joachim mit der Tradition brach, welche alle Akkorde ausnahmslos immer von den tiefen zu den höheren Saiten arpeggierte. Vor seiner Intervention hat die erste Phrase der 1. Sonate in g-Moll wahrscheinlich in dieser Weise geklungen:



Es ist sehr bedauerlich, daß es immer noch Leute gibt, die es in dieser Art spielen. Joachim sah nunmehr, daß der Fluß des Themas die ganze Zeit unterbrochen wird, während es eigentlich auf einer tieferen Saite durchgeführt werden könnte. Obwohl auch er seine Akkorde nach oben arpeggierte, ist anzunehmen, daß das Thema in seiner Interpretation in dieser Weise erklungen ist:



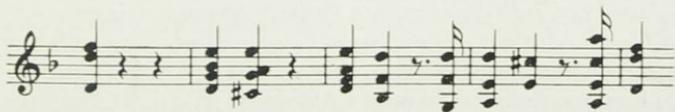
Zur weiteren Illustration dieses Punktes sei ein anderes Beispiel dieser zwei Wege der Akkordbrechung gezeigt. Die erste Variation der Chaconne wurde im ersten Falle möglicherweise von den Zeitgenossen Davids so interpretiert:



Bei derartigem Vortrag werden die Akkorde hauptsächlich auf den oberen Saiten betont, und das Material wird recht unklar herausgearbeitet, da es sich in diesem Falle um zwei separate Einheiten handelt, nämlich erstens die Variation selbst:



und zweitens die darübergelagerten Akkorde, welche eine Indikation des Themas selber sind, und natürlich auch der wichtige, ja wesentliche Baß:



Wahrscheinlich hat sich Joachim von der früheren Art der Interpretation distanziiert, und in seiner Version kann dies möglicherweise so gelungen haben:



Bei dieser Interpretationsart erscheint der ganze Text wesentlich klarer, aber trotzdem sind hier noch zwei Dinge unbefriedigend:

Die rhythmische Kraft dieser Tanzform wird durch das viele Brechen der Akkorde wesentlich geschwächt, und die Variation selbst, welche in diesem Falle die Altstimme auf der D-Saite repräsentiert, erhält einen eigenartigen Rhythmus. In dieser Interpretation erscheinen einige Noten der melodischen Variation zuerst mit dem Akkord, und dann werden diese Noten eigentlich nochmals wiederholt, so daß man eine etwas ungarisierte Version erhält.



Es scheint durchaus überflüssig, hier die D-Saite überhaupt zu verlassen, und demnach könnte diese Variation wie folgt erklingen:



Um dem Akkordspiel polyphoner Geigenmusik gerecht zu werden, sollte man natürlich über eine Akkordtechnik verfügen, die es ermöglicht, beliebig die Akkorde entweder gleichzeitig anzufangen und auszuhalten, oder so zu brechen, daß der Sinn der Stimmführung dem Zuhörer klargemacht werden kann. Man kann Akkorde entweder von unten nach oben oder von oben nach unten 2 zu 2 brechen oder 1 zu 3 oder 3 zu 1. Man kann aber auch dreistimmig anfangen, ohne zu brechen, und nur die oberen zwei oder die unteren zwei Saiten durchhalten. Ebenfalls kann man die einzelnen Saiten fortsetzen, wie etwa auf der oberen, der mittleren oder auf der untersten Saite, und es sollte auch mit dem modernen Bogen durchaus möglich sein, dreistimmige Akkorde durchzuhalten, ohne sie zu brechen. Bei vierstimmigen Akkorden ist eine leichte Brechung mit dem modernen Bogen unumgänglich, doch kann dies so schnell ausgeführt werden, daß der Eindruck erweckt wird, als ob man gleichzeitig begonnen hätte.

Die Solosonaten waren auch zu Joachims Zeiten nicht wirklich anerkannt oder geliebt, ebensowenig wie die damalige Interpretation. Das kann man in einem Artikel von George Bernard Shaw nachlesen, den er in seiner Eigenschaft als Musikkritiker schrieb. Es ist wohl bekannt, daß Shaw zwischen 1888 und 1889 unter dem Pseudonym „Corno di Bassetto“ fungierte; später 1890 bis 1894 publizierte er Musikkritiken unter seinem eigenen Namen. Über Joachims Ausführung einer Bachschen Solosonate schrieb er: „Der 2. Satz dieses Stückes ist eine etwa 300–400 Takte lange Fuge. Man kann selbstverständlich eine dreistimmige Fuge nicht kontinuierlich auf der Geige spielen; doch mit Hilfe von Doppelgriffen und Bocksprüngen von einer Stimme zur andern kann man das scheußliche Gespenst einer Fuge heraufbeschwören, was verzeihlich erscheint, wenn Bach und Joachim dafür einstehen. Das geschah am Dienstag. Joachim kratzte frenetisch seinen Bach – produzierte Töne, nach denen der Versuch, Muskatnuß auf einer Schuhsohle zu reiben, sich wie eine Äolienharfe angehört hätte. Die Noten, die zwar genügend musikalisch waren und deren Höhe man so ziemlich unterscheiden konnte, waren gewöhnlich unrein. Wäre es ein unbekannter Spieler gewesen, der das Werk eines unbekanntenen Komponisten spielte, er wäre nicht mit dem Leben davongekommen! Aber wir alle – ich selbst eingeschlossen – waren interessiert und begeistert. Die ehrenvolle künstlerische Laufbahn Joachims und die Größe von Bachs Ruf hatten uns so hypnotisiert, daß wir ein greuliches Geräusch für Sphärenmusik hielten.“

Obwohl Shaw immer die Gabe hatte, die Dinge genauso zu sehen, wie sie eigentlich sind, und den Mut auch besaß zu sagen, was er dachte, ist es doch wohl erlaubt zu glauben, daß es sich in Wirklichkeit nicht ganz so schlimm verhielt. Aber seine Kritik gibt uns eine ungefähre Idee davon, was damals vorging. Man kann aus diesem Bericht und anderen ähnlichen Äußerungen schließen, daß wahrscheinlich auch die technische Durchführung zu dieser Zeit nicht ganz befriedigend war. Vielleicht ist es überheblich anzunehmen, daß das technische Niveau heutzutage generell so viel höher ist. Andererseits ist es aber zweifelhaft, ob auch die glänzendsten Aufführungen einiger unserer zeitgenössischen Geiger stilistisch und musikalisch eine viel höhere Qualität erreichen. Das Bedauerliche an unserer ererbten Auffassung dieser Werke besteht hauptsächlich darin, daß die Brechungen von Akkorden ständig ohne Unterschied angewandt werden. Das entfernt uns immer weiter von Bachs ursprünglicher Idee; denn vor allem ist es klar, daß es sich hier definitiv um polyphone Musik handelt und daß diese Musik durch einen starken rhythmischen Impuls, sogar in langsamen Sätzen, gekennzeichnet ist. Schließlich sind ja alle diese Sätze entweder Tanzformen oder Fugen, und in vielen Interpretationen wird der Rhythmus – ebenso wie die Polyphonie – beträchtlich verdünnt. Mehrstimmige Musik, die immerfort arpeggiert wird, ist und bleibt eine Absurdität, die wir soweit als möglich und so schnell als möglich ausmerzen sollten, damit diese herrlichen Werke nicht wieder einmal der Vergessenheit anheimfallen.

Es sei noch einmal betont, daß der Schlüssel zu allen diesen Problemen der Ausführung der Bachschen Violinmusik in der mehrstimmigen Struktur die-

ser Werke liegt. Um zu sehen, wie die verschiedenen Stimmen fortschreiten, muß man zunächst eine Analyse der Stimmführung vornehmen; denn alle Gesichtspunkte der Interpretation beruhen schließlich auf dieser Analyse. Wäre man sich erst einmal klar darüber, daß die verschiedenen Stimmen voneinander unabhängig sind, auch wenn sie untereinander verwoben erscheinen, so wäre unser ganzes musikalisches Denken weniger verunklart. Es ist empfehlenswert, einen geeigneten Satz aus einer der Solosonaten für Sopran, Alt, Tenor und Baß auf vier getrennten Notensystemen auszusetzen. Zwar ist es unvermeidlich, daß eine oder mehrere der vier Stimmen unterbrochen werden, wenn man ein polyphones Werk auf einem einzigen Streichinstrument spielt, aber das bedeutet durchaus nicht, daß diese Stimme nicht später wieder aufgenommen und fortgesetzt wird. Dies ist fast ausnahmslos bei Bach der Fall. Wenn man die vorgeschlagene Analyse durchführt, ergibt sich ganz klar, wie die verschiedenen drei oder vier Stimmen fortgeführt werden, und es wird deutlich, daß es sich um mehrstimmige Musik im wahrsten Sinne des Wortes handelt. Haben wir diese Analyse einmal verstanden, werden wir immer trachten, die verschiedenen Stimmen streng getrennt zu halten und die Stimmführung eindeutig herauszuschälen.

Ich selbst habe mich mein ganzes Leben lang mit diesen Werken auseinandersetzen versucht und habe immer wieder während all dieser vielen Jahre neue Aspekte gefunden. In meiner Jugend lehnte sich meine Interpretation sehr stark an die Vorschläge von Joachim an, und später basierte ich diese auf die Lehren von Carl Flesch. Dann kam eine Periode, wo wir alle ganz stark von Albert Schweitzer beeinflusst wurden. Schweitzer wiederum stand allerdings unter dem Einfluß des deutschen Musikwissenschaftlers Arnold Schering, der ursprünglich die ideale Realisation der Solosonaten und -partiten nur für möglich hielt, wenn man alle Akkorde zum vollen Notenwert aushalten könnte, wie sie Bach notierte. Er kam daher zur Konklusion, „daß es ursprünglich einen Bogen gegeben haben muß, welcher bedeutend nach außen gekrümmt war und außerdem keine Schraube am Ende des Frosches hatte. Wenn der Spieler die Bogenhaare straff spannen wollte, konnte er dies nur tun, indem er den Frosch mit seinem Daumen abwärts drückte. Bei Entspannung des Daumendruckes wurde das Haar so lose, daß es alle vier Saiten gleichzeitig berühren und auch durchhalten konnte.“ Historisch begründet war diese Behauptung nur zum Teil und wurde viele Jahre später von Arnold Schering selbst widerrufen. Jedoch erschien in der Zwischenzeit, wie gesagt, das Buch von Schweitzer, und die Geiger begannen darauf zu sinnen, eine Rekonstruktion eines sogenannten Bach-Bogens vorzunehmen. Vor sehr vielen Jahren kam ich nun zu vollständig anderen Lösungen, und ich war natürlich sehr beglückt, bei dem Amerikaner David Boyden in seiner „Geschichte des Violinspiels“<sup>1</sup> ähnliche Resultate vorzufinden. Es seien ein paar

<sup>1</sup> *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London 1965; deutsche Übersetzung von H. Gal und G. Kehr, Mainz 1971.

kurze Sätze aus diesem hervorragenden Buch zitiert, die sich gerade mit dem hier angeschnittenen Problem befassen: „Wenn Bach durchgehaltene Akkorde in drei und vier Stimmen schreibt, glaubt der moderne Violinist natürlich, daß es notwendig wäre, den sogenannten alten Bogen zu verwenden, da man heute nicht mehr drei- und vierstimmige Akkorde durchhalten kann. Hier sind bereits zwei Fehldiagnosen: 1. Die Annahme, daß Bach wirklich erwartet hat, daß seine Musik – besonders was die Notenwerte anbelangt – so genau und exakt ausgeführt wird wie notiert. Die andere ist, daß der alte Bogen wirklich Akkorde in drei und vier Stimmen auf langen Noten in beliebiger Dynamik durchhalten kann. Die Tatsache ist, daß Violinnotationen aus frühen Zeiten – speziell was den Rhythmus anbelangt – eigentlich dem Spieler nur die musikalische Progression vor Augen führen wollten, um ihm zu helfen, zwischen den melodischen und harmonischen Funktionen zu unterscheiden, welche sich durch die verschiedenen Stimmführungen ergeben. Sogar ohne spezielle historische Kenntnisse von Usanzen früher Notationen kann sich der moderne Spieler durch die interne Evidenz des Textes leicht selbst davon überzeugen, daß die Notation des Rhythmus wirklich nur approximativ zu verstehen ist. Bach schrieb verschiedene Notenwerte, welche nicht für die angegebene Dauer durchgehalten werden können, und das bezieht sich sowohl auf den modernen wie auch auf den alten Bogen. Es gibt eine Anzahl von Beispielen, welche deutlich aufzeigen, daß es völlig unmöglich ist, einige Doppelgriffe oder Akkorde so zu spielen, wie sie geschrieben sind, und wo gewisse Noten unbedingt, aber sinngemäß gekürzt werden müssen. Hier einige Beispiele: 1. können zwei Noten nicht gleichzeitig auf derselben Saite gespielt werden, 2. können sie auch nicht gleichzeitig gespielt werden, wenn es sich nicht um zwei nebeneinanderliegende Saiten handelt.



3. kann ein Finger, welcher einen Triller auszuführen hat, nicht gleichzeitig eine ungetrillerte Note auf einer andern Saite spielen.



Darüber hinaus würde die präzise Ausführung von bestimmten Notenfolgen in dem angegebenen Rhythmus unmögliche Fingerstreckungen voraussetzen:



Wollte man trotzdem den notierten Rhythmus wirklich präzise ausführen, wäre andererseits das Dazutun oder Weglassen von Bindungen notwendig, und diese Veränderungen würden zu Verzerrungen führen, wie auch die Konvention und Artikulation der Phrasierung erheblich stören. Trotz dieser klaren Evidenz beharren manche moderne Violinisten noch immer auf ihrer unverrückbaren Überzeugung, daß wirklich alles so gespielt werden mußte, wie es von Bach notiert wurde.“

Dieser letzte Paragraph zeigt deutlich, daß dies zu der Erfindung des sogenannten modernen Bach-Bogens führte. Boyden sagte ferner: „Was nun eigentlich geschah, ist außerordentlich merkwürdig und entbehrt nicht der Ironie: Es wurde ein moderner Bogen erfunden, um die Violine in einer Art zu spielen, welche der Aufführungspraxis des frühen 18. Jahrhunderts vollständig fremd war. Die Befürworter des Bach-Bogens sagen, daß dies entweder die Art war, wie eine Violine im 18. Jahrhundert geklungen hat, und – falls dies nicht der Fall sein sollte – daß Bach es sicherlich so am liebsten gehört hätte.“ Hierbei wird noch außer acht gelassen, daß die Stege viel flacher waren, Metalsaiten unbekannt und die Stimmung viel tiefer.

Jeder Geiger oder Cellist sollte die Wichtigkeit der hier angedeuteten Probleme erkennen und durch ernsthafte und sorgfältige Studien einen sicheren Standpunkt für seine Bach-Interpretation zu erwerben trachten.

# Johann Bach, der Stammvater der Erfurter Bache

Von Siegfried Orth (Erfurt)

Erfurt steht im Kranz der deutschen Bachstädte nicht in der ersten Reihe, die Geschichte weiß von klangvolleren Namen zu berichten, trotzdem ist auch sie mit dem Werden und Wachsen des Bachschen Geschlechtes innig verbunden. Die uralte Stadt im Herzen des deutschen Sprachgebietes, die seit den Tagen des Heiligen Bonifatius mit einer Fülle geschichtlicher Traditionen aufwarten kann, hat auch hier und da den Blättern der deutschen Musikgeschichte einige nicht unbedeutende hinzugefügt. So sind dem Erfurter Zweig der Familie Bach gewichtige Seiten in diesem Ehrenbuche vorbehalten. Am Anfang ihrer Geschichte steht die ehrwürdige Gestalt Johann Bachs, des „Stammvaters der Erfurter Bache“. Er war ein Mensch, der alle guten Eigenschaften in sich vereinte, die wir an den Männern dieses Geschlechtes bewundern, das eine Fülle größerer und kleinerer Talente hervorbrachte, bis es in dem Werke des Thomaskantors seinen unvergleichlichen Gipfelpunkt fand.

Wechmar, ein bescheidenes Dorf, an der Straße von Gotha nach Arnstadt gelegen, ist die Heimat Johann Bachs. Hier wurde er am 26. November 1604 als Sohn Hans Bachs (des Jüngeren) geboren. Von diesem Hans Bach wird berichtet, daß er oftmals nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieben wurde, „um denen dasigen Stadt-Musici zu verhelfen“.<sup>1</sup> Vieles von ihm wird auch sein ältester Sohn Johann geerbt haben. Der Vater nahm den Jungen schon sehr früh auf seine musikalischen Reisen mit, bei welcher Gelegenheit ihn auch der Stadtpfeifer Johann Christoph Hoffmann aus Suhl kennenlernte, der ihn in die Lehre nahm.<sup>2</sup> Die Hoffmanns waren eine in Thüringer Musikantenkreisen wohlbekannte Familie. Der Junge wird bei dem Stadtpfeifer Hoffmann eine ordentliche Lehre genossen haben, „5 Jahr als Lehrknabe und zwei Jahre als Geselle“<sup>3</sup> hat er sich bei seinem Meister aufgehalten.

Es waren damals unruhevolle Jahre. Der Dreißigjährige Krieg tobte in deutschen Landen. Die Kriegswirren haben auch unseren Johann Bach herumgeworfen, so hören wir von Aufenthalten in Schweinfurt und Suhl, dazwischen war er 1626 wieder einmal in Wechmar, der Stätte seiner Kindheit. Nach 1630 weilte er längere Zeit in Suhl, wo er sich mit „seines lieben Lehrherren Tochter“ Barbara Hoffmann<sup>4</sup> verband. Am 6. Juli 1635 wurde er mit ihr in der Wechmarer Kirche getraut. Etwa um diese Zeit muß er Mitglied der Erfurter Ratsmusik geworden sein, die unter der Direktion von Christoph Volprecht d. Ä. stand. Erfurt ist nun bis zu seinem Lebensende die Stätte seines Wirkens. Mit ihm rückt zum ersten Male der Name Bach in die musikali-

<sup>1</sup> Spitta I, S. 9.

<sup>2</sup> Spitta I, S. 15.

<sup>3</sup> Ebenda.

<sup>4</sup> Spitta I, S. 16.

schen Annalen der Stadt, ein Name, der auch in Erfurt zu gutem Klang kommen sollte.

Leider ist der Amtsantritt Johann Bachs anhand der Erfurter Ratsprotokolle nicht nachzuweisen, da gerade die Akten des Jahres 1635 fehlen bzw. nur lückenhaft vorhanden sind. Eine am 27. Februar 1635 im Hause „Zum Affen“ entfesselte Schlägerei zwischen Bürgern und Soldaten, bei der ein Musikant von einem Kornett aus Jena erstochen wurde, hat Spitta zu der Vermutung veranlaßt, es habe sich bei diesem Musikanten um den Direktor der Erfurter Ratsmusik gehandelt, und damals sei Johann Bach an dessen Stelle gekommen.<sup>5</sup> Abgesehen davon, daß dieser Musiker kein Mitglied der Erfurter Ratsmusik gewesen sein kann, da in der Chronik von einem „Musikanten aus Schmalkalden“ die Rede ist, stehen noch andere Gründe der Behauptung Spittas entgegen. Am 24. Juli 1624 wurden vom Erfurter Rat Christoph Volprecht und weitere vier Musikanten angestellt. Dieser Volprecht galt, wie auch aus späteren Eintragungen in den Ratsprotokollen hervorgeht, als Direktor der Kompanie. Es ist also unbegründet, Johann Bach als Direktor der Erfurter Ratsmusik anzunehmen, wie viele Autoren es nach Spitta taten.

Im Jahre 1635 schien es so, als sollten für die Erfurter bessere Tage kommen, doch wurden die Bürger in der Folgezeit enttäuscht. Der Kurfürst von Mainz gewann wieder größere Rechte über die Stadt, den Klöstern wurde teilweise ihr in der Reformationszeit verlorener Besitz zurückerstattet. Bereits im Jahre 1636 kamen die Schweden wieder nach Erfurt; von einer Fürsorge, wie sie Gustav Adolf der Stadt hatte angedeihen lassen, war keine Rede mehr. Die Schweden richteten ihr Hauptaugenmerk auf die Befestigungen der Stadt, die Cyriaksburg wurde ausgebaut, und auch am Mauerring wurden wichtige Veränderungen vorgenommen. Für die Schweden bedeutete Erfurt weiter nichts als ein wichtiger militärischer Stützpunkt im Kampfe gegen die Kaiserlichen. Bach und die anderen Musikanten wurden auf die Haupttürme kommandiert (Allerheiligen-, Nikolai-, Wigberti-, Kaufmannskirche) „*allda ihre Wache zu gemeiner Stadt Nutz mit Ernst und allen Fleiß abzuwarten*“.<sup>6</sup> An den am weitesten vorgeschobenen Punkten der Befestigung wurden Fässer, mit Reisig und Stroh gefüllt, aufgestellt, sobald den Wachen etwas Verdächtiges auffiele, sollten sie diese anzünden. Dann „*solte es der Stadt-Pfeifer Losung seyn, und mit Macht blasen, damit sich alles Volck ermuntere und zum Gewehr greiffe, und sich eilends auf bestimmten Lerm-Platz finden ließe*“.<sup>7</sup> Die Stadtpfeifer hatten also eine nicht unbedeutende Aufgabe innerhalb der städtischen Verteidigungsvorbereitungen. Nicht wenige von ihnen mögen ihre Wohnungen auf den Türmen gehabt haben, damit sie jederzeit zur Stelle sein konnten. Im übrigen galten die Stadtpfeifer als städtische Ange-

<sup>5</sup> Spitta I, S. 16; siehe auch S. Orth, *Neues über den Stammvater der „Erfurter Bachs“, Johann Bach*, in: Mf IX, 1956, S. 448.

<sup>6</sup> Johann Heinrich von Falckenstein, *Civitatis Erfurtensis Historia Critica et Diplomatica*, Erfurt, 1739, S. 715–716.

<sup>7</sup> Ebenda.

stellte und wurden auch aus der Stadtkasse bezahlt. Sie hatten sich der Forderung des Rates stets „willig und bereit zu erzeigen“.<sup>8</sup> Ihre Instrumente mußten sie im allgemeinen selbst stellen, wurden sie dagegen von der Stadt geliefert, war die Führung eines „Inventarienzverzeichnisses“<sup>9</sup> erforderlich.

Alle fünf Musikanten mußten die in den Musikerkompanien üblichen Instrumente spielen können, und zwar so, daß der Stadt „kein Schimpf“<sup>10</sup> hiervon begegnete. Am Mittwoch und Sonntag hatten sie mittags elf Uhr von den Türmen Motetten und Choräle zu blasen „allemaal auf zwei gegeneinander liegenden Seiten“.<sup>11</sup> Auch zu den sonntäglichen Gottesdiensten hatten sie mit Musik aufzuwarten. Während des Gottesdienstes mußten sie in festgelegter Reihenfolge „zu der Ehre Gottes und der Erweckung christlicher Andacht die Musik in guter Ordnung“<sup>12</sup> durchführen. Zu Ostern, Pfingsten und Weihnachten hatten sie am Vorabend die Vesper zu blasen und zum Gottesdienst da zu spielen, wo der Oberstratsmeister weilte, an den anderen Feiertagen am Vormittag da, wo der regierende Obervierherr in die Kirche ging. Jedesmal eine Woche vor der betreffenden Musikaufführung mußten sich die Musikanten über das zu spielende mit dem Kantor der Kirche ins Einvernehmen setzen.

Daneben besorgten die Stadtmusiker die Musik zu Hochzeiten und ehrbaren Gastereien. Nach den Vorschriften hatten sie sich dabei „der Nüchternheit“<sup>13</sup> zu befleißigen, dort, wo ihre Entschädigung nicht ausdrücklich festgelegt war, mit einem nach Ort und Person sich richtenden Entgelt zufrieden zu sein. Verdächtige Orte und Gesellschaften hatten sie zu meiden, ferner nächtliches Lärmen und Trompetenblasen. Es war ihnen aber gestattet, eine „stille und zierliche Musica“<sup>14</sup> vor den Türen hören zu lassen. Der Leiter der Ratsmusik erhielt jährlich zu Martini ein halbes Malter Korn aus dem Städtischen Kornhofe, er und seine Mitarbeiter wöchentlich einen halben Taler aus der Kammereikasse, ferner das übliche Tuch. Die Musikanten, die kein eigenes Haus hatten, empfingen außerdem jährlich einen Mietszuschuß von sechs Gulden. Bei besonderen Kirchenmusiken erhielten sie sechs Groschen ausbezahlt. Für die Musiken bei Hochzeiten hatte der Bräutigam jeder Stimme einen Taler zu entrichten. Die Stadtmusik bestand in der Regel aus fünf Mu-

<sup>8</sup> Die Anstellungsurkunde befand sich noch 1929 in Privatbesitz, seitdem ist sie verschollen. Siehe R. Hillmann, *Zur Geschichte der Erfurter Stadtpfeifer*, in: Thüringer Monatshefte „Pflüger“, Flarchheim 1929, S. 396.

<sup>9</sup> Hillmann, a.a.O., S. 396.

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Hillmann, a.a.O., S. 397.

<sup>14</sup> Hillmann, a.a.O., S. 396; weitere Angaben zu den Stadtmusikanten siehe auch bei M. Timpel, *Straßen, Gassen und Plätze von Alt-Erfurt in Vergangenheit und Gegenwart*, in: Mitteil. des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, 45. Heft, Erfurt 1929, S. 170f.

sichern, zu denen noch eine Reihe von Adjunkten der einzelnen Mitglieder kamen.

Am 16. April 1636 übernahm Johann Bach den Organistendienst an der Erfurter Predigerkirche, wo er eine angesehene und führende Stellung einnahm. Vor der Reformation wurde das neue Stadttregiment jeweils in der Kapelle im Rathaus durch eine Messe eröffnet, „1559 ging der neue Rath am Montage nach Pauli Bekehrung zum ersten Male in die Predigerkirche in corpore“.<sup>15</sup> Bis ins vergangene Jahrhundert galt die Predigerkirche als Ratskirche, was ihr eine besondere Stellung unter den protestantischen Kirchen Erfurts eintrug. Wenn auch das Äußere der Kirche seit jener Zeit kaum verändert wurde, so war das Bild des Inneren, wie es Johann Bach erlebte, grundverschieden vom heutigen Raumeindruck. Man hatte im Jahre 1594, um die Sitzgelegenheiten in der Kirche zu vermehren, auf den Lettner zwei Emporen gesetzt und auch die Seitenschiffe mit diesen käfigartigen Einbauten versehen, die das Kircheninnere verunstalteten und erst in den Jahren 1882 und 1897 beseitigt wurden. Gemeindealtar war damals das Ilgensche Epitaph. Dieses sowie die 1677 errichtete Kanzel mit dem auferstandenen Christus als Bekrönung bildeten neben der Orgel den einzigen Schmuck des Kirchenschiffes.

Die Einkünfte Johann Bachs in seiner Eigenschaft als Predigerorganist waren recht bescheiden. So erhielt im Jahre 1638 „Hans Bach der Organist“ vierzig Reichstaler (jedes Quartal zehn Reichstaler) an Besoldung<sup>16</sup> außer den üblichen Akzidentien und dem Korn, aus Legaten und freiwilligen Steuern bekam er im selben Jahre sechs Reichstaler, achtzehn Groschen ausgezahlt.

Als Johann Bach sein Amt übernahm, besaß die Predigerkirche eine „alte, sehr wandelbare Orgel“, die 1579 von dem Orgelbauer Esajas Compenius erbaut worden war.<sup>17</sup> Nach genauer Überprüfung beschloß man schließlich einen Neubau. Zu diesem Zwecke wollte man „mit dem Ehrenfesten und Kunst Reichen Herrn Ludovico Compenio, berühmten Orgelmachern von der Naumburg Unterredung und Handlung pflegen“.<sup>18</sup> Compenius erhielt den Auftrag. Die Orgel kostete 1020 Reichstaler, die größtenteils durch Sammlungen in der Gemeinde aufgebracht wurden. Dem Meister mußten zwei Karren Kohlen, zehn Klafter Scheitholz und dreißig „Schab Reisig“ geliefert werden, außerdem überließ man ihm das alte Orgelgehäuse. Während der Zeit seiner Arbeit erhielt er Räume für Wohnung und Werkstatt im ehemaligen Predigerkloster.

Die Orgel wurde im Jahre 1650 vollendet. In ihrem Klangtyp stand sie zwischen Früh- und Hochbarock. Leider erfüllte sie nicht die Hoffnungen, die man

<sup>15</sup> Falckenstein, a.a.O., S. 638.

<sup>16</sup> Ausgabe-Bücher der Predigergemeinde, Erfurt, 1638.

<sup>17</sup> Dingbrief zur Verfertigung der neuen Orgel, abgedruckt in: E. Ziller, *Johann Heimich Buttstädt (1666–1727)*, Halle 1934, S. 23.

<sup>18</sup> Ebenda; siehe auch S. Orth, *Ludwig Compenius, berühmter Orgelbauer und Erfurter Walperherr*, in: Das Erfurter Rad, hrsg. vom Deutschen Kulturbund, Erfurt 1959, S. 92 ff.

auf sie gesetzt hatte. Bereits 1663 hören wir von größeren Mängeln, die trotz verschiedener Reparaturen in den folgenden Jahren nicht behoben wurden. Johann Bachs Einnahmen als Mitglied der Erfurter Ratsmusik mögen unter dem Einfluß der Kriegsereignisse ebenfalls recht bescheiden gewesen sein. In den schlimmsten Jahren hat der Rat, wie die Rechnungsbücher ausweisen, die Zahlungen an die Musiker überhaupt eingestellt. Wenn auch die Stadtmusikanten während des langen Krieges vielleicht hin und wieder bei Anwesenheit bedeutender Persönlichkeiten oder bei den Festen der Offiziere gut verdienten, so ist das mühsam erworbene Geld in der folgenden Zeit gewiß recht schnell wieder verbraucht worden. Auch die Erfurter Ratsmusiker werden aufgeatmet haben, als endlich der langersehnte Friede eintrat.

Aber noch wurde die Geduld der Erfurter auf eine harte Probe gestellt. Erst zwei Jahre nach Friedensschluß, im Jahre 1650, zogen die Schweden ab. Johann Bach musizierte gemeinsam mit seinem um neun Jahre jüngeren Bruder Christoph, der 1654 nach Arnstadt ging, bei der Feier des Friedensfestes mit. Es war ein Festtag auch für unsere Ratsmusiker, denn es wurden an diesem Tage, dem 8. September 1650, „aus den berühmtesten Componisten, Prätorio, Scheid, Schützen, Hammerschmidt etc. musiciret in jeder Kirche“.<sup>19</sup>

In den Jubel der Friedensfeier mischten sich aber auch trübe Gedanken für die Zukunft. Not und Sorge überschatteten die Jahre nach dem Friedensschluß. Wirtschaftlich lag die Stadt am Boden. Kriegseinflüsse und Krankheiten hatten die städtische Bevölkerung vermindert, es fehlte den Handwerkern an Werkzeugen, Rohmaterialien, ihre Geldmittel hatte der Krieg hinweggerafft. Aber auch die Patrizier waren dem Unheil nicht entgangen, so hatte besonders ihre Haupteinnahmequelle, der Bezug von Renten aus ländlichem Grund und Boden beträchtlich an Wert eingebüßt. Auch politisch erlebte die Stadt einen Niedergang. Sie hatte zu wiederholten Malen versucht, die Reichsunmittelbarkeit zu erlangen, am Ende stand die „Reduktion“, die Besitznahme Erfurts durch den Mainzer Kurfürsten mit Hilfe französischer, kurkölnischer und kurtrierer Truppen. Die schlechte wirtschaftliche Lage veranlaßte den Rat zu einer starken Einschränkung der Festlichkeiten. Mit einschneidenden Verordnungen und Verboten reglementierte er besonders die Arbeit der Stadtmusikanten.

Unglück verschonte auch Johann Bachs Familie nicht. Seine erste Frau Barbara, geborene Hoffmann, war schon 1637 nach der Geburt eines Kindes im Wochenbett verstorben. Im gleichen Jahr verheiratete er sich wieder, diesmal mit Hedwig Lemmerhirt, die einer Familie entstammte, aus der sich dreißig Jahre später Johann Ambrosius ebenfalls seine Lebensgefährtin holen sollte. Von seinen Kindern starben sieben in frühester Jugend.

Mit seiner Familie wohnte Bach bis zu seinem Lebensende im Hause „Zum Roten Hirsch“ in der Kürschnergasse. Wie oft mag der Meister den Weg gegangen sein aus dem Gewinkel der Gassen am Junkersand bis zur Prediger-

<sup>19</sup> Joh. Hundorph, *Enconium Erfurtinum, oder Beschreibung aller denkwürdigen Stücke der Stadt Erfurt*, Erfurt 1651, S. 3 f.

kirche, vorbei an den Junkerhäusern, deren reiche und prachtvolle Innenausstattung zu den schönsten Schöpfungen der Renaissance in Deutschland zählte. Sicherlich wird er, wie so mancher Zeitgenosse, mit Vergnügen dem munteren Spiel der Schwäne auf dem Breitstrom zugesehen haben. Vom Junkersand führte ihn sein Weg über einen schmalen Fußsteig, der damals an der Stelle der heutigen steinernen Brücke den Breitstrom überspannte. Er hieß im Volksmunde der „Ungeheure Steg“, weil bei Hochwasser der Fußsteig hin und her schwankte und bei solcher Gelegenheit das Beschreiten nicht geheuer war.<sup>20</sup> Die Neue Straße hieß damals noch St.-Martins-Gasse, altertümlische Giebelhäuser ragten rechts und links unregelmäßig in die Straße hinein. Am Anfang der Gasse stand die Pfarrkirche St. Martini intra mit ihrem hohen Turme, zu Johann Bachs Zeit bereits dem Verfall nahe, bis sie 1736 gründlich ausbrannte und zwei Jahre später abgebrochen wurde. Durch die kleine Gasse „Am Sonnenberg“ wird er, an der ehemaligen Kaplanei und dem Pfarrhause vorbei, zu seiner Wirkungsstätte gekommen sein, wenn er es nicht vorzog, der Kürze halber zwischen Mühle und Kirche über den Predigerkirchhof zu gehen.

Von seinen Kindern sind drei nachweislich als Musikanten tätig gewesen, über den Beruf seines 1650 geborenen Sohnes Johann Jakob ist nichts bekannt. Der 1640 geborene Sohn Johann Bach, Johann Christian Bach, war zuerst Lehrling bei seinem Vater, er ging dann nach Eisenach, wo er 1665 heiratete. Im Jahre 1666 kehrte er nach Erfurt zurück. Im folgenden Jahre starb der Direktor der Erfurter Ratsmusik, Christoph Volprecht d. Ä. Der Sohn des verstorbenen Volprecht, Christoph Volprecht d. J., seit 1631 ebenfalls Mitglied der Erfurter Ratsmusik, hat schließlich am 11. April 1667 „*münd und schriftlich bey E. E. Rath alhier resigniert*“<sup>21</sup> und die Instrumente nebst einem „*Partbücher in welchen 6stimmige Madrigale zu finden*“<sup>22</sup> am selben Tage bei der Kammerei abgeliefert. Diese Instrumente wurden am 25. April 1667 „*Johann Christian Bachen deme E. E. Rath obgedachten Volprechts stelle aufgetragen*“<sup>23</sup> gegen Quittung übergeben. Am 11. April war „*Johann Christian Bach . . . zum Directore der Stadt Musicanten ernennet und bestallet*“ worden.<sup>24</sup> Johann Christian Bach starb im Jahre 1682 an der Pest.

Ein begabter Sohn Johann Bachs war auch Ägidius Bach, der am 9. Februar 1645 im Hause „Zum roten Hirsch“ in der Kürschnergasse geboren wurde. Den musikalischen Unterricht erhielt er hauptsächlich bei seinem Vater. Er wirkte bald als Bratschist in der Erfurter Ratsmusik mit. Im Jahre 1671 wurde er „*anstelle seines Veters Ambrosy Bachen, so sich nach Eysenach gewendet*“<sup>25</sup> zum Ältesten in der Stadtmusikantenkompanie ernannt. Als sein Bru-

<sup>20</sup> Timpel, a.a.O., S. 196.

<sup>21</sup> Stadt A Erfurt, 1-1/XXII-3-32, Kammerei-Memorial 1667, Bl. 3.

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> Stadt A Erfurt, 1-1/XXI-2-13, Ratsprotokolle 1667, Bl. 35 r.

<sup>25</sup> Stadt A Erfurt, 1-1/XXI/2-14, Ratsprotokolle 1671, S. 401.

der Johann Christian im Jahre 1682 verstarb, wurde er am 30.(20.) Juli „zum künftigen Meister oder Directore der Stadtmusik“ vorgestellt.<sup>26</sup> Johann Ägidius war bis zum Jahre 1716 Direktor der Erfurter Ratsmusik. Nach seinem Tode wurde sein Sohn Johann Christoph „wegen dessen angerühmter guter qualitet“<sup>27</sup> zum Direktor ernannt.

Ein weiterer Sohn Johann Bachs, der mit der Erfurter Ratsmusik verbunden war, ist der 1653 geborene Johann Nikolaus. Er wurde 1673 nach dem Tode seines Vaters Stadtmusikant in Erfurt.<sup>28</sup> Johann Nikolaus scheint aber schon vorher ohne Entgelt – vielleicht als Adjunkt seines Vaters – bei der Stadtmusik mitgewirkt zu haben. Von 1671 bis zu seinem Tode wohnte er in dem Hause zu den „Drei Rosen“. Er starb 1682 an der Pest.

Johann Bach wußte also sein musikalisches Erbe in guten Händen. Seine Söhne machten dem Namen Bach Ehre und trugen dazu bei, diesen zu einer Auszeichnung zu machen. Wie der Rat der Stadt die Bache zu schätzen wußte, wie er aber auch andererseits die Stadtmusikanten in ihren Rechten schützte, geht aus folgender Anordnung von 1682 hervor:

„Demnach E. E. Rat erfahren, was gestalt Rel. Tobias Sebelitzky zur Aufwartung auf ihrer Tochter Hochzeit nicht die Stadtmusikanten, sondern eine andere Kompanie Spielleute angenommen, besagte Musikanten aber desfalls ein Privilegium haben und dabei billig zu schützen sind: Als wird dieselbige hiermit bedeutet, daß sie ihrer Tochter Hochzeit durch keine andere als durch die *Bache* oder wen dieselben ihr benennen werden bedienen lassen soll.“<sup>29</sup>

Einen Beweis für die Güte und tätige Nächstenliebe Johann Bachs zeigt die Tatsache, daß er den unmündigen Sohn seines einstigen Lehrherrn und ersten Schwiegervaters, Johann Christoph Hoffmann, zu sich ins Haus nahm, ihn in der Musik unterrichtete und für ihn sorgte. Auch Johann Christoph Hoffmann hat seinen Wohltäter nicht enttäuscht, er ist ein guter Musikant geworden, „der bald in weiterem Kreise Aufsehen erregte“.<sup>30</sup> Er machte den pädagogischen Fähigkeiten seines Lehrmeisters, dem man als einen „wohlberühmten Musikanten“<sup>31</sup> Achtung und Ansehen nicht versagte, alle Ehre. Auch Zacharias Hoffmann, später Stadtpfeifer in Suhl, war vier Jahre in Lehre bei Johann Bach, der ihn „auf allerhand Instrumenten und Saitenspielen“<sup>32</sup> ausbildete.

<sup>26</sup> Stadt A Erfurt, 1-1/XXI/2-22, Ratsprotokolle 1682, S. 99.

<sup>27</sup> Stadt A Erfurt, 1-1/XXI/2 27 a, Ratsprotokolle 1716, S. 420.

<sup>28</sup> Stadt A Erfurt, 1-1/XXI/2-15, Ratsprotokolle 1673, S. 16.

<sup>29</sup> Stadt A Erfurt, 1-1/XXI/2-22, Ratsprotokolle 1682, S. 2.

<sup>30</sup> Spitta I, S. 20.

<sup>31</sup> Ebenda.

<sup>32</sup> G. Kraft, *Thüringer Stadtpfeiferfamilien um Bach*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, hrsg. von H. Bessler und G. Kraft, Weimar 1950, S. 160f.

Freilich war es mit dieser Achtung und Anerkennung in klingender Münze nicht immer zum besten bestellt. In den Verrechten von 1638<sup>33</sup> und 1642<sup>34</sup> wird Bach als „Musikant“ geführt, der „nichts eigenes hat“. In der Geschoßmater vom 1. März 1653 lesen wir, daß Johann Bach es noch nicht einmal zu einem eigenen Hause gebracht hatte. Dagegen hat seine zweite Frau Hedwig, geborene Lemmerhirt, von ihrer Stiefmutter Eva Barbara, verw. Valentin Lemmerhirt, der Großmutter Johann Sebastian Bachs, das Haus „Zu den drei Rosen“, Junkersand 3, das Geburtshaus der Mutter Johann Sebastian Bachs, für 120 fl. gekauft, das dann von Johann Nikolaus Bach übernommen wurde, nach dessen Ableben 1682 an sein Kind übergang, von dem es 1687 Johann Ägidius erwarb.<sup>35</sup> Johann Bach klagte in seiner Steuererklärung vom 1. März 1653,<sup>36</sup> daß er seinen Besitz nicht „mehr“ konnte, da ihm andere Einnahmequellen als die Musik nicht zur Verfügung ständen. Außer geringem Besitz an Silber verrechtet er „vier gülden Ringlein“ und 84 Taler an barem Gelde, welches er „noch in voriger Zeit bey den officirern verdient habe. Und mein weib solches immer zurücke gehalten hatt, Vor sich und die Kinder, welcher noch 4. am Leben“. Das Patengeld seiner Kinder, das er verwahrt, gibt er mit zwanzig Talern an. Außerdem führt er darüber Klage, daß ihm für seine Dienstleistungen bei den Neun-Uhr-Predigten in der Predigerkirche alljährlich ein Malter Korn zugesichert sei, daß er aber bis dahin noch nichts bekommen habe. Er scheint aber auch weiterhin das Malter Korn von seiner recht säumigen Gemeinde nicht erhalten zu haben, denn im Erfurter Ratsprotokoll vom 14. Juni 1669 weist der Rat die Kämmerei an, zu berichten „ob Johann Bachens präntension geständig und warum ihm das Malter Korn in 22. Jahren nicht mehr denn einmabl gereichet worden sey“.<sup>37</sup>

Neben seiner Tätigkeit als Organist an der Erfurter Predigerkirche und Mitglied der Erfurter Ratsmusik ist Johann Bach auch als Komponist hervorgetreten. Not und Tod, die ganzen verzweiflungsvollen Jahre des Krieges fanden ihren Niederschlag in seinen Werken.<sup>38</sup> Von einem starken inneren Leben und zugleich von würdevoller Schlichtheit erfüllt ist seine Aria für vier Stimmen „Weinet nicht um meinen Tod“. Ebenfalls eine Komposition von vitaler Kraft ist seine achtstimmige Motette für zwei Chöre „Sei nun wieder zufrieden“, ein Werk, das auch heute noch von starker Wirkung sein dürfte. Als ein Werk seltener Größe ragt die doppelchörige Motette „Unser Leben ist ein Schatten“ aus dem bescheidenen Schaffen des Meisters. Wie ein realistisches Abbild der Zeit erscheint uns der Eingang der Motette, erfüllt von Klagen

<sup>33</sup> Stadt A Erfurt, I-1/XXIII a/33, Verrechten 1638, Benedicti, S. 10.

<sup>34</sup> Stadt A Erfurt, I-1/XXIII a/39, Verrechten 1642, Laurentii, S. 3.

<sup>35</sup> O. Röllert, *Die Erfurter Bache*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, a.a.O., S. 207.

<sup>36</sup> Stadt A Erfurt, I-1/XXIII a, Verrechten 1653, Laurentii, S. 926.

<sup>37</sup> Stadt A Erfurt, I-1/XXI/2-14, Ratsprotokolle 1669, S. 18.

<sup>38</sup> Reichsdenkmale, Bd. 1, hrsg. von M. Schneider, Leipzig 1935.

über die Nichtigkeit des Lebens und voll Trauer über das wie ein Schatten dahinschwindende Dasein. In die bedrückende Dunkelheit strahlt wie ein helles Licht die Botschaft von der Auferstehung. Die Töne quellen aus dem übervollen Herzen eines Mannes, der alle Traurigkeit des Krieges erlebt hat, den aber am Ende Verheißung aus düsterer Verzweiflung und grauer Hoffnungslosigkeit herausreißt.<sup>39</sup>

Im Alter von 69 Jahren starb Johann Bach, geliebt von seinen Kindern und geachtet von seinen Mitbürgern. Er wurde laut Sterberegister der Kaufmännergemeinde zu Erfurt am 13. Mai 1673 begraben.<sup>40</sup> Mit ihm ging ein Mann dahin, der in seinen Ämtern geistlicher und weltlicher Musikpflege in Treue ein ganzes Leben hindurch gedient hatte, der mit seinem Wirken den Grund legte für den bedeutenden Ruf, den die Bachsche Sippe über ein Jahrhundert lang in Erfurt genoß. Johann Bach war einer der Ahnherren jenes seltenen Familienstammes, der eine nie gekannte Fülle musikalischer Talente hervorbrachte und damit seiner Heimat, dem Lande Thüringen, zu Ehre und Ansehen verhalf.

---

<sup>39</sup> Eine Besprechung der Werke Johann Bachs befindet sich bei K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, München 1958, S. 30–32.

<sup>40</sup> Begräbnisbuch der Kaufmännergemeinde 1673, S. 37.

## Vier unbekannte Quittungen J. S. Bachs und ein Briefauszug Jacob von Stählins

Mitgeteilt von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Vier eigenhändige Quittungen Bachs zum sogenannten „Nathanischen Legat“, das satzungsgemäß von der Leipziger Tischlerinnung verwaltet worden ist, mußten 1963 als verschollen bezeichnet werden,<sup>1</sup> obwohl das Quittungsbuch, in dem sie sich noch 1935 befunden hatten, in amerikanischem Privatbesitz wieder aufgetaucht war. Inzwischen hat sich auch das vermißte Blatt angefundener und kann dank freundlichem Entgegenkommen des jetzigen Besitzers hier – wie bereits angekündigt<sup>2</sup> – im Wortlaut veröffentlicht werden. Text- und Kommentargestalt folgen im wesentlichen dem in der Reihe „Bach-Dokumente“ gebräuchlichen System.

Daß Herr Johann Daniel Schwahn, und Herr Johann Christian Senckeisen, als *Inspectores* des Nathanischen *Legati* mir heute *dato* 5 fl. aus besagtem *Legato* vor die *Thomas*-Schule wegen des in der *Thomas*-Kirche abgesungenen Leichen-Gedächtnißes ausgezahlt: bekennet hiermit und quittieret zugleich danckbarlich darüber. Leipzig den 25 *Octobr*: 1723.

Job: Sebast: Bach  
Cantor *mpria*

Daß Herr Johann Christian Senckeisen als *Inspector* des Nathanischen *Legati* mir heute *dato* 5 fl. aus besagtem *legato* vor die *Thomas*-Schule wegen des in der Kirche zu *S. Nicolai* abgesungenen Leichen-Gedächtnißes ausgezahlt: bekennet hiermit und quittieret zugleich danckbarlich darüber. Leipzig. den 26. *Octobr*. 1724.

Job Seb: Bach  
Cantor |

Daß Herr Johann Christian Senckeisen als *Inspector* des Nathanischen *Legati* mir heute *dato* 5 fl. aus besagtem *legato* vor die *Thomas*-Schule wegen des in der *Nicolai*-Kirche abgesungenen Leichen Gedächtnißes ausgezahlt, bekennet hiermit und *quittiret* zugleich danckbarlich darüber. Leipzig den 25 *Octobr*: anno 1725.

Job: Seb: Bach  
Cantor

<sup>1</sup> Dok I, S. 192.

<sup>2</sup> Dok III, S. 631.

Daß Herr Johann Christian Senckeisen und Herr Johann Heinrich Zenner als *Inspectores* des Nathanischen *Legati* mir heute *dato* 5 fl. aus besagtem *legato* vor die *Thomas*-Schule wegen des in der *Nicolai*-Kirche abgesungenen Leichen-Gedächtnißes ausgezahlt, bekennet hiermit v. *quittiret* zugleich danckbarlichst darüber. Leipzig. den 26 *Octob*: 1726.

Job: Seb: Bach  
Cantor

Autograph. 1 Blatt, beiderseitig beschrieben, gut erhalten, Format etwa 15,6 × 9,6 cm. – Privatbesitz Dr. B. Sprengel, Hannover.

Das in Dok I unter Nr. 112 veröffentlichte Textfragment (Schluß der Quittung vom 26. Oktober 1726) wurde hier nochmals abgedruckt. Johann Daniel Schwahn (get. 22. Oktober 1664 in Leipzig, gest. 28. Oktober 1724 in Leipzig als Obermeister der Tischlerinnung, seit dem 17. April 1691 im Besitz des Bürgerrechts) ist seit 1704 als Inspektor des Nathanischen Legats nachweisbar, während Johann Christian Senckeisen und Johann Heinrich Zenner (vgl. Dok I, S. 193) seit 1721 bzw. 1726 in gleicher Funktion tätig waren.

Bislang nur in Form eines Inhaltsreferates greifbar<sup>3</sup> war ein Brief des Historikers Jacob von Stählin aus dem Jahre 1784, in dem dieser seine Bekanntschaft mit den Söhnen J. S. Bachs und seine Mitwirkung im Collegium Musicum erwähnt. Dank freundlicher Unterstützung des Hauptbibliothekars Dr. Alexander L. Goldberg, der sich entgegenkommenderweise der langwierigen Sucharbeit unterzog, konnte jetzt der originale Wortlaut in einer Handschrift der Staatlichen Öffentlichen Saltykow-Stschedrin-Bibliothek Leningrad ermittelt werden. Die die Bach-Familie betreffende Passage lautet hier:

*Je suis charmé du souvenir du celebre Eman. Bach de notre mutuelle amitié et conversation presque journalier à Leipsiq ou je jouois quelqfois un solo où un Concert dans le College Musicale de feu son pere. De 3. freres Bach de ma Conversation l'ainé, qui vient de mourir à Dresde, faisoit l'elegant un peu affecté, le 2de (le votre à Hambourg) le naturel, profond, pensif et drole en Compagnie s'appelloit Charles surnommé par distinction des freres le noir, der Schwarze Bach, et le 3. der Windige (mort depuis peu à Londres) qui jouoit souvent avec moi des duetti à la traversiere. Vous m'obligez si vous saisissez la premiere occasion de temoigner à cet illustre virtuoso mon estime distinguée que je toujours conserve pour ce digne ami: lui disant que son souvenir de notre connoissance m'avoit amene l'agreable notre conversation à Leipsiq pendent presque 4 ans.*

Staatliche Öffentliche Saltykow-Stschedrin-Bibliothek Leningrad, Handschriftenabteilung, Fonds 871 Stählin Nr. 279 (Konzept).

<sup>3</sup> Dok III, Nr. 902. Infolge eines Versehens ist a.a.O., S. 721, Stählins Todesjahr mit 1782 angegeben worden; es muß 1785 heißen.

Aus einem Brief vom 20. Juli 1784, den Jacob von Stählin aus Petersburg an seinen Sohn Peter richtete. Die Mitteilungen über die Bach-Söhne sind nicht fehlerfrei: Johann Gottfried Bernhard (1715 bis 1739) ist mit dem „Londoner Bach“ Johann Christian (1735–1782) verwechselt worden, Wilhelm Friedemann starb in Berlin, nicht in Dresden.

## Das Bachschrifttum 1963–1967

Zusammengestellt von Rosemarie Nestle (Leipzig)

Die vorliegende Bibliographie faßt die internationale Bach-Literatur (Buchtitel, Zeitschriftenaufsätze, Rezensionen) der Jahre 1963–1967 zusammen und setzt damit die in den Jahrgängen 40, 45 (1953, 1958 Wolfgang Schmieder) und 53 (1967 Erhard Franke) des Bach-Jahrbuchs veröffentlichten Zusammenstellungen fort. Die dort erprobte Sachgruppengliederung konnte im wesentlichen beibehalten werden. Als Grundlage für die Ermittlung der Titel dienten die handschriftliche Kartei des Bach-Archivs Leipzig sowie internationale und nationale Bibliographien. Artikel aus Tageszeitungen wurden nicht aufgenommen, Schallplattenbesprechungen nur in wenigen Ausnahmefällen. Buchbesprechungen schließen sich stets an die betreffenden Titel an (Namen der Rezensenten in Klammern); in Einzelfällen wurden sie auch über den Berichtszeitraum hinaus erfaßt. Einige Titel aus den Bach-Bibliographien von 1958 und 1967 wurden im Hinblick auf die im Berichtszeitraum entstandenen Besprechungen nochmals, jedoch ohne eigene Nummerierung, verzeichnet. Bei nur maschinenschriftlich vorliegenden Dissertationen wurde nach Möglichkeit auf spätere Druckausgaben verwiesen. In der letzten Gruppe blieben Gedichte unberücksichtigt. Faksimiledrucke Bachscher Werke und Schriftstücke sind, unabhängig von der inhaltlichen Zugehörigkeit, als Anhang zusammengefaßt.

In eckige Klammern gesetzt wurden Ergänzungen und Hinweise, wie Übersetzungen ausländischer Titel, Angabe von Landessprachen, inhaltliche Erläuterungen u. a. Entbehrlich schien die Angabe der Landessprache bei französischen, englischen, italienischen, spanischen und holländischen Titeln sowie bei Büchern, deren Verlagsort hinreichend Aufschluß gibt. Den Schluß der Bibliographie bildet wiederum ein alphabetisches Autorenregister als Nachschlagehilfe.

Insgesamt wurde eine möglichst umfassende, aber wertende Zusammenstellung angestrebt. Für Überprüfung und Ergänzung des vorliegenden Materials ist vielen ausländischen Bibliotheken und Personen herzlich zu danken sowie vor allem Herrn Bibliotheksrat a. D. Dr. Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br., für weitreichende und uneigennütige Hilfe.

## INHALT

- I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1-19)
- II. Forschung, Edition (Nr. 20-30)
- III. Leben und Werk
  - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 31-58)
  - B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen. a) Bachbild und -auffassung (Nr. 59-74). b) Monographien, Sonstiges (Nr. 75-80)
- IV. Das Leben
  - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 81-93)
  - B. Dokumente und Monographien. a) Ikonographie (Nr. 94-98). b) Sonstiges (Nr. 99-108). c) Monographien (Nr. 109-124). d) Instrumentenkunde (Nr. 125-133)
- V. Die Werke
  - A. Gesamtdarstellungen, allgemeine Werkbetrachtungen (Nr. 134-164)
  - B. Kantaten (Nr. 165-203)
  - C. Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Weihnachts-Oratorium, Choräle (Nr. 204-252)
  - D. Orgelwerke (Nr. 253-284)
  - E. Klavier- und Lautenwerke (Nr. 285-334)
  - F. Orchester- und Kammermusik (Nr. 335-362)
  - G. Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge (Nr. 363-375)
- VI. Aufführungspraxis, Interpretation (Nr. 376-458)
- VII. Wirkung und Pflege Bachs in Geschichte und Gegenwart
  - A. 18. und 19. Jahrhundert (Nr. 459-484)
  - B. 20. Jahrhundert
    - a) Bachs Werk in der Gegenwart (Nr. 485-508)
    - b) Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen (Nr. 509-566)
- VIII. Bachfeste (Nr. 586-686)
  - IX. Schöngestiges, Film (Nr. 687-704)
- Anhang: Faksimile-Ausgaben (Nr. 705-715)
- Autorenregister

## I. BIBLIOGRAPHIEN, VERZEICHNISSE

1. Bach-Recordings. Katalog 65. – Walton on Thames. (1965). 42 S.
2. Bibliographie zur Geschichte der Stadt Leipzig, Sonderband III: Die Kunst. Bearb. von Edith Rothe unter Mitarbeit von Hildegard Heilemann. [Zu J. S. Bach S. 97-104, zu Bachpflege, Bach-Archiv, Neue Bachgesellschaft u. a. S. 107-115.] – Weimar: Hermann Böhlaus Nachf. 1964. 431 S.
3. *Blebschmidt*, Eva Renate: Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723-1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften. – Dissertation. Berlin: Freie Universität 1963. [Maschinenschr.] – Berlin: Merseburger 1965. 346 S. = Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8. [Teildruck.]
4. *Broder*, Nathan: The Bach Passions and Oratorios. A discography. – In: High Fidelity. 16 (1966), S. 46-47.
5. *Buchet*, Edmond: J. S. Bach. Discographie critique. – Paris: 1964.
6. *Franke*, Erhard: Das Bachschrifftum 1958-1962. – In: Bach-Jahrbuch. 53 (1967), S. 121-169.
7. *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs* in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Bearb. von Peter Krause. – Leipzig: 1964. 64.S. = Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Bespr.: (1) *Musica*. 20 (1966), S. 145 (Lothar Hoffmann-Erbrecht). (2) *Musik und Gesellschaft*. 15 (1965), S. 495 (sc. = [Hans Jürgen] Sc[haefer]).
8. *Hartley*, Kenneth R.: Bibliography of Theses and Dissertations in Sacred Music. – Detroit: Information Coord. Inc. 1966. VIII, 127 S. [= Detroit Studies in Music Bibliogr. 9.]
9. *Inhaltsverzeichnis* der Jahrgänge 1-50 des Bach-Jahrbuches (1904 bis 1963-1964). – In: Bach-Jahrbuch. 50 (1963-1964), S. 70-108.
10. *Kaiser*, Fritz: Zur Geschichte der Darmstädter Musiksammlung. [Betr. auch Bach-Handschriften des Hauses Breitkopf.] – In: Durch der Jahrhundert Strom. Beiträge zur Geschichte d. Hessischen Landes- und Hochschul-Bibliothek Darmstadt. Frankfurt (Main) 1967, S. 108-140.
11. *Lory*, Jacques: Discographie critique et comparée de Jean-Sébastien Bach. – In: Jean-Sébastien Bach. L'œuvre et la vie. S. 246-267. [Vgl. Nr. 35.]
- (x) *Mc All*, May De Forest: Melodic index to the works of Johann Sebastian Bach. Rev. Ausgabe. – New York: Peters 1962. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 8.]  
Bespr.: (1) *National Association of Teachers of Singing Bulletin*. 20 (1963), S. 38. (2) *Organ Institute Quarterly*. 11 (1965), S. 23.
12. *Nys*, Carl de: Catalogue des principales œuvres de Jean-Sébastien Bach

- et éléments de discographie critique. – In: Jean-Sébastien Bach. S. 283–298. [Vgl. Nr. 47.]
13. *Richter*, Johannes Friedrich: Johann Sebastian Bach und seine Familie in Thüringen. Zusammenstellung des Bach-Schrifttums. – In: Bachfestbuch Weimar 1964, S. 50–60. [Vgl. Nr. 604.]
  14. *Schmieder*, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis. (BWV). 3., unveränd. Aufl. – Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1966. – 4., unveränd. Aufl. – Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel 1966. XXII, 747 S.
  15. *Sumikura*, Ichirô: Bach no Sakuhin-Mokuroku. [Bachs Werkverzeichnisse.] – In: Ongaku Geijutsu. 24 (1966). Nr. 7, S. 56–59; Nr. 8, S. 66 bis 67. = Tôkyô: Ongaku no Tomo Sha.
  16. *The New York Public Library*. Reference Department. Dictionary Catalog of the Music Collection. Vol. 2, Aum-Bard. [Zu J. S. Bach und Familie S. 257–412.] – Boston (Mass.): G. K. Hall and Co 1964. 776 S.
  17. *Verzeichnis* der seit Erscheinen der ersten Bach-Gesamtausgabe verschollenen Originalhandschriften Bachscher Werke. – In: Acta Musicologica. Vol. XXXIX (1967), Fasc. III–IV, S. 202–203. – Fontes Artis Musicae. Vol. XIV (1967), S. 121–123.
  18. *Verzeichnis* der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach. Hrsg. von Conrad Freyse. 4., erw. Aufl. – Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel 1964. 97 S. = Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. 1962.
  19. *Welter*, Friedrich: Die Musikbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin. Versuch eines Nachweises ihrer früheren Bestände. S. 33–47. – In: Sing-Akademie zu Berlin. Festschrift zum 175jährigen Bestehen hrsg. von Werner Bollert. Berlin: Rembrandt 1966. 144 S.

## II. FORSCHUNG, EDITION

20. *Bach*, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1963–1967.  
 Serie I, Bd. 4 [= Nr. 187]; Bd. 14 [= Nr. 169]; Bd. 18 [= Nr. 170];  
 Bd. 35 [= Nr. 171];  
 Serie III, Bd. 1 [= Nr. 204];  
 Serie V, Bd. 5 [= Nr. 325];  
 Serie VI, Bd. 3 [= Nr. 357];  
 Serie VII, Bd. 1 [= Nr. 335].
21. *Bach-Jahrbuch*. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Alfred Dürr und Werner Neumann. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.

- Jg. 50 (1963/1964), 108 S. [Beiträge siehe Nr. 569, 30, 700, 438, 217, 112, 105, 9.]  
 Bespr.: (1) *Musica*. 20 (1966), S. 45 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
- Jg. 51 (1965), 147 S. [Beiträge siehe Nr. 98, 226a, 306, 156, 224, 198, 183.]  
 Bespr.: (1) *Musik und Gesellschaft*. 18 (1968), S. 57 (Ingrid Hau).  
 (2) *Musica*. 21 (1967), S. 306 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
- Jg. 52 (1966), 146 S. [Beiträge siehe Nr. 246, 255, 387, 250, 301, 351, 281, 133.]  
 Bespr.: (1) *Musica*. 21 (1967), S. 306-307 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
- Jg. 53 (1967), 169 S. [Beiträge siehe Nr. 123, 124, 154, 223, 375, 374, 228, 435, 6.]  
 Bespr.: (1) *Der Kirchenmusiker*. 19 (1968), S. 286-287 (Fritz Müller).  
 (2) *Glaube und Gewissen*. 15 (1969), S. 14 (Ursula Herrmann).
- Jg. 48 (1961), [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 13.]  
 Bespr.: (1) *Musica*. 17 (1963), S. 188-189 (Ludwig Finscher).
- Jg. 49 (1962) [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 13.]  
 Bespr.: (1) *Musica*. 18 (1964), S. 229-230 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
22. *Bach-Jahrbuch* 1904-1909. Hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft. Fotomech. Nachdruck. - New York, London: Johnson Reprint Corp. 1967. 115, 116, 140, 199, 156, 162 S.
23. 50 Jahre *Bach-Jahrbuch*. - In: *Musik und Gesellschaft*. 15 (1965), S. 280 bis 281.
24. *Blankenburg*, Walter: Zehn Jahre Bachforschung. - In: *Theologische Rundschau*. Neue Folge. Tübingen. 29 (1963), S. 335-358; 30 (1964), S. 237-268.
25. *Blankenburg*, Walter: Zwölf Jahre Bachforschung. - In: *Acta Musicologica*. Vol. XXXVII (1965), S. 95-158.
26. *Blume*, Friedrich: Neue Bachforschung. - In: F. Blume, *Syntagma Musicologicum*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963. S. 448-466, 898.
27. *Dürr*, Alfred: Neue Bach-Forschung. - In: *Musica*. 20 (1966), S. 49-53. - *Universitas*. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur. 21 (1966), S. 469-479.
28. *Editionsrichtlinien* musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Georg von Daldelsen. [S. 61-80: Neue Bach-Ausgabe. Richtlinien für die Mitarbeiter. Fassung vom Jan. 1966.] - Kassel u. a.: Bärenreiter 1967. 143 S. = Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. von der Gesellschaft f. Musikforschung. 22.
29. *Hennenberg*, Fritz: Bachforschung - Fortschritte und Aufgaben. - In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 7 (1965), S. 225-236.
30. *Mabrenholz*, Christhard: Begleitwort zum 50. Jahrgang des *Bach-Jahrbuches*. - In: *Bach-Jahrbuch*. 50 (1963/1964), S. 7.

## III. LEBEN UND WERK

## A. Gesamtdarstellungen

31. *Andreis*, Josip: *Historia Musike*. Bd. 1. [Zu J. S. Bach S. 232–247.] [Jugosl.] – Zagreb: Skolska Knijga. 2. Aufl. 1966.
32. *Bartha*, Dénes: *Johann Sebastian Bach*. 3., erw. Aufl. – Budapest: Zene-műkiadó Vállalat 1967. 394 S.
33. *Blume*, Friedrich: *Johann Sebastian Bach*. – In: F. Blume, *Syntagma Musicologicum*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963. S. 363–412, 895 ff.
34. *Brandts-Buys*, Hans: *Johann Sebastian Bach*. 48 Preludia. – Haarlem: Cottmer (1966). 302 S.  
Bespr.: (1) *Mens en Melodie*. 21 (1966), S. 384–385.
35. *Buchet*, Edmond: *Jean-Sébastien Bach. L'œuvre et la vie. Deux siècles d'études et de témoignages*. – Paris: Les Libraires Associés 1963. 277 S. = *Collection Destins de l'art*. 15.
36. *Chubov*, Georgij (Nikitšč): *Sebast'jan Bach*. [Russ.] 4. Aufl. – Moskau: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1963. 445 S.
37. *Dürr*, Alfred: *Johann Sebastian Bach*. [Ital.] – In: *La Musica*. Bd. 1, T. 1. Turin: Unione Tipografico – Editrice 1966. S. 253–314.
38. *E[mer]y*, W[alter]: *Johann Sebastian Bach*. – In: *Encyclopaedia Britannica*. Chicago, London usw.: William Benton (1965), Vol. 2, S. 982–989.
39. *Forkel*, J[ohann] N[ikolaus]: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. [Nachdruck der Erstausgabe von 1802.] Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walther Vetter. – Berlin: Henschel 1966. 156 S.  
Bespr.: (1) *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 8 (1966), S. 314–315 (Jürgen Mainka).
40. *Galackaja*, V[era Semenovna]: *J. S. Bach*. [Russ.] 2. Aufl. – Moskau: Izdatel'stvo Muzyka 1966. 84 S. = *Biblioteka ljubitelja muzyki*.
41. *Geiringer*, Karl (und Irene): *Johann Sebastian Bach. The Culmination of an Era*. – New York: Oxford University Press 1966. – London: Allan and Unwin 1967. XI, 382 S.  
Bespr.: (1) *Music and Letters*. 48 (1967), S. 380–381. (2) *Musical Events*. 22 (1967), S. 27–28. (3) *The Musical Times*. 108 (1967), S. 1108–1109. (4) *Music in Education*. 31 (1967), S. 639. (5) *Pan pipes of Sigma Alpha Jota*. 60 (1967), S. 44–45. (6) *The Instrumentalist*. 21 (1966), S. 42. (7) *Clavier*. 5 (1966), S. 6. (8) *Church Music*. Nr. 2 (1967), S. 51. (9) *American Choral Review*. 9 (1967), S. 46–48. (10) *The American Record Guide*. 34 (1967), S. 157. (11) *Music Clubs Magazine*. 46 (1967), S. 55. (12) *The Nats Bulletin*. 23 (1967), S. 37.
42. *Grew*, Eva [Mary] und Sydney: *Bach*. [Neudruck.] – London: Dent (1965). – New York: Farrar, Straus and Giroux (1965). XIV, 239 S. = *The Master Musicians Series*.

43. *Hammerschlag*, János: Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte . . . Auswahl der Dokumente, Zusammenstellung und verbindender Text. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ferenc Brodsky. 5., 6., 7., 8., 9. Aufl. – Budapest: Corvina 1963; 1964; 1965; 1966; 1967. 171 S. – 9. Aufl. Stuttgart, Zürich: Juncker (1967). 176 S. Gemeinschaftsausgabe mit Corvina Budapest. – *Esli by Bach vel dnevnik*. [Russ.] [Übers. von Xenia Stebneva.] 2.; 3. Aufl. – Budapest: Corvina 1963; 1965. 143 S.
44. *Hilgenfeldt*, C. L.: Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. [Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1850.] – Hilversum: Knuf 1965. X, 182 S.
45. *Holst*, Imogen: Bach. – London: Faber and Faber (1965). 94 S. = Faber Books on Music. The Great Composers. – New York: Crowell (1965). 94 S. = The Great Composers.  
Bespr.: (1) *Music in Education*. 29 (1965), S. 190. (2) *Tempo*. Nr. 74 (1965), S. 31. (3) *The Instrumentalist*. 20 (1966), S. 16.
46. *Iwazkiewicz*, Jarosław: Jan Sebastian Bach. – (Kraków): Polskie Wyd. muzyczne (1963). 98 S. = Biblioteka słuchacza koncertowego. 8.
47. *Jean-Sébastien Bach*. – Paris: Hachette 1963. 298 S. = Collection Génies et Réalités. 16 [Einzelbeiträge s. Nr. 12, 76, 81, 91, 100, 121, 144, 475, 481, 502.]
48. *Kuiper*, A. W. F.: Van Bach tot Badings. Overzicht der muziek, gezien in het kader van haar tijd, bestemd voor het middelbaar onderwijs. – Apeldoorn: Stenvert u. Zoon (1963). 170 S.
49. *Lebmann*, Claude: J.-S. Bach. L'homme et son œuvre. – (Paris): Edition Seghers (1964). 190 S. = Musiciens de tous les temps. 8.
50. *Milojkovic-Duric*, J.: Neka misljenja o Bachu kao kompozitoru i izvodacu. [Einige Betrachtungen über Bach als Komponist und Interpret.] [Jugosl.] – In: *Zvuk*. Nr. 58 (1963), S. 385–389.
51. *Der Nekrolog* auf Johann Sebastian Bach. Faks. Wiedergabe des Erstdrucks von 1754. Hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft. Mit einer Einführung von Christoph Trautmann. – Leipzig, Hannover: Neue Bachgesellschaft (1965), 36 S.
52. *Neumann*, Werner: Bach. En bildbiografi. [Schwed.] [Übers. von Karin Hybinette.] – Stockholm: Natur och Kultur 1963. 144 S. – Bach. Eine Bildbiographie. – Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buchgemeinschaft (1965). – Wien: Buchgemeinschaft Donauland (1966). 143 S. [Vgl. BJ 1967 Bibl. Nr. 149–152.]
53. *Schouten*, H.: Muziek kennen en genieten. [Zu J. S. Bach S. 46–58, 159 bis 170, 190–192, 256–258.] – Groningen: Wolters 1964. 310 S.
54. *Schweitzer*, Albert: Johann Sebastian Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. [Neudruck.] – Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel 1963. 922 S.; 1965. – Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1963. XVI, 791 S. – [Engl.] – Humphries 1964. – New York: Dover 1967.  
Bespr.: (1) *The American Record Guide*. 34 (1967), S. 157. – [Russ.]

- [Übers. aus d. Deutschen von Ja. S. Druskin mit einem ausf. Nachwort von M. S. Druskin S. 649–662.] – Moskau: Izdatel'stvo muzyka 1964. 728 S.
55. *Soinne*, Paavo: Johann Sebastian Bachin ensimmäinen elämäkerta – ns. „nekrologi“ vuodelta 1754. [Nekrolog von 1754, finn. Übers.] – In: Kirkkomusiikkilehti. 1967. Joulukuu (Dez.). 7 S.
56. *Sumikura*, Ichirô: Bahha. – (Tôkyô): Ongaku no Tomo Sha (1967). – Dai Ongakuka. 1.
57. *Vita di Giovanni Sebastiano Bach*. La Musica strumentale. La Musica vocale e strumentale. Le Passioni e gli Oratori. – In: Storia della Musica. Vol. II. Milano: Fabbri (1964). S. 133–196.
58. *Zoku*, Keisei: Bahha. [Bildbiographie.] – Tôkyô: Ongaku no Tomo. 1966. 80 S. = Ongaku schaschin Bunko. 10. [Bildbiographien berühmter internationaler Komponisten.]

## B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen

### a) Bachbild und -auffassung

59. *Adorno*, Theodor W.: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. [Neudruck.] – In: Th. W. Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft. (München:) Deutscher Taschenbuch-Verl. (1963), S. 133–146. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 118.]
60. *Blume*, Friedrich: Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte. [Neudruck.] – In: F. Blume, Syntagma Musicologicum. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 412–447; 897–898. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 91.]
61. *Blume*, Friedrich: Umriss eines neuen Bachbildes. – In: F. Blume, Syntagma Musicologicum. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 466–479; 898–899. – Bach w nowym swietle. [Poln.] – In: Ruch Muzyczny. 7 (1963), S. 1–4. – Outlines of a new picture of Bach. – In: Music and Letters. 44 (1963), S. 214–227. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 76–78.]
62. *Dammann*, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock. [Zu BWV 903 S. 368–381, Scheibes Kritik S. 490–494.] – Köln: Volk (1967). 523 S.
63. *Geck*, Martin: Bachs künstlerischer Endzweck. – In: Festschrift für Walter Wiora. Zum 30. Dezember 1966. Hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling. Kassel u. a.: Bärenreiter 1967, S. 319 bis 328.
64. *Gurlitt*, Wilibald: Johann Sebastian Bach in seiner Zeit und heute. [Neudruck.] – In: W. Gurlitt, Musikgeschichte und Gegenwart. Teil 1. Von musikgeschichtlichen Epochen. Wiesbaden: Franz Steiner 1966, S. 159 bis 175. = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 1.
65. *Krause*, Joachim: Von „Anlässen“ musikalischer Empfindung. [Betr. Symbolik.] – In: Saarbrücker Hefte. (1967). H. 5, S. 5–15.
66. *Krause*, Joachim: Vom klingenden Kreuzzeichen. [Betr. BWV 56, 615.] – In: Musik und Kirche. 37 (1967), S. 207–215.

67. *Mezger*, Manfred: Botschaft und Glaube in Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik. (Darin noch: Mezger, M.: Mitte der Musik. Geschrieben zu Johann Sebastian Bachs 200. Todestag [28. Juli 1950.] [Nachdruck.] S. 21–24.) – Wolfenbüttel, Zürich: Mössler (1964). 34 S. = Jahrgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1963.
68. *Niemeyer*, Annemarie: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Bachpflege. Stimmt unser Bachbild noch? – In: Kulturspiegel Arnstadt. (1963). H. 7/8, S. 19–20.
69. *Nievergelt*, Edwin: Epilog zu einer Diskussion um Bach. – In: Musik und Gottesdienst. 17 (1963), S. 87–99.
70. *O'Connell*, N.: A deeper approach to Bach. – In: Musical Opinion. Vol. 87 (1964), S. 353–355.
71. *Schmidt*, Rudolf: Bach und sein Jahrhundert. – In: Österreichische Musikzeitschrift. 18 (1963), S. 14–16.
72. *Stamm*, Georg: Diskussionen um Bach. – In: Reformatio. Zeitschrift für evangelische Kultur und Politik. 13 (1964), S. 388–398.
73. *Steglich*, Rudolf: J. S. Bach über sich selbst und im Urteil der Mit- und Nachwelt. – In: Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Horst Heussner. Kassel u. a.: Bärenreiter 1964, S. 393–405.
74. *Stuckenschmidt*, Hans Heinz: Johann Sebastian Bach: Einheit und Gegenwart. – In: Berichte und Informationen. Die universelle Wochenzeitschrift Österreichs. 18 (1963), S. 14–19.

#### b) Monographien, Sonstiges

75. *Konen*, V.: O. prošlom i nastojaščem. [Über Vergangenheit und Gegenwart.] – In: Sovetskaja Muzyka. 30 (1966), S. 38–46.
76. *Nys*, Carl de: Pour la plus grande gloire de Dieu. – In: Jean-Sébastien Bach. S. 189–214. [Vgl. Nr. 47.]
77. *Schloezer*, Boris de: Entwurf einer Musikästhetik. Zum Verständnis von Johann Sebastian Bach. Aus dem Franz. von Horst Leuchtman. – Hamburg, München: Ellermann 1964. 364 S.  
Bespr.: (1) Neue Zeitschrift für Musik. 126 (1965), S. 407. (2) Slovenska Hudba. 11 (1967), S. 188.
78. *Stiller*, Günther Walter Heinrich: Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. – Dissertation. Leipzig 1966. 343 S. [Maschinenschr.] – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1970. 260 S.
79. *Stockmann*, Bernhard: Zur Kritik der barocken Musiktheorie. [Musikalische Figurenlehre bei Bach.] – In: Neue Zeitschrift für Musik. 127 (1966), S. 56–60.
80. *Wertbemann*, Helene: Die Aufführung Bachscher Passionen als theologisches Problem. – In: Oikonomia. Heilsgeschichte als Thema der Theologie. Oscar Cullmann zum 65. Geburtstag gewidmet. Hrsg. von Felix Christ. Hamburg 1967, S. 373–377.

## IV. DAS LEBEN

## A. Gesamtdarstellungen

81. *Brion*, Marcel: Sa vie: une partition magnifiquement écrite. – In: Jean-Sébastien Bach. S. 7–48. [Vgl. Nr. 47.]
82. *David*, Hans Theodor und *Mendel*, Arthur: The Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. (Revised Ed., with an Appendix.) – New York: Norton and Co. 1966. 474 S. – London: Dent 1966.  
Bespr.: (1) The Musical Times. 108 (1967), S. 424–425. (2) Music and Letters. 48 (1967), S. 155. (3) Composer. Nr. 25 (1967), S. 31. (4) Music Clubs Magazine. 46 (1967), S. 55. (5) College Music Symposium. 7 (1967), S. 149. (6) Pan Pipes of Sigma Alpha Jota. 60 (1967), S. 44–45.
83. *Engel*, Hans: Musik in Thüringen. – Köln, Graz: Böhlau 1966. 288 S. = Mitteldeutsche Forschungen. 39.
84. *Fischer*, Edwin: Johann Sebastian Bach. Eine Studie. [Neudruck.] – o.O. (E. Fischer) (1967). 43 S.
85. *Juan Sebastian Bach*. Übers. aus dem Französischen von Léon Mamos. – Buenos Aires: Compañía general Fabril editora. (1963?) 304 S.
86. *Knick*, Bernhard: Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs. – In: B. Knick, St. Thomas zu Leipzig. Schule und Chor. Stätte des Wirkens von Johann Sebastian Bach. Bilder und Dokumente zur Geschichte der Thomaschule und des Thomanerchores mit ihren zeitgeschichtlichen Beziehungen. Mit einer Einführung von Manfred Mezger. S. 135–262. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1963. XXIX, 414 S.  
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 18 (1965), S. 221–223 (Alfred Dürr). (2) Musica. 18 (1964), S. 93–94 (Otto Riemer).
87. *Marcel*, Luc-Andre: Johann Sebastian Bach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Aus dem Französischen übertragen von Clarita Waege und Hortensia Weiher-Waege. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt 1963. 174 S. – 1967. 181 S.  
Bespr.: (1) Musical Events. 21 (1966), S. 28–29.
88. *Miles*, R. H.: Bach's adversities. – In: Organ Institute Quarterly. 10 (1963), S. 9–11.
89. *Mirsky*, Reba: Johann Sebastian Bach. [Illustriert von Steele Savage.] – New York: Follett 1965. 142 S.  
Bespr.: (1) Clavier. 5 (1966), S. 12. (2) The Instrumentalist. 20 (1966), S. 18.
90. *Ocampo*, Victoria: Juan Sebastián Bach. El hombre. – Buenos Aires: SUR (1964). 38 S.
91. *Piroué*, Georges: Le portrait d'un homme heureux. – In: Jean-Sébastien Bach. S. 49–69. [Vgl. Nr. 47.]

92. *Rosenwald*, Hans Hermann: An introduction to Bach. – Vaduz: Overseas Publishers of Vaduz. Distributed by Taplinger, Pub. Co. New York 1965. 164 S.
93. *Westcott*, Frederic: Bach. [Illustriert von Charles Keeping.] – London: Miller 1967. 108 S. – New York: Walck 1967. 96 S.  
Bespr.: (1) Music Teacher and Piano Student. 46 (1967), S. 18. (2) Music in Education. 31 (1967), S. 531.

## B. Dokumente und Monographien

### a) Ikonographie

94. *Freyse*, Conrad: Bachs Antlitz. Betrachtungen und Erkenntnisse zur Bach-Ikonographie. – Eisenach: Bachhaus 1964. 115 S. 16 Abb.
95. *Jabnn*, Hans Henny: Der Schädel Johann Sebastian Bachs – und sein Bild. – In: Fundamente. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste Hamburg 1967, S. 25–36.
96. *Offergeld*, R.: Memento mori. Bach skull. [Betr. Bachs Schädel.] – In: Music and Musicians. 12 (1964), S. 10–11.
97. *Rosenthal*, Wolfgang: Die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs. Mit Bemerkungen über die „Organistenkrankheit“. – In: Leopoldina. Mitteilungen der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Halle (Saale) 1962/63. Reihe III. 8/9, S. 234–241.
98. *Scharf*, Joachim-Hermann: Hermann Welckers Bedeutung für die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 51 (1965), S. 5–9.

### b) Sonstiges

99. *Besch*, Hans: Eine Auktionsquittung Johann Sebastian Bachs. – In: Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag. Dargebracht von Freunden und Schülern. Berlin: Merseburger 1963, S. 74–79.  
Bespr. [der Festschrift]: (1) Music and Letters. 45 (1964), S. 167–170 (Walter Emery).
100. *Dadelsen*, Georg von: Ses manuscrits: clefs d'un itinéraire musical. – In: Jean-Sébastien Bach. S. 155–188. [Vgl. Nr. 47.]
- (x) *Dadelsen*, Georg von: Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises. – Trossingen: Hohner 1957. 44 S. = Tübinger Bach-Studien. 1. [Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 69; 1967, Bibl. Nr. 168.]  
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 16 (1963), S. 192–193 (Karl-Heinz Köhler).
101. *Große*, Hans: Händel und Bach auf Subskriptionslisten zu Werken Telemanns. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 9 (1967), S. 62–63.

102. *Kleiss*, Marietta: Prüfungsgutachten des Thomaskantors Johann Sebastian Bach. – Der junge Buchhandel. 18 (1965), S. 175–178. = Beilage zum Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. [Frankfurter Ausgabe.] 21, Nr. 59 vom 27. Juli 1965.
103. *Neumann*, Werner und *Schulze*, Hans-Joachim: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kritische Gesamtausgabe. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1963. 288 S. (Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 1.)  
Bespr.: (1) *Music and Letters*. 45 (1964), S. 270–272 (Walter Emery). (2) *Musica*. 18 (1964), S. 178 (Ludwig Finscher). (3) *Musik und Gesellschaft*. 16 (1966), S. 122–123 (Fritz Hennenberg). (4) *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 8 (1966), S. 73–76 (Hans Gunther Hoke). (5) *Die Musikforschung*. 18 (1965), S. 99–100, 19 (1966), S. 480 (Reinhold Jauernig). (6) *Neue Zeitschrift für Musik*. 125 (1964), S. 223 (G[ustav] A[dolf] Trumpff). (7) *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*. Juli/Sept. (1964), S. 105–106 (P. Horn). (8) *Musikerziehung*. 20 (1967), S. 141.
104. *Notowicz*, N[athan]: Istorija odnovo pis'ma J. S. Bacha. [Die Geschichte eines Briefes von J. S. Bach.] [Russ.] – In: *Sovetskaja Muzyka*. 28 (1964), S. 119–121. [S. 120–121: Dok I, 23; russ. Übersetzung von A. Baranova.]
105. *Schulze*, Hans-Joachim: Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne. – In: *Bach-Jahrbuch*. 50 (1963/64), S. 61–69.
106. *Schulze*, Otto Friedrich: Ein Bach-Pokal im Eisenacher Bach-Museum. – In: *Musica*. 21 (1967), S. 261–264.
107. *Zielińska*, Teresa: Nieznany autograf Jana Sebastiana Bacha. [Betr. Quittung vom 6. Mai 1749.] [Poln.] – In: *Muzyka*. XII (1967), S. 67–70.
108. *Zielińska*, Teresa: Osiemnastowieczna transakcja zakupu fortepianu. [Betr. Quittung vom 6. Mai 1749.] [Poln.] – In: *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. XV/3 (1967), S. 523–526.

### c) Monographien

109. *Arthaud*, Claude: Les maisons du génie. [S. 33–43: J. S. Bach in Eisenach.] – Grenoble: Arthaud 1967. = *Les Imaginaires*. 31.
110. *Blume*, Friedrich: Der junge Bach. – Wolfenbüttel, Zürich: Möseler 1967. 28 S. = Jahresgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1967.
111. *Kock*, Hermann: Los músicos Bach; ensayo de una genealogía. – In: *Revista Musicales Chilena*. 21 (1967), S. 56–100.
112. *König*, Ernst: Zu J. S. Bachs Wirken in Köthen. – In: *Bach-Jahrbuch*. 50 (1963/64), S. 53–60.
- 112a. *König*, Ernst: Johann Jeremias Göbel, ein Zeitgenosse des Köthener Bach. – In: Wann und wo? Köthen im Dezember 1967, S. 1–3; Köthen im Januar 1968, S. 1–2.

113. *Kraft*, Günther: Zur Tradition und Umwelt Joh. Sebastian Bachs in Weimar. – In: Bachfestbuch Weimar 1964, S. 29–35. [Vgl. Nr. 613.]
114. *Kraft*, Günther: Entstehung und Ausbreitung des musikalischen Bach-Geschlechtes in Thüringen. (Mit besonderer Berücksichtigung des Wechmarer Stammes.) – Habil.-Schrift. Halle (Saale) 1964. 390 Bl. [Maschinenschr.]
115. *Kraft*, Günther und *Bock*, Erich: Bach in Eisenach. Auf den Wegstätten des jungen Sebastian. – Jena: Kessler (1967). 71 S. = Schriften des Bach-Museums Eisenach.
116. *Petzoldt*, Richard: Telemann und seine Zeitgenossen. – Magdeburg: Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1966. 12 S. = Magdeburger Telemann-Studien. 1.
117. *Petzoldt*, Richard: Die Stellung des Musikers in der Bach-Händel-Telemann-Epoche. – In: Musik und Gesellschaft. 17 (1967), S. 667–675.
118. *Reijen*, Paul van: Die Familie Bach und Graf Keyserlingk. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 127 (1966), S. 389–393.
119. *Senn*, Kurt Wolfgang: Johann Gottfried Walther und Johann Sebastian Bach. Ursachen und Wirkungen einer Musikerfreundschaft. – In: Musik und Gottesdienst. 17 (1963). H. 2, S. 27–38; H. 3, S. 57–68.
120. *Senn*, Kurt Wolfgang: Über die musikalischen Beziehungen zwischen Johann Gottfried Walther und Johann Sebastian Bach. – In: Musik und Kirche. 34 (1964), S. 8–18.
121. *Tapié*, Victor-L.: Dans l'Allemagne de son siècle. – In: Jean-Sébastien Bach. S. 71–116. [Vgl. Nr. 47.]
122. *Tittel*, Karl: Die musikalischen Vertreter der Familie Krebs unter besonderer Berücksichtigung der Bachschüler Johann Tobias und Johann Ludwig. – Dissertation. Marburg 1963. [Maschinenschr.]
123. *Wiegand*, Fritz: Die mütterlichen Verwandten Johann Sebastian Bachs in Erfurt. Ergänzungen und Berichtigungen zur Bachforschung. – In: Bach-Jahrbuch. 53 (1967), S. 5–20.
124. *Zavarský*, Ernest: Zur angeblichen Preßburger Herkunft der Familie Bach. – In: Bach-Jahrbuch. 53 (1967), S. 21–27.

#### d) Instrumentenkunde

125. *Ernst*, Friedrich: Bach und das Pianoforte. Zeichnungen von Kaj Nordström. – Frankfurt (Main): Verl. Das Musikinstrument 1963. 23 S. = Schriftenreihe Das Musikinstrument. 6.
126. *Ernst*, Friedrich: Der Flügel Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte des Instrumentenbaues im 18. Jahrhundert. 2. Aufl. – Frankfurt (Main), London, New York: Peters 1966. 86 S.
127. *Ferguson*, Howard: Bach's „Lauten Werck“. – In: Music and Letters. 48 (1967), S. 259–264.
128. *Fitzpatrick*, Horace: The Valveless Horn in Modern Performances of

- Eighteenth-Century Music. [Betr. u. a. BWV 1046.] – In: Proceedings of the Royal Musical Ass. 91 (1964/65), S. 45–60.  
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 20 (1967), S. 325 (Reinhold Sietz).
129. *Fitzpatrick*, Horace: The Waldhorn and its association in Bach's time. Nachtrag zu Proceedings 91 (1964/1965). – In: Royal Musical Ass. Research Chronicle. Published by the Royal Musical Ass. Ed. by Jeremy Noble. London 1965, S. 51–54.
130. *Karstädt*, Georg: Das Instrument Gottfried Reiches: Horn oder Trompete? – In: Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 311–313.
131. *Kwasnik*, Walter: Johann Sebastian Bach als Orgelrevisor. – J. S. B. comme réviseur d'orgues. – J. S. B. as organ revisor. – In: Instrumentenbauzeitschrift. 20 (1966), S. 221–223; 303–315; 340–343.
132. *Rougier*, Adrien: Les Orgues de J.-S. Bach. – In: Orgue. (1964), S. 33 bis 40.
133. *Thalheimer*, Peter: Der Flauto piccolo bei Johann Sebastian Bach. – In: Bach-Jahrbuch. 52 (1966), S. 138–146.

## V. DIE WERKE

### A. Gesamtdarstellungen, allgemeine Werkbetrachtungen

134. *Apfel*, Ernst: Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach. Teil I. [Darin Kap. 7: Zur Entstehung der Neuen Musik des 17. Jahrhunderts, Grundlinien der Entwicklung bis Bach. S. 89 bis 102.] – München: Eidos 1964. 112 S.  
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 19 (1966), S. 217–219 (Wolfgang Marggraf).
135. *Apfel*, Ernst: Wandlungen der Polyphonie von Palestrina zu Bach. – In: Archiv für Musikwissenschaft. XXI (1964), S. 60–76.
136. *Boyd*, Malcolm: Bach's Instrumental Counterpoint. – London: Barrie and Rockliff 1967. 39 S.
137. *Boyd*, Malcolm: Harmonizing 'Bach' Chorales. – London: Barrie and Rockliff 1967. 40 S.  
Bespr.: (1) The Musical Times. 108 (1967), S. 912. (2) Music. 1 (1967), S. 44. (3) Music in Education. 31 (1967), S. 582. (4) Music Teacher and Piano Student. 46 (1967), S. 16.
138. *Brincker*, Jens: Informationsteori og musikalsk analyse. [Betr. 371 Choralgesänge.] [Dän.] – In: Dansk aarbog for musikforskning. (1964–1965), S. 113–132.
139. *Carrel*, Norman: Bach the borrower. Preface by Basil Lam. – London: Allen and Unwin 1967. 396 S.

- Bespr.: (1) *Music Events*. 22 (1967), S. 27-28. (2) *Music Teacher and Piano Student*. 46 (1967), S. 16.
140. *Duparcq*, J. J.: De la conception du principe de l'harmonie selon Jean-Philippe Rameau et Jean-Sébastien Bach. - In: *Revue musicale*. (1965), S. 123-143.
141. *Etinger*, M[ark Aronovič]: Garmonija J. S. Bach [Die Harmonik J. S. Bachs.] - Moskau: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1963. 107 S. = V pomošč pedagogu-muzykantu.
142. *Gabinski*, G.: Veliki Čarodej Garmonija. [Große Zauberin Harmonik.] [Russ.] - In: *Nauka i Religija*. (1963), S. 63-65.
143. *Gárdonyi*, Zoltán: J. S. Bach ellenpont-művészetének alapjai. [Die Grundlagen von J. S. Bachs Kontrapunkt-kunst.] [Ungar.] - Budapest: Zeneműkiadó 1967. 106 S.  
Bespr.: (1) *Magyar Zene*. 8 (1967), S. 641-642 (Antal Molnár).
144. *Goléa*, Antoine: Le createur. - In: *Jean-Sébastien Bach*. S. 117-154. [Vgl. Nr. 47.]
145. *Grinde*, N. und *Nielsen*, L.: Lærebok i kontrapunkt efter Bachstilen. - Oslo: Universitetsforlaget 1966.  
Bespr.: (1) *Musikrevy*. 22 (1967), S. 285.
146. *Gurlitt*, Wilibald: Zu Johann Sebastian Bachs Ostinato-Technik. [Neudruck.] - In: *W. Gurlitt, Musikgeschichte und Gegenwart*. Teil 1: Von musikgeschichtlichen Epochen. Wiesbaden: Steiner 1966, S. 176-181. = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 1.
147. *Gurlitt*, Wilibald: Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs [Neudruck.] - In: *W. Gurlitt, Musikgeschichte und Gegenwart*. Teil 2: Orgel und Orgelmusik. Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Forschung und Lehre. Wiesbaden: Steiner 1966, S. 61-73. = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 2.
148. *Hahn*, Harry: Die musikalische Symbolik im Instrumentalwerk J. S. Bachs. - In: *Symbolon*. Jahrbuch für Symbolforschung. Basel (1966). Bd. 5, S. 103-120.
149. *Hecklinger*, Doris: Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik. Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie. - Dissertation. Tübingen 1962 (1963). [Maschinenschr.] - Trossingen: Hohner 1970. VII, 159 S. = Tübingen Bach-Studien. Hrsg. von Walter Gerstenberg. 6.
150. *Hecklinger*, Doris: Tanzrhythmik als konstitutives Element in Bachs Vokalmusik. - In: *Gesellschaft für Musikforschung*. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 167 bis 170.
151. *Hindermann*, Walter F.: Möglichkeiten der Wiedergewinnung verschollener Instrumentalwerke J. S. Bachs. - In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 128 (1967), S. 238-247.
152. *Macomber*, Frank S.: Bach's re-use of his own music: a study in transcrip-

- tions. – Dissertation. Syracuse University 1967. 660 S. Ann Arbor: University Microfilms.
153. *Moser*, Hans Joachim: *Bachs Werke. Ein Führer für Musikfreunde.* – Kassel: Werkbrüder (1964). 176 S.  
Bespr.: (1) *Musica*. 19 (1965), S. 94 (Anton Würz).
154. *Neumann*, Friedrich: *Typische Stufengänge im Bachschen Suitensatz.* – In: *Bach-Jahrbuch* 53 (1967), S. 28–56.
155. *Neumann*, Friedrich: *Das Verhältnis von Melodie und Harmonie im durmoll-tonalen Tonsatz, insbesondere bei J. S. Bach.* – In: *Die Musikforschung*. 16 (1963), S. 22–31.
156. *Neumann*, Werner: *Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens.* – In: *Bach-Jahrbuch*. 51 (1965), S. 63–85.
157. *Protopopov*, Vladimir Vassiljevič: *Istorija polifonii v ego vašnejsich javlenijach zapadnoevropejskaja klassika XVIII–XIX. vekov.* [Die Geschichte der Polyphonie in ihren wichtigsten Erscheinungsformen der westeuropäischen Klassik im 18. und 19. Jahrhundert. Darin Kap. 2: Die Polyphonie J. S. Bachs S. 67–179.] – Moskau: Muzyka 1965. 614 S.
158. *Reichert*, Georg: *Harmoniemodelle in Johann Sebastian Bachs Musik.* – In: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag.* Hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 281–289.
159. *Reinhardt*, Karl-Heinz: *Das Verhältnis von Text und Stimmgattung in der deutschen evangelischen Kirchenmusik der Barockzeit.* – Dissertation. Kiel 1966. 177 S. [Maschinenschr.]
160. *Sadie*, Stanley: *Mozart, Bach and counterpoint.* – In: *The Musical Times*. 105 (1964), S. 23–24.
- 160a. *Steglich*, Rudolf: *Über einige Merkwürdigkeiten in Johann Sebastian Bachs Werken.* – In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft.* Hrsg. von Walther Vetter. 9 (1965), S. 28–39.
161. *Terry*, Charles Sanford: *The Music of Bach. An Introduction.* [Neudruck.] – New York: Dover, London: Constable 1963. – Gloucester (Mass.): P. Smith 1964. 104 S.  
Bespr.: (1) *American Music Teacher*. 14 (1965), S. 29. (2) *Journal of Church Music*. 7 (1965), S. 14. (3) *Clavier*. 3 (1964), S. 10. (4) *The Instrumentalist*. 19 (1964), S. 12 (5) *The Music Teacher and Piano Student*. 43 (1964), S. 197. (6) *Notes*. 22 (1965/66), S. 912–913.
162. *Valabrega*, Cesare: *La musica sacra di Johann Sebastian Bach. Con 140 esempi musicali.* – Parma: Guanda (1965). 266 S. = *Lo Scandaglio*. 1.
163. *Wolff*, Christoph: *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk.* – Dissertation. Erlangen-Nürnberg 1966. [Maschinenschr.] – Wiesbaden: Franz Steiner 1968. 227 S. = *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. 6. – In: *Die Musikforschung*. 20 (1967), S. 77–79. [Autorreferat.]
164. *Wolff*, Christoph: *Die Rastrierungen in den Originalhandschriften Joh.*

Sebastian Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik. – In: Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag. Berlin: Merseburger 1963, S. 80-92.

Bespr. [der Festschrift]: (1) *Music and Letters*. 45 (1964), S. 167-170 W[alter] E[mery]).

### B. Kantaten

165. *Bach*, Johann Sebastian: Geistliche und weltliche Kantatentexte nach Rudolf Wustmann. Neuausgabe. – Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1967. 443 S.
166. *Bach*, Johann Sebastian: Sämtliche Kantatentexte. Unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte. Hrsg. von Werner Neumann. 2. Aufl. – Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel 1967. XXIV, 643 S.
167. *Balsiger*, Max Ulrich: J. S. Bachs Kantaten als Schriftauslegung. Ein Beitrag zur Wertung der Bachschen Kantatentexte. – In: *Musik und Gottesdienst*. 19 (1965), S. 86-94.
168. *Berger*, J.: The hymn in the cantatas of Bach. – In: *Journal of Church Music*. 6 (1964), S. 4-6.
- 168a. *Day*, James: The literary background to Bach's cantatas. [Ungekürzter und veränderter Nachdruck.] – New York: Dover (1966). 115 S.  
Bespr.: (1) *The American Organist*. 50 (1967), S. 7.
169. *Dürr*, Alfred und *Mendel*, Arthur: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Bd. 14: Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1963. 236 S. [Vgl. Nr. 20, 184.]
170. *Dürr*, Alfred und *Treitler*, Leo: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Bd. 18: Kantaten zum 7. und 8. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1967. 247 S. [Vgl. Nr. 20, 197.]  
Bespr.: (1) *Musica*. 21 (1967), S. 254 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
171. *Dürr*, Alfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Bd. 35: Festmusiken für die Fürstenhäuser von Weimar, Weissenfels und Köthen. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1964. 183 S. [Vgl. Nr. 20.]
172. *Dürr*, Alfred: New light on Bach. – In: *The Musical Times*. 107 (1966), S. 484-485.
173. *Dürr*, Alfred: Bachs Trauer-Ode und Markuspassion. – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 124 (1963), S. 459-466.
174. *Dürr*, Alfred: Bach's Chorale Cantatas. – In: *Cantors at the Crossroads. Essays on Church Music in Honor of Walter E. Buszin*. Hrsg. von Johannes Riedel. St. Louis (Missouri): Concordia Publ. House 1967, S. 111 bis 120.

175. *Dürr*, Alfred: Oster-Oratorium (Schäfer-Kantate. [BWV 249a]) [Werkeinführung.] – In: Bachfestbuch Hamburg 1965, S. 132–133. [Vgl. Nr. 627.]
176. *Dürr*, Alfred: [BWV 35, 49. Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1965, S. 105–106, 48; [BWV 4, 50, 79, 78, 134a, 201, 205, 213. Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1966, S. 18–19, 88–89, 16–17, 60–61, 47–48, 73 bis 74, 61–62. [Vgl. Nr. 647, 665.]
- (x) *Foelber*, Paul Frederick: Bach's treatment of the subject of death in his choral music. – Dissertation. Washington: The Catholic University of America Press 1961. 435 S. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 264.]  
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 16 (1963), S. 400 (Alfred Dürr).
177. *Gotwals*, Vernon: Bach's Church Cantatas dated: an interim report. – In: Notes. 21 (1964), S. 340–349.
178. *Gudewill*, Kurt: Über Formen und Texte der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. – In: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 162–175.
179. *Herz*, Gerhard: Johann Sebastian Bach, Cantata No. 4, Christ lag in Todesbanden. An Authoritative Score, Backgrounds, Analysis, Views and Comments. – New York: Norton (1967). 138 S. = Norton Critical Scores.
180. *Holst*, Ortwin von: Johann Sebastian Bach – Geistliche Kantaten. [BWV 34, 59, 172, 129, 68, 50, 194, 148, 69.] – In: Bachfestbuch Hamburg 1965, S. 134–157. [Vgl. Nr. 627.]
181. *Johnston*, David: Bach and the Bible. – In: Proceedings of the Royal Musical Ass. Sess. 90 (1963/64), S. 27–42.
182. *Lock*, W.: The cantatas of Bach. – In: Journal of Church Music. 5 (1963), S. 2–4.
183. *Marshall*, Robert L.: Zur Vollständigkeit der Arie „Mein Jesus soll mein alles sein“ aus Kantate BWV 75. – In: Bach-Jahrbuch. 51 (1965), S. 144 bis 147.
184. *Mendel*, Arthur: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Bd. 14: Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1963. 236 S. [Betr. BWV 174, vgl. Nr. 20, 169.]
185. *Mies*, Paul: Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. Teil 3. [Hrsg.:] Societas Bach Internationalis. – Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1964. 70 S. = Jahresgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1964.  
Bespr.: (1) Musica. 20 (1966), S. 139–140 (Alfred Dürr). (2) Musikhandel. 16 (1965), S. 254. (3) Neue Zeitschrift für Musik. 127 (1966), S. 126. (4) Musik und Kirche. 38 (1968), S. 245 (Walter Blankenburg).

186. *Mies*, Paul: Die weltlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. [Hrsg.:] Societas Bach Internationalis. – Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1967. 61 S. = Jahressgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1966.
187. *Neumann*, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Bd. 4: Kantaten zu Neujahr und zum Sonntag nach Neujahr. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u.a.: Bärenreiter 1964. 167 S. [Vgl. Nr. 20.]  
Bespr.: (1) *Musica*. 20 (1966), S. 191. (2) *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 247-248 (Martin Geck).
- (x) *Neumann*, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Bd. 38: Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u.a.: Bärenreiter 1960. 174 S. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 277.]  
Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 16 (1963), S. 198 (Harald Kümmerling).
188. *Neumann*, Werner: Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs. 3., Neubearb. Aufl. – Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel 1967. 303 S.  
Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 243-245 (Walter Blankenburg).
189. *Pearsall*, R.: Bach's First Cantata. [Betr. BWV 15.] – In: *Choir*. 55 (1964), S. 31-32.
190. *Platb*, Richard: Neue Texte zu Bachs Kantaten? – In: *Musik und Kirche*. 37 (1967), S. 161-162.
191. *Schaal*, Richard: Zum Textdruck der Thomasschulkantate BWV Anh. 18. – In: *Die Musikforschung*. 17 (1964), S. 45.
192. *Scholz*, R.: Ein Thementypus der empfindsamen Zeit – Ein Beitrag zur Tonsymbolik. [Betr. BWV 53 u. a.] – In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 24 (1967), S. 178-198.
193. *Schulze*, Hans-Joachim: Randnotizen zu zwei kleinen Bach-Beiträgen. [Betr. Textdruck BWV Anh. 18 und Kleines Magnificat BWV Anh. 21.] – In: *Die Musikforschung*. 17 (1964), S. 401-402.
194. *Siegmund-Schultze*, Walther: Bach und Händel. [Betr. BWV 213.] – In: *Händel-Jahrbuch* 1966, S. 141-169.
195. *Smend*, Friedrich: Johann Sebastian Bach – Kirchenkantaten. 3. Aufl. – Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag 1966. 268 S.  
Bespr.: (1) *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1966). Nr. 6, S. 212-213.
196. *Terry*, Charles Sanford: Bach's Cantata Texts Sacred and Secular. With a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. – London: Holland Press 1964. 660 S.
197. *Treidler*, Leo: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Bd. 18: Kantaten zum 7. und 8. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1967. 247 S. [Betr. BWV 87, vgl. Nr. 20, 170.]

198. *Wertbemann*, Helene: Zum Text der Bach-Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“. – In: Bach-Jahrbuch. 51 (1965), S. 135 bis 143.
199. *Westrup*, Jack Allan: Bachs Cantatas. – London: British Broadcasting Corp. 1966. 60 S. = BBC Music Guides.  
Bespr.: (1) *The Musical Times*. 107 (1966), S. 1060. (2) *Musical Opinion*. 90 (1967), S. 631. (3) *Musical Events*. 21 (1966), S. 32. (4) *The E. C. M. Magazine*. 62 (1966), S. 97–98.
200. *Whittaker*, W. Gillies: The Cantatas of Johann Sebastian Bach. Sacred and Secular. Bd. 1. 2. [Neudruck.] – London: Oxford University Press 1964. XIV. 717; 754 S.
201. *Worbs*, Hans Christoph: Bachs Kantaten. [Schallplattenbesprechung.] – In: *Phonoprisma*. 6 (1963), S. 149–150.
202. *Zander*, Ferdinand: Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung. – Dissertation. Köln 1967. 113 S. [Maschinenschr.] – Köln: Kleikamp. [Fotodruck.]  
Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 246–247 (Walter Blankenburg). – In: Bach-Jahrbuch. 54 (1968), S. 9–64.
203. *Zingel*, Hans J.: Bach auf der Harfe. [Betr. BWV 203, 1006a.] – In: *Schweizerische Musikzeitung*. 104 (1964), S. 286–288.

*C. Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Weihnachts-Oratorium, Choräle*

204. *Ameln*, Konrad: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Bd. 1: Motetten. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1967. 211 S. [Vgl. Nr. 20.]  
Bespr.: (1) *Musica*. 20 (1966), S. 191 (Werner Bollert). (2) *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 233–237 (Alfred Dürr).
205. *Ameln*, Konrad: Über Bachs Motetten. – In: *Bachfestbuch Hamburg 1965*, S. 158–159. [Vgl. Nr. 627.]
206. *Ameln*, Konrad: Das handschriftliche Choralbuch des Organisten C. T. Engel vom Jahre 1775. [Betr. u. a. Choralsätze J. S. Bachs.] – In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. Bd. 12 (1967), S. 171–186, 265.
207. *Aprabamian*, Felix: Johannespassion (BWV 245). [Werkeinführung.] – In: *English Bach Festival*. Oxford. Programmbuch 1966, S. 82–83. [Vgl. Nr. 665.]
208. *Bach*, [Johann Sebastian]: De Matthäus-Passion. Met inleiding, toelichting en tekst door Oegerikus de Moor. [Textbuch. deutsch und niederl.] – Baarn: Bosch en Keuning [1964.] 68 S.
209. *Bach*, Johann Sebastian: Matthäus-Passion. BWV 244. In der von Karl Erb eingerichteten Fassung. Mit einer Einführung von Werner Neumann. [Textbuch.] – ([Berlin:] VEB Deutsche Schallplatten 1967.) 12 Bl.

210. *Bach*, Johann Sebastian: Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Johannes. (Hrsg. von Gottfried WölTERS.) [Textbuch mit Chorälen.] – Wolfenbüttel: Möselers [1965.] 19 S.
211. *Bach*, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium. Aufgenommen in der Thomaskirche zu Leipzig. Dirigent: Kurt Thomas. Textbuch. – ([Berlin:] VEB Deutsche Schallplatten 1963.) 10 Bl.
212. *Backers*, Cor: De invloed van het volkslied op het kerkelijk lied. Voorbeeld in de Matthäus-Passion van J. S. Bach. – In: *Euphonia*. 45 (1963), S. 3-5.
213. *Backers*, Cor: Bachs Johannespassie met toneelspel en dans. Een verrassend experiment. – In: *Euphonia*. 49 (1967), S. 3-4.
214. *Beaussant*, Philippe: Sur un verset de la messe en si. – In: *La table ronde*. (1963), S. 47-55.
- 214a. *Blankenburg*, Walter: Zur H-Moll-Messe. – In: *Bachfestbuch Wuppertal* 1967, S. 51-55. [Vgl. Nr. 668.]
215. *Chailley*, Jacques: Les Passions de J.-S. Bach. – Paris: Presses Universitaires de France 1963. 455 S. = Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris; Séries Etudes et Méthodes. 9.  
Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 18 (1965), S. 223-224 (Alfred Dürr).  
(2) *Musique et Radio*. 53 (1963), S. 91. (3) *Zvuk*. Nr. 60 (1963), S. 737 bis 738.
216. *Cobe*, E. T.: On the structure of Bach's „Ich folge Dir“. [Betr. BWV 245 /13.] – In: *College Music Symposium*. 5 (1965), S. 77-87.
217. *Dürr*, Alfred: Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion. – In: *Bach-Jahrbuch*. 50 (1963/64), S. 47-52.
- 217a. *Dürr*, Alfred: Die weltlichen Quellen des Weihnachts-Oratoriums. – In: *Bachfestbuch Hamburg* 1965, S. 126-131. [Vgl. Nr. 627.]
218. *Dürr*, Alfred: Johann Sebastian Bachs Weihnachts-Oratorium BWV 248. – München: Wilhelm Fink 1967. 48 S., 4 S. Abb.  
Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 245 (Walter Blankenburg).  
*Dürr*, Alfred: Bachs Trauer-Ode und Markuspassion. [Vgl. Nr. 173.]
219. *Ehmann*, Wilhelm: Performance practice of Bach's motets. [Übertragen aus: *Musik und Kirche*. 21 (1951), Nr. 2.] – In: *American Choral Review*. 7 (1964), Nr. 2, S. 6-7; Nr. 3, S. 6; Nr. 4, S. 8.
220. *Emery*, Walter: Mass in B minor (BWV 232). [Werkeinführung.] – In: *English Bach Festival*. Oxford. Programmbuch 1967, S. 66-70. [Vgl. Nr. 681.]
221. *Feldmann*, Fritz: Zur Problematik der h-Moll-Messe. – In: *Bachfestbuch Hamburg* 1965, S. 171-176. [Vgl. Nr. 627.]
222. *Fuller*, R.: A brief study of the Six motets of Johann Sebastian Bach. – In: *Choral Journal*. 8 (1967), S. 14-15.
223. *Geck*, Martin: Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“. – In: *Bach-Jahrbuch*. 53 (1967), S. 57-69.

224. *Gojowy, Detlef*: Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion. – In: Bach-Jahrbuch. 51 (1965), S. 86–134.
225. *Grier, C.*: Oxford: Passion by deduction. [Betr. BWV 247.] – In: Music and Musicians. 14 (1965), S. 47.
226. *Grout, Donald Jay*: Historical approach. No. 13 „Ich folge dir gleichfalls“ from Bach's „Passion according to St. John“. [Betr. BWV 245/13.] – In: College Music Symposium. 5 (1965), S. 68–76.
- 226a. *Grubbs, John W.*: Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts. – In: Bach-Jahrbuch. 51 (1965), S. 10–42.
227. *Harrassowitz, Hermann*: Erstaufführung des doppelchörigen Sanctus D-Dur (BWV 241) von J. S. Bach. – In: Musik und Kirche. 34 (1964), S. 143 bis 144.
228. *Hellmann, Diethard*: Eine Kuhnau-Bearbeitung Joh. Seb. Bachs? – In: Bach-Jahrbuch. 53 (1967), S. 93–99.
229. *Hellmann, Diethard*: New Bach for old. [Betr. BWV 247.] – In: Music and Musicians. 13 (1965), S. 32–33.
230. *Hellmann, Diethard*: Markuspassion (BWV 247). [Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1965, S. 107–109. [Vgl. Nr. 647.]
231. *Hickmann, Hans*: Zur Frage der Generalbaßbesetzung in Bachs Johannes-Passion. – In: Phono. 10 (1963/64), S. 57–58.
- Johnston, David*: Bach and the Bible. [Vgl. Nr. 181.] –
232. *Krause, Joachim*: Gestalten und Zahlen im „Et incarnatus est“ der h-moll-Messe Bachs. [Betr. BWV 232/15.] – In: Saarbrücker Hefte. (1964). H. 19, S. 21–36.
233. (*Lucius, Joachim*): Johann Sebastian Bach: Hohe Messe in h-Moll. Programmheft. – (Berlin:) Berliner Rundfunk 1966. 19 S.
234. *Mainous, F. D.* und *Ottmann, R.*: The 371 chorales of Johann Sebastian Bach. – New York: Holt, Rinehart and Winston 1966. 366 S. Bespr.: (1) Music Educators Journal. 53 (1967), S. 113–114. (2) The Nats Bulletin. 23 (1967), S. 40.
235. *Mann, William*: The Passion story in music. – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1965, S. 24–32; 34–39. [Vgl. Nr. 647.]
236. *Mendel, Arthur*: Wasserzeichen in den Originalstimmen der Johannes-Passion Johann Sebastian Bachs. – In: Die Musikforschung. 19 (1966), S. 291–294.
237. *Mendel, Arthur*: Documentary evidence concerning the aria „Ich folge dir gleichfalls“ from Bach's „St. John Passion“. [Betr. BWV 245/13.] – In: College Music Symposium. 5 (1965), S. 63–67.
238. *Mendel, Arthur*: More on the Weimar origin of Bach's „O Mensch, bewein“ (BWV 244/35). – In: Journal of the American Musicological Society. 17 (1964), S. 203–206.
239. *Mendel, Arthur*: Traces of the Pre-History of Bach's St. John and St.

- Matthew Passions. – In: Festschrift Otto Erich Deutsch. Hrsg. von Walter Gerstenberg, Jan La Rue und Wolfgang Rehm. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 31-48.
240. *Naberfeld*, Paul: Joh. Seb. Bachs „Magnificat“ im Musikunterricht der Oberstufe. – In: Musik im Unterricht. 55 (1964), S. 189-191.
241. *Neumann*, Werner: Zu J. S. Bachs Markuspassion. – In: 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967. [ProgrammBuch.] S. 45-48.
242. *Öhrwall*, Anders: Bachs Markus-passion. – In: Stockholms stiftsbok. (1965/66), S. 110-115.
243. *Paumgartner*, Bernhard: Zum „Cruxifixus“ der h-moll-Messe J. S. Bachs. – In: Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 500-503.
244. *Rufener*, Rudolf: Sehen und hören: Die h-moll-Messe von Bach. – In: Kulturelle Monatsschrift (Zürich). 26 (1966), S. 506-508.
245. *Scherchen*, Hermann: Idee und Wirklichkeit. Zur h-moll-Messe von Johann Sebastian Bach. – In: Gravesaner Blätter. Musikalische, elektroakustische und schallwissenschaftliche Grenzprobleme. 7 (1964/65), S. 98-101.
246. *Smend*, Friedrich: Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 52 (1966), S. 5-40.
247. *Soinne*, Paavo: Johann Sebastian Bachs Markuspassion. – In: Kyrkomusik. (1967), Febr., S. 3.
248. *Sydow*, Kurt: Joh. Seb. Bachs Motette „Jesu meine Freude“. – In: Behauptung der Person. Festschrift für Hans Bohnenkamp zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Helmuth Kittel und Horst Wetterling. Weinheim 1963, S. 343-360.
249. *Terry*, Charles Sanford: The Four-part Chorals of J. S. Bach. With the German Text of the Hymns and English Translations. Edited, with a hist. Introd., Notes and critical Apps. [Neudruck mit einem neuem Vorwort.] – London: Oxford University Press 1964.  
Bespr.: (1) Journal of Church Music. 7 (1965), S. 14. (2) Music Educators Journal. 51 (1965), S. 87.
250. *Trötz Müller*, Karl: Über einen „Fehler“ in der Matthäus-Passion. – In: Bach-Jahrbuch. 52 (1966), S. 69-71.
251. *Walter*, Georg: Die Schicksale des Autographs der h-moll-Messe von J. S. Bach. Ein Beitrag zur Zürcherischen Musikverlags-Geschichte. Hundertneunundvierzigstes Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1965. – Zürich: Hug und Co. in Komm. 1965. 24 S.  
Bespr.: (1) Schweizerische Musikzeitung. 105 (1965), S. 119 (ab = Andres Briner). (2) Musica. 19 (1965), S. 227 (Alfred Dürr). (3) Musik und Kirche. 36 (1966), S. 186.
252. *Wolff*, Christoph: Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in H-moll. [Betr. Vergleich mit einer Messe

von Wilderer aus Bachs Besitz.] – In: Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel u. a.: Bärenreiter 1967, S. 316–326.

#### D. Orgelwerke

253. *Alain, Olivier, Alain, Marie-Claire und Schack, Hans*: L'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach. [Textheft zur Schallplatte Erato STU 70030, usw.] – Paris: Costallat 1967. Teil 1. 2. 111, 19 S.
254. *Arfken, Ernst*: Das Weimarer Orgelbüchlein von Johann Sebastian Bach. – Dissertation. Göttingen 1965. 108 S. [Maschinenschr.]
255. *Arfken, Ernst*: Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins. – In: Bach-Jahrbuch. 52 (1966), S. 41–58.
256. *Biggs, E. P.*: The case for the pedal harpsichord, or, a new look at the Bach Trio Sonatas. – In: The Diapason. 58 (1967), S. 12.
257. *Carr, D. C.*: Bach's great Eighteen Chorale Preludes. – In: Organ Institute Quarterly. 11 (1964), S. 12–17.
258. *Dadelsen, Georg von*: Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins. – Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 74–79.
259. *Dunham, E. J.*: The Schübler Chorales of Johann Sebastian Bach. – In: Journal of Church Music. 6 (1964), Sept.: S. 12–15; Okt.: S. 7–9; Nov.: S. 10–12.
260. *Eickhoff, Henry J.*: Bach's Toccata-Ritornello Forms. – In: The Music Review. 28 (1967), S. 1–15.
261. *Eickhoff, Henry J.*: Bach's Chorale Ritornello Forms. – In: The Music Review. 28 (1967), S. 257–276.
262. *Emery, Walter*: [BWV 572, 647, 528, 536, 769, 540. Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1964, S. 26–29; [BWV 539, 541. Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1965, S. 52, 53–54; [BWV 547. Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1966, S. 70; [BWV 599 bis 644. Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1967, S. 30–33. [Vgl. Nr. 619, 647, 665, 681.]
263. *Emery, Walter*: A note on the history of Bach's „Canonic Variations“. – In: The Musical Times. 104 (1963), S. 32–33.
264. *Emery, Walter*: Some Speculations on the Development of Bach's Organ Style. – In: The Musical Times. 107 (1966), S. 596–603.
265. *Emery, Walter*: Bachs rudiments. [Betr. BWV 543/2.] – In: The Musical Times. 108 (1967), S. 32–34.
266. *Gotwals, Vernon*: Who wrote the Eight Little Prelude and Fugues? – In: The American Organist. 47 (1964), S. 22–24.
267. *Hansen, Edward Allan*: Anomaly in the Organ Fugue Subjects of J. S.

- Bach. – Dissertation. University of Washington 1965. 181 S. [Maschinenschr.] – In: Dissertation Abstracts. Section A. The Humanities and Social Sciences. 27 (1966), S. 221-222.
268. *Keller*, Hermann: The Organ Works of Bach. A Contribution to their History, Form, Interpretation and Performance. Transl. from the German by Helen Hewitt. – New York, London, Frankfurt (Main): Peters 1967. 312 S.
269. *Klotz*, Hans: Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk „Vom Himmel hoch, da komm ich her“. Eine Entgegnung auf Walter Emery „On Evidence of Derivation“ und „A note on the history of Bach's, Canonic Variations“. – In: Die Musikforschung. 19 (1966), S. 295-304.
270. *Krause*, Joachim: Die große Bearbeitung von „Jesus Christus, unser Heiland“ aus Clavierübung Teil III, von Johann Sebastian Bach. – In: Musik und Kirche. 35 (1965), S. 117-126.
271. *Leutert*, Hansjürg: Betrachtungen über Bachs Choraltriptychon „O Lamm Gottes, unschuldig“. [BWV 656.] – In: Musik und Gottesdienst. 21 (1967), S. 21-25.
272. *Lukas*, Viktor: Orgelmusikführer. [Zu J. S. Bach S. 12-54.] – Stuttgart: Reclam 1963. 271 S. = Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8880/87.
273. *Moerer*, J. C.: Symbolism in J. S. Bach's „Orgelbüchlein“. – In: The American Organist. 47 (1964), Nov.: S. 14-20; Dez.: S. 14-22; 48 (1965), Jan.: S. 12-16; Febr.: S. 22-25; März: S. 16-22; Apr.: S. 14-21; Mai: S. 11-14; Juni: S. 12-14; Juli: S. 11-14.
274. *Nielsen*, Poul: Om Johann Sebastian Strawinsky. [Betr. Bearbeitung BWV 769.] – In: Dansk Musiktidsskrift. Årg 42 (1967), S. 100-103.
275. *Pidoux*, Pierre: Die Melodiefassungen in J. S. Bachs Orgelchorälen. Bemerkungen zur neuen Bach-Ausgabe. – In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd. 8, S. 171-173. Kassel: Stauda 1963.
276. *Ryom*, Peter: La comparaison entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach. [BWV 594.] – In: Dansk Aarbog for Musikforskning. (1966/67), S. 91-111.
277. *Scheibert*, B.: Johann Sebastian Bach as revealed in the Klavierübung III. – In: Response. 5 (1964), S. 123-127.
278. *Staplin*, C. B.: Stylistic changes in the choral preludes of J. S. Bach. – In: Dissertation Abstracts. Section A. 28 (1967), S. 714. – The American Organist. 50 (1967), Juli: S. 14-20; Aug.: S. 16-21; Sept.: S. 16-22; Okt.: S. 20-22; Nov.: S. 20-27; Dez.: S. 15-20.
279. *Tessmer*, Manfred: Die Orgelmusik der drei Chor- und Orgelkonzerte. [Werkeinführung.] – In: Bachfestbuch Hamburg 1965, S. 167-169. [Vgl. Nr. 627.]
280. *Tessmer*, Manfred: Johann Sebastian Bach: Dritter Teil der Clavierübung. 1. Kritischer Bericht. 2. Notenband. – Dissertation. Hamburg 1967.
281. *Tittel*, Karl: Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben? Ein Ver-

- such zur Lösung von Autorschaftsproblemen. – In: Bach-Jahrbuch. 52 (1966), S. 102–137.
282. *Trumpff*, Gustav Adolf: Der Rahmen zu Bachs drittem Teil der Klavierübung. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 124 (1963), S. 466–470.
283. *Vogelsänger*, Siegfried: Passacaglia und Chaconne in der Orgelmusik. Von Frescobaldi bis Bach. – In: Musik und Kirche. 37 (1967), S. 14–24.
284. *Williams*, Peter F.: J. S. Bach and English organ music. – In: Music and Letters. 44 (1963), S. 140–151.

### E. Klavier- und Lautenwerke

285. *Aslanišwili*, Šalva Salomonovič: Die zwei- und dreistimmigen Inventionen J. S. Bachs. [Grusinisch.] – Tbilissi: Staatsverlag Zodna 1964. 172 S.
286. *Boereboom*, M.: Goldberg-Variaties van J. S. Bach. – Antwerpen: De Nederlandse Boekhandel 1963. 35 S. = *Leren Luisteren*. 6.
287. *Boldt*, Kenwyn Guy: The solo clavier Sonatas attributed to J. S. Bach. – Dissertation. Indiana University 1967. 32 S. [Maschinenschr.]
288. *Breckoff*, Werner: Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers. – Dissertation. Tübingen 1965 (1964). 111 S. [Fotodruck.] – In: Die Musikforschung. 18 (1965), S. 423–424. [Autorreferat.]
289. *Bryant*, C. M.: Eighteenth century showcase. [Betr. Fantasie c-Moll.] – In: Clavier, a magazine for pianists and organists. 6 (1967), S. 51–54.
290. *Bryant*, C. M.: Can he understand a fugue? [Betr. Wohltemperiertes Klavier.] – In: Clavier, a magazine for pianists and organists. 4 (1965), S. 26–31.
291. *Carneyro*, C.: Analyse de „O cravo ben Temperado“. – In: *Arte Musical*. 30 (1965), S. 738–757.
292. *Cole*, F. E.: Bach's „Goldberg-Variations“: a descriptive study and analysis. – In: Dissertation Abstracts. 27 (1967), S. 4276–4277.
293. *Czaczkas*, Ludwig: Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach. Bd. 2. [Bd. 1 vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 205.] – Wien: Kaltschmid 1963.  
Bespr.: (1) *Musica*. 18 (1964), S. 179 (Lothar Hoffmann-Erbrecht). (2) *Schweizerische Musikzeitung*. 104 (1964), S. 326 (e.m.).  
– Bd. 2. – Wien, München: Österreichischer Bundesverlag 1965. 323 S.  
Bespr.: (1) *Musica*. 19 (1965), S. 328 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
294. *Damerini*, Adelmo: Valori eterni del „Clavicembalo ben Temperato“ di J. S. Bach. – In: *L'Approdo musicale*. (1963). Nr. 16/17, S. 196–200.
295. *David*, Johann Nepomuk: Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. 3. Aufl. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1967). 37 gef. Bl. = *Kleine Vandenhoeckreihe*. 34/34a/34b.
- (x) *David*, Johann Nepomuk: Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsi. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1962. 92 S. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 358.]

- Bespr.: (1) Neue Zeitschrift für Musik. 124 (1963), S. 124. (2) Die Musikforschung. 17 (1964), S. 320–321 (Irmgard Bengen).
296. *Donoghue*, Denis: The Well-tempered Klavier. – In: Hudson review. 17 (1964), S. 138–142.
297. *Emery*, Walter: Goldberg: Information wanted. [Betr. Balthasar Schmid und BWV 988.] – In: The Musical Times. 104 (1963), S. 788–789. – The Goldberg Engraver. In: The Musical Times. 104 (1963), S. 875.
298. *Engdahl*, Hjalmar: Goldberg-variationerna. – In: Kyrkomusikernas tidning. 32 (1966), S. 99–100.
299. *Flotzinger*, Rudolf: Die Gagliarda Italjana – zur Frage der barocken Thementypologie. [Betr. BWV 988.] – In: Acta Musicologica. 39 (1967), S. 92–100.
300. *Fraczkiewicz*, Aleksander: Odpowiedź tonalna modulacja w fugach J. S. Bacha z Das Wohltemperierte Klavier. [Die tonale Beantwortung in J. S. Bachs Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier.] – In: Studia Hieronymo Feicht Septuagenario dedicata. Hrsg. von Zofia Lissa. Kraków 1967, S. 298–306.
301. *Franke*, Erhard: Themenmodelle in Bachs Klaviersuiten. – In: Bach-Jahrbuch. 52 (1966), S. 72–98.
302. *Friedemann*, Gerhard: Bach zeichnet das Kreuz. Die Bedeutung der 4 Duetten aus dem 3. Teil der Clavierübung. – (Pinneberg, Im Bans: G. Friedemann 1963.) 31 S.
303. *Herkomer*, Ingeborg: Das Wohltemperierte Klavier – seine Vorläufer und Nachkommen. – In: Bachfestbuch Weimar 1964, S. 41–44 [Vgl. Nr. 604.]
304. *Hermelink*, Siegfried: Bemerkungen zum ersten Präludium aus Bachs Wohltemperierten Klavier. – In: Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Hrsg. von Walter Wiora. Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau. Bd. 1. Kassel u. a.: Bärenreiter 1966, S. 111–121.
305. *Hutchinson*, W.: Aspects of musical time. [Betr. Wohltemperiertes Klavier.] – In: Institute of Ethnomusicology. Selected Reports. 1 (1966), S. 66–76.
306. *Jacobi*, Erwin R.: Johann Christoph Ritter (1715–1767), ein unbekannter Schüler J. S. Bachs, und seine Abschrift (etwa 1740) der „Clavier-Übung“ I/II. – In: Bach-Jahrbuch. 51 (1965), S. 43–62.
307. *Jander*, Owen: Rhythmic symmetry in the Goldberg-Variations. – In: Musical Quarterly. 52 (1966), S. 204–208.
308. *Jenne*, Natalie R.: Certain problems of rhythm and articulation in the performance of J. S. Bach's harpsichord music. – Dissertation. Stanford University 1967. 68 S. [Maschinenschr.]
309. *Jonas*, Oswald: Zur realen Antwort in der Fuge bei Bach. – In: Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß 1962. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 364–366.

310. *Južak*, K[iralina Josifovna]: Nekotorye osobennosti stroenija fugi J. S. Bacha. Stretta v fugach „Chorošo temperirovannogo klavira“. [Einige Besonderheiten im Bau der Fuge von J. S. Bach. Die Engführung in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers.] – Moskau: Izdatel'stvo Muzyka 1965. 103 S. = V pomošč pedagogu-muzykantu.
311. *Karkoschka*, Erhard: Von der Kunst des Komponierens. Bemerkungen zu einem Buch von Johann Nepomuk David. [Betr. Wohltemperiertes Klavier.] – In: *Musica*. 17 (1963), S. 17–21.
312. *Keller*, Hermann: Zur Geschichte der Urtextausgaben der Klavierwerke Bachs in der Edition Peters. – In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*. 10 (1966), S. 127–132.
313. *Keller*, Hermann: Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1965. 197 S. Bespr.: (1) *Musica*. 21 (1967), S. 43 (Alfred Dürr). (2) *Neue Zeitschrift für Musik*. 127 (1966), S. 413 (G[ustav] A[dolf] Trumpff). (3) *Musikhandel*. 17 (1966), S. 344. (4) *Musikerziehung*. 20 (1967), S. 186.
314. *Kirby*, F. E.: A Short History of Keyboard Music. [Darin 4. Kap.: Bachs Musik für Tasteninstrumente.] – New York: The Free Press. 1966. 534 S. Bespr.: (1) *Musik und Gesellschaft*. 17 (1967), S. 636–638 (Gerd Schönfelder).
315. *Kirkpatrick*, Ralph: The Goldberg Variations. [Werkeinführung.] – In: *English Bach Festival*. Oxford. Programmbuch 1963, S. 50–51. [Vgl. Nr. 598.]
316. *Klein*, Rudolf: Tendenzen der Analytik in Bachs „Wohltemperiertem Klavier“. – In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 21 (1966), S. 247–249.
317. *Krastin*, W.: Ob ispolnenij klavirnoj muzyki Bacha na fortepiano. [Über die Ausführung der Klaviermusik Bachs auf dem Fortepiano.] – In: *Ob ispolnenij fortepiannoj muzyki Bacha, Beethovena, Debussa, Rachmaninova, Prokovjeva, Schostakovitscha*. Moskau, Leningrad: Muzyka 1965. S. 7–31.
318. *Krummel*, Donald, W.: The Newberry Library, Chicago. [Betr. BWV 892.] – In: *Fontes Artis Musicae*. 16 (1966), S. 119–124.
319. *Lemacher*, Heinrich: Per Annum – Bach-Inventionen als geistliche Suite. – In: *Musica sacra*. 83 (1963), S. 251–253.
320. *Mainka*, Jürgen: Frühe Analysen zweier Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier. [BWV 869/2 und 889/1.] – In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 7 (1965), S. 47–56.
321. *Mil'stein*, Jakov Isakovič: Chorošo temperirovannyi klavir J. S. Bacha i osobennosti ego ispolnenija. [Das Wohltemperierte Klavier J. S. Bachs und die Besonderheiten seiner Ausführung.] – Moskau: Izdatel'stvo Muzyka 1967. 392 S.
322. *Misch*, Ludwig: Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier. [Betr.

- BWV 847/2 und 859/1.] [Neudruck.] – In: L. Misch, Neue Beethoven-Studien und andere Themen. München, Duisburg 1967, S. 141-150.
323. *Misch*, Ludwig: Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung. [Betr. BWV 851/2 und 868/2.] [Neudruck.] – In: L. Misch, Neue Beethoven-Studien und andere Themen. München, Duisburg 1967, S. 151-163.
324. *Müller-Blattau*, Joseph: Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach. – In: J. Müller-Blattau, Von der Vielfalt der Musik. Musikgeschichte – Musikerziehung – Musikpflege. Freiburg i. Br.: Rombach 1966, S. 73-87.
325. *Plath*, Wolfgang: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Bd. 5: Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1963. 140 S. [Vgl. Nr. 20.]
326. *Radke*, Hans: War J. S. Bach Lautenspieler? – In: Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Horst Heussner. Kassel u. a.: Bärenreiter 1964, S. 281-289.
327. *Riefling*, Reimar: Ohne Bach geht es nicht! Kommentar zu den Inventionen. – In: Das Klavierspiel. 6 (1964), S. 15-17.
328. *Schering*, Arnold: Bach's Prelude and Fugue in G minor (Well-Tempered Clavier, Vol. I). – In: Piano Teacher. (1965). Nr. 1, S. 6-10.
329. *Schoberlechner*, Annie: Die Fuge in C-Dur aus dem 1. Band von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“. – In: Musikerziehung. 17 (1964), S. 161 bis 163.
330. *Schroder*, C. F.: Piano lesson: Two Part Invention No. 6 in E Major by Johann Sebastian Bach. – In: Clavier. 3 (1964), S. 27-30.
331. *Schulze*, Hans-Joachim: Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen? – In: Die Musikforschung. 19 (1966), S. 32-39.
332. *Siegele*, Ulrich: Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach. – In: Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 164-167.
333. *Skudin*, G.: Istorija odnoj tetradi. Stranička škol'nika. [Die Geschichte eines Heftes; betr. Entstehungsgeschichte der Inventionen.] [Russ.] – In: Muzykal'naja Shisnj. (1965). Nr. 2, S. 20-21.
334. *Tureck*, Rosalyn: A lesson on „Postillion's Air and Fugue“ from Bach's „Capriccio on the Departure of his Beloved Brother“. – In: Piano Teacher. 6 (1963), S. 8-9.

#### F. Orchester- und Kammermusik

335. *Bessler*, Heinrich und *Grüß*, Hans: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII, Bd. 1: Vier Ouvertüren (Orchestersuiten). Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1967, 131 S. [Vgl. Nr. 20.]

336. (*Beythien*, Jürgen:) Johann Sebastian Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte. [Textheft zur Schallplattenkassette.] [Neudruck.] – (Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1968) 6 Bl. – Ausgabe 1963 12 Bl.
337. *Broder*, Nathan: The „Brandenburgs“ – „So musical a discourse“. – In: High Fidelity. 15 (1965), S. 76–77.
338. *Carrell*, Norman: Sonata in C major (BWV 1037). [Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. ProgrammBuch 1965, S. 43–44. [Vgl. Nr. 647.]
339. *Carrell*, Norman: The Brandenburg Concertos. [Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. ProgrammBuch 1964, S. 10–11; 43; 54 bis 55; 64; 66. [Vgl. Nr. 619.]
340. *Carrell*, Norman: Bach's Brandenburg Concertos. Foreword by Yehudi Menuhin. – Kassel u. a.: Bärenreiter (1963). 130 S. – London: Allen and Unwin (1963) 130 S.  
Bespr.: (1) The Musical Times. 106 (1965), S. 193–194 (Thurston Dart). (2) Music and Letters. 45 (1964), S. 264–265 (J[ack] A[llan] W[estrup]). (3) The Music Review. 26 (1965), S. 260–262. (4) Music and Musicians. 12 (1964), S. 45. (5) Musical Events. 19 (1964), S. 19–22. (6) Music in Education. 28 (1964), S. 28.
341. *Dimitry Markevitch* (original manuscript discovered of Bach Cello Suites). – In: Musical America. 84 (1964), S. 192.
342. *Eppstein*, Hans: Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-dur (BWV 1019). – In: Archiv für Musikwissenschaft. 21 (1964), S. 217–242.
343. *Eppstein*, Hans: J. S. Bachs Triosonate G-Dur (BWV 1039) und ihre Beziehungen zur Sonate für Gambe und Cembalo G-Dur (BWV 1027). – In: Die Musikforschung. 18 (1965), S. 126–137.
344. *Eppstein*, Hans: Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. – Dissertation. Uppsala 1966. – Uppsala: Almqvist und Wiksells 1966. 199 S. = Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 2.  
Bespr.: (1) Revue de Musicologie. 52 (1966), S. 245–246. (2) Svensk Tidskrift för Musikforskning. 48 (1966), S. 220–225. (3) Musikrevy. 22 (1967), S. 122. (4) Dansk Musiktidsskrift. 42 (1967), S. 141–143. (5) Neue Zeitschrift für Musik. 128 (1967), S. 165. – In: Die Musikforschung. 20 (1967), S. 198–199. [Autorreferat.]
346. *Fischer*, Wilfried: Wiedergewonnene Solokonzerte Johann Sebastian Bachs. – In: Bachfestbuch Hamburg 1965, S. 165–166. [Vgl. Nr. 627.]
347. *Fischer*, Wilfried: Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte Johann Sebastian Bachs. – Dissertation. Hamburg 1966. [Maschinenschr.] – Neue Bach-Ausgabe. Serie VII, Bd. 7. 1971. 150 S. – In: Die Musikforschung. 20 (1967), S. 456–457. [Autorreferat.]

348. *Fucks*, Wilhelm und *Lauter*, Josef: Exaktwissenschaftliche Musikanalyse. [Betr. u. a. BWV 1013, 1043, 1048.] – Köln, Opladen: Westdeutscher Verlag 1965. 59 S. = Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen. 1519.  
*Grüß*, Hans: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII, Bd. 1. [Vgl. Nr. 335.]
349. *Heijne*, Ingemar von: En hästkur i Bach. [Betr. BWV 1049.] – In: Musikrevy. Ärg 20 (1965), S. 285-288.
350. *Heran*, Bohuš: Uvahy nad Bachovými violoncellovými svitami. [Betrachtungen über Bachs Suiten für Violoncello.] [Tschech.] – In: Sbornik JAMU (Janaceks Akademie Musischer Künste). Brno 1963, S. 29-42.
351. *Hlawiczka*, Karol: Die Herkunft der Polonaise-Melodie der Ouvertüre h-Moll (BWV 1067). – In: Bach-Jahrbuch. 52 (1966), S. 99-101.
352. *Jampolskij*, I.: Sonaty i partity dl'a skripki solo J. S. Bacha. [J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Solo-Violine.] – Moskau: Gosudarstvennoje Muzykal'noje Izdatel'stvo 1963. 72 S.
353. *Jong*, Willem Coenraad de: Bach's z. g. Brandenburgse Concerten. Het derde concert in G. – In: Intermezzo. Kroniek van het Rotterdams Philharmonisch Orkest. 7 (1962/63), S. 26-30, 36.
354. *Jong*, Willem Coenraad de: Bach's Brandenburgse Concerten. Hoogtepunt van de Barok. – In: Intermezzo. Kroniek van het Rotterdams Philharmonisch Orkest. 10 (1965/66), S. 148-150.  
*Kolneder*, Walter: Besetzung und Satzstil. Zu Johann Sebastian Bachs Violinkonzerten. [Vgl. Nr. 416.]
355. *Kopff*, René: J.-S. Bach: Les Concertos brandenbourgeois. – In: L'Education musicale. 19 (1964), S. 200-201; 246-247.
356. *Lier*, Bertus van: Bachs Suiten voor Violoncel-Solo. – In: Mens en Melodie. 22 (1967), S. 144-146.
357. *Schmitz*, Hans-Peter: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI, Bd. 3: Werke für Flöte. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1963. 62 S. [Vgl. Nr. 20.]  
 Bespr.: (1) *Musica*. 18 (1964), S. 281 (Hans-Martin Linde).
358. *Spivakovsky*, Tossy: Polyphony in Bach's Works for Solo Violin. – In: Music Review. 28 (1967), S. 277-288.
359. *Steglich*, Rudolf: Johann Sebastian Bachs Drittes Brandenburgisches Konzert. – In: Vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen. Festschrift für E. Madsack zum 75. Geburtstag. Red.: R. Lange. Hannover: Madsack 1964, S. 53-56.
360. *Szigeti*, Joseph: Bachs Sonaten und Partiten für Violine „senza Basso accompagnato“. (BWV 1001-1006.) – In: Phono. 10 (1963/64), S. 70-72.
361. *Szigeti*, Joseph: The unaccompanied Sonates and Partitas of Bach. – In: American String Teacher. 13 (1963), S. 1-3. – In: Showcase. 43 (1963), S. 6-8.

362. *Szigeti*, Joseph: Solo Bach. [Betr. BWV 1001–1006.] – In: Music and Musicians. 12 (1964), S. 22–23.  
*Zingel*, Hans J.: Bach auf der Harfe. [Vgl. Nr. 203.]
- G. Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge*
363. *Bitsch*, Marcel: J.-S. Bach: L'Art de la Fugue; introduction, analyse et commentaires. – Paris: Durand 1967. 205 S.  
 Bespr.: (1) Revue de Musicologie. 53 (1967), S. 192–194.
364. *Carrell*, Norman: The Musical Offering (BWV 1079). [Werkeinführung.] – In: English Bach Festival. Oxford. Programmbuch 1966, S. 64–66. [Vgl. Nr. 665.]
365. *Chailley*, Jacques: L'ordre des morceaux dans „L'Art de la Fugue“. – In: Revue de Musicologie. 53 (1967), S. 110–136.
366. *Heilo*, Sven: Die Kunst der Fuge: levande musik eller abstrakt teori? – In: Studentsangaren. 11 (1967), S. 7–9.
367. *Illarionova*, O.: Iskusstvo Fugi. [Die Kunst der Fuge.] [Russ.] – In: Sovetskaja Muzyka. 30 (1966), S. 92.
368. *Kolneder*, Walter: Bachs „Kunst der Fuge“, ein Lese- oder Hörwerk? – In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966. 11 (1967), S. 86 bis 94.
369. *Logemann*, George D.: The Canons in the Musical Offering: An Example of Computational Musicology. – In: Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Hrsg. von Harald Heckmann. Regensburg: Bosse 1967, S. 63–87.
370. *Müller-Blattau*, Joseph: Schuberts „Unvollendete“ und das Problem des Fragmentarischen in der Musik. [Zu BWV 1080 S. 296–301.] – In: J. Müller-Blattau, Von der Vielfalt der Musik. Freiburg i. Br.: Rombach 1966, S. 285–301.
371. *Nowak*, Leopold: Ein Bach-Fund. [Betr. BWV 1076, Originaldruck.] – In: Fontes Artis musicae. 13 (1966), S. 95–98.
372. *Schenk*, Erich: Das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach. [Neudruck.] – In: Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge. Graz, Wien, Köln: Böhlau 1967, S. 61–72. = Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. 7.
373. *Schlötterer-Traimer*, Roswitha: Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge. – München: Wilhelm Fink 1966. 40 S. = Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 4.  
 Bespr.: (1) Musikhandel. 17 (1966), S. 344. (2) Musik und Kirche. 36 (1966), S. 280–281. (3) Musica. 21 (1967), S. 307 (Gottfried Schweizer).
374. *Schulze*, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen. – In: Bach-Jahrbuch. 53 (1967), S. 82–92.
375. *Wolff*, Christoph: Der Terminus „Ricercar“ in Bachs Musikalischem Opfer. – In: Bach-Jahrbuch. 53 (1967), S. 70–81.

## VI. AUFFÜHRUNGSPRAXIS, INTERPRETATION

376. *Abtgrimm*, Isolde: Zur Aufführungspraxis Bachscher Klaviermusik. – In: *Musica*. 19 (1965), S. 242-247.
377. *Aldrich*, Putnam: On the interpretation of Bach's trills. – In: *Musical Quarterly*. 49 (1963), S. 289-310.
378. *Babitz*, Sol: Concerning the length of time that every note must be held. – In: *The Music Review*. 28 (1967), S. 21-37.
379. *Babitz*, Sol: Notes Inégales: A Communication. – In: *Journal of the American Musicological Society*. 20 (1967), S. 473-76.
380. *Barbé*, Henriette: Die Ausführung von Vorschlägen im Barock, insbesondere bei J. S. Bach. – In: *Schweizerische Musikzeitung*. 104 (1964), S. 346 bis 352.
381. *Bardas*, S.: For the left hand; suggestions on the performance of Bach's C Major Suite for Violoncello as a piano solo. [BWV 1009]. – In: *Clavier*. 3 (1964), S. 23-26.
382. *Birk*, Reinhold: Bachs Matthäus-Passion unter Schneidt. – In: *Musik und Kirche*. 36 (1966), S. 133-134.
- (x) *Bodky*, Erwin: The interpretation of Bach's keyboard works. – Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press – London: Oxford Univ. Press 1960. IX, 421 S. [Vgl. B] 1967, Bibl. Nr. 423.]  
Bespr.: (1) *The American Record Guide*. 29 (1963), S. 477-480.
383. *Braudo*, Isai A[leksandrovic]: Ob izučení klavirnych sočinenij Bach v muzykal'noj škole. [Über das Studium der Klavierwerke Bachs in der Musikschule.] – Moskau, Leningrad: Izdatel'stvo Muzyka 1965. 81 S. = V pomošč pedagogu-muzykantu.
384. *Brennecke*, Wilfried: Siebenmal Matthäus-Passion. Eine vergleichende Discographie. – In: *Phono*. 12 (1965/66), S. 91-97.
385. *Briguet*, Michel: J.-S. Bach et ses fagots de bois. – In: *Musica*. (Paris) (1963). Nr. 107, S. 18-19.
386. *Broyles*, Michael Everett: Textural Interpretations in the chorale Harmonizations of J. S. Bach. – Dissertation. University of Texas 1967. 471 S. [Maschinenschr.]
387. *Bullivant*, Roger: Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten. – In: *Bach-Jahrbuch*. 52 (1966), S. 59-68.
388. *Byrt*, John: Notes Inégales: Some Misconceptions? – In: *Journal of the American Musicological Society*. 20 (1967), S. 476-480.
389. *Collins*, Michael: Notes Inégales: A Reexamination. – In: *Journal of the American Musicological Society*. 20 (1967), S. 481-485.
390. *Collins*, Michael: The performance of triplets in the 17th and 18th centuries. – In: *Journal of the American Musicological Society*. 19 (1966), S. 281-328.

391. *Dalton*, James: Bach Interpretation – 1: Some General Principles. – 2: Some Prelude and Fugues. – In: *The Musical Times*. 107 (1966), April: S. 341; Mai: S. 440–442; Juni: S. 536–538.
392. *Demus*, Jörg: Zur Interpretation des „Wohltemperierten Klaviers“. – In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 19 (1964), S. 147–151.
393. *Demus*, Jörg: Abenteuer der Interpretation. [Zu J. S. Bach S. 15–56.] – Wiesbaden: Brockhaus 1967. 248 S.
394. *Dumm*, R. W.: The play of courtship; piano footnotes to Bach's Minuet in G. [Betr. BWV 843.] – In: *Clavier*. 5 (1966), S. 40–42.
395. *Dumm*, R. W.: Good to the last drop: piano footnotes to Bach's „Scherzo“. [Betr. BWV 844.] – In: *Clavier*. 4 (1965), S. 34–36.
396. *Ehmann*, Wilhelm: Performance practice of Bach's motets. – In: *American Choral Review*. 7 (1964), S. 4–5.
397. *Elder*, D.: Jörg Demus. (Interview und Diskussion über das „Wohltemperierte Klavier“. – In: *Clavier*. 6 (1967), S. 20–27.
398. *Enderle*, Hermann: Binäre gegen ternäre Rhythmen bei J. S. Bach. – Notation und Ausführung. – In: *Musik und Kirche*. 36 (1966), S. 17–18.
399. *Enderle*, Hermann: Nochmals zum Thema „Binäre gegen ternäre Rhythmen bei J. S. Bach“. – In: *Musik und Kirche*. 37 (1967), S. 69–73.
400. *Enke*, Heinz: Bachs Motetten. [Betr. Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling.] – In: *Phonoprisma*. 10 (1967), S. 138–139.
401. *Eras*, Renate: Erfahrungen mit der „Concertisten – Ripienistenpraxis“ bei der h-Moll-Messe. – *Musik und Kirche*. 35 (1965), S. 156–158.
402. *Eugen Jochum* talks about his interpretation of Johann Sebastian Bach's „St. Matthew Passion“. – In: *Philips*. (Frühjahr 1966), S. 3–5.
403. *Fierz*, Gerold: Mit modernem Vorzeichen. Maazels Deutung der h-moll-Messe von Bach – nebst ein paar Seitenblicken. – In: *fono forum*. 11 (1965), S. 166–168.
404. *Galor*, Yehudi: Die Orgelmusik bis zu J. S. Bach im Akkordeonensemble und die Probleme ihrer Registrierung. – In: *Der Harmonikalehrer*. 13 (1964), S. 146–150. – 14 (1965), S. 12–18; 41–44.
405. *Goebels*, Franzpeter: Deutung und Bedeutung der Bach-Ausgaben Ferruccio Busonis. – In: *Musik im Unterricht*. 55 (1964), S. 249–252.
406. *Goens*, J.: Zur Pedalregistrierung Bachscher Choralbearbeitungen. – In: *Musik und Kirche*. 33 (1963), S. 267–268.
407. *Gutmann*, Rudolf: Zur Frage des Bachbogens. – In: *Instrumentenbauzeitschrift*. 18 (1964), S. 250–252.
408. *Haines*, Gerd: Einen weiteren Schritt zu Johann Sebastian Bach. [Betr. Textumdichtungen von Kantaten.] – In: *Musik und Gesellschaft*. 13 (1963), S. 17–18.
409. *Huber*, Anna Gertrud: Bach-Studien. Die Cantabile-Spielart als erste Forderung der Meister vom 15. Jahrhundert bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Das Schicksal von J. S. Bachs Chaconne für Solovioline, Solo-

- Cello, von Kammermusik, Clavier- und Orgelwerken, der Matthäus-Passion und der Kunst der Fuge . . . - Zürich: A. G. Huber (Auslieferung Hug und Co.) 1964. 102 S. [Im Selbstverlag.]  
Bespr.: (1) Schweizerische Musikzeitung. 104 (1964), S. 392 (Rh=Willi Reich).
410. *Jarosevici, G.*: Probleme contraversate in interpretarea pieselor de Bach pentru instrumentele de coarde Solo. [Umstrittene Probleme bei der Interpretation von Bachs Stücken für Solostreichinstrumente.] (Einschließlich Zusammenfassung in Franz., Deutsch und Ital.) [Rumän.] - In: *Lucrări de Musicologie*. 1 (1965), S. 235-242.
411. *Jochum, Eugen*: Zur Interpretation der Matthäuspassion Johann Sebastian Bachs. - In: *Interpretation der Welt. Festschrift für Romano Guardini zum 80. Geburtstag*. Hrsg. von Helmut Kuhn, Heinrich Kahlefeld u. a. Würzburg 1965, S. 410-425.
412. *Jonas, Oswald*: Ein Bach-Präludium. Ein Weg zum organischen Hören. In: *Musikerziehung*. 20 (1966/67), S. 205-209.
- (x) *Kelletat, Herbert*: Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei Johann Sebastian Bach. Kassel: Oncken 1960. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 227.]  
Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 16 (1963), S. 82-84 (Carl Dahlhaus).
413. *Kelterborn, Rudolf*: Kompositorische Gestaltung des Tonraums. Drei unterschiedliche Beispiele von Beethoven, Bach und Mozart. - In: *Musica*. 20 (1966), S. 154-156.
414. *Kloppers, Jacobus*: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien. - Dissertation. Frankfurt (Main) 1965/66. [Dissertationsdruck.] 390 S. - In: *Die Musikforschung*. 20 (1967), S. 315-316. [Autorreferat.]  
Bespr.: (1) *Österreichische Musikzeitschrift*. 22 (1967), S. 677.
415. *Kochevitsky, G. A.*: The performance of J. S. Bach's keyboard music. - In: *The piano Quarterly*. (1965/66). Nr. 54, S. 17-19.
416. *Kolneder, Walter*: Besetzung und Satzstil. Zu Johann Sebastian Bachs Violinkonzerten. - In: *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*. Hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling. Kassel u. a.: Bärenreiter 1967, S. 329-334.
417. *Krober, Ekkehart*: Gibt es einen zeitgemäßen Bach-Stil? Gedanken zur Neuaufnahme der Brandenburgischen Konzerte und Orchestersuiten durch Lorin Maazel. - In: *fono forum*. 11 (1966), S. 164-165.
418. *Krober, Ekkehart*: Zwischen Experiment und Vollkommenheit. (E. K. vergleicht 11 Gesamtaufnahmen der Brandenburgischen Konzerte.) - In: *fono forum*. 10 (1965), S. 357-359.
419. *Krober, Ekkehart*: „Ein Wörterbuch der Bachschen Tonsprache“. Zur Gesamtaufnahme des Orgelbüchleins. - In: *fono forum*. 11 (1966), S. 33.
420. *Lewinski, Wolf-Eberhard von*: Ist Bachstil eine Generationsfrage? Zu zwölf Interpretationen der Motetten J. S. Bachs. - In: *Schallplatte und Kirche*. (1967), S. 25-28.

421. *Linkenbach*, Klaus: Einige Bemerkungen zur Aufführung der Bachschen Johannes-Passion. – In: Musik und Kirche. 35 (1964), S. 25–27.
422. *Lippmann*, E. A.: An interpretation of Bach's „Ich folge dir gleichfalls“. [Betr. BWV 245/13.] – In: College Music Symposium. 5 (1965), S. 88 bis 96.
423. *Lorenz*, Johannes: Over de uitvoering van „Horn“-partijen in werken van Johann Sebastian Bach. – In: Mens en Melodie. 19 (1964), S. 151–152.
424. *Mc Intyre*, Ray: On the interpretation of Bach's gignes. – In: Musical Quarterly. 51 (1965), S. 478–493.
425. *Melchert*, Hermann: Die Musik J. S. Bachs in der Kirche. – In: Kirchenmusikalische Nachrichten. 15 (1964), S. 2–6.
426. *Melkus*, Eduard: Zur Frage des Bachbogens. – In: Musik im Unterricht. 54 (1963), S. 38–44.
427. *Mezger*, Manfred: Bach-Kantaten im Gottesdienst. Zur Fortsetzung des Gesprächs mit Karl Ferdinand Müller. – In: Musik in der Schule. 17 (1966), S. 61–63.
428. *Müller*, Karl Ferdinand: Bach-Kantaten im Gottesdienst. Antwort an Manfred Mezger. – In: Der Kirchenmusiker. 16 (1965), S. 164–165.
429. *Neumann*, Frederick: A new look at Bach's ornamentation. – In: Music and Letters. 46 (1965), S. 4–15; 126–133.
430. *Neumann*, Frederick: The French Inégales, Quantz, and Bach. – In: Journal of the American Musicological Society. 18 (1965), S. 313–358.
431. *Neumann*, Frederick: The use of baroque treatises on musical performance. – In: Music and Letters. 48 (1967), S. 315–324.
432. *Neumann*, Frederick: La note pointée et la soûdaisant „manière française“. – In: Revue de Musicologie. Tome 51 (1965), S. 66–92.
433. *Neumann*, Friedrich: External evidence and uneven notes. – In: The Musical Quarterly. 52 (1966), S. 448–464.
434. *Neumann*, Friedrich: Misconceptions about the French trill in the 17th and 18th centuries. – In: The Musical Quarterly. 50 (1964), S. 188–206.
435. *Neumann*, Werner: Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft. – In: Bach-Jahrbuch. 53 (1967), S. 100–120.
- Mit Kurzbeiträgen von Winfried Schrammek, Erhard Mauersberger, Wolfgang Schetelich, Amadeus Webersinke, Walter Holy, Hans-Olaf Hudemann, Reinhold Krause, Erwin R. Jacobi, Alfred Kruse, Richard Rensch, Walther Siegmund-Schultze.
436. *Nissen*, Hans: Beobachtungen an Klavierwerken von J. S. Bach. – In: Musik im Unterricht. 54 (1963), S. 256–258.
437. *Pirner*, Reuben G[eorge]: The Bach evangelical Church Cantatas as a liturgical form. – Dissertation. Heidelberg 1963. VI, 243 gez. Bl. [Maschinenschr.]
438. *Rabey*, Vladimir: Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und

- partiten (BWV 1001-1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker. - In: Bach-Jahrbuch. 50 (1963/64), S. 23-46.
439. *Roblig*, H.: Observations on the playing of Bach's organ music. - In: Music Ministry. 5 (1964), S. 2-4.
440. *Rothschild*, Fritz: Stress and movement in the works of J. S. Bach. The last chapter of the author's book „The lost Tradition of music“. Rev. und mit Anhang und Einführung versehen. - London: Black (1966). 136 S.
441. *Rothschild*, Fritz: Vergessene Traditionen in der Musik. Zur Aufführungspraxis von Bach bis Beethoven. - Zürich: Atlantis 1964. 228 S.
442. *Schiller*, R.: Erfahrungen mit der „Kantoreipraxis“ bei der h-moll-Messe. - In: Gottesdienst und Kirchenmusik. 21 (1965), S. 117-119.
443. *Schmidt*, L.: Bach and the recorder. - In: American Recorder. 5 (1964), S. 30-33.
444. *Schwarz-Walter*, Christa: Zur Cantabilität bei Bach vom Standpunkt des modernen Stimmbildners. - In: Musik und Kirche. 34 (1964), S. 141-143.
445. *Schweitzer*, Albert: O wykonywaniu utworow J. S. Bacha. [Über die Ausführung der Werke Bachs.] [Poln.] - In: Ruch Muzyczny. 7 (1963), S. 17-19.
446. *Selbiger*, Lieselotte: Jörg Demus, et flygel og Bach. - In: Dansk Musiktidsskrift. 38 (1963), S. 338-339.
447. *Siedentopf*, Henning: Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs. - Dissertation. Tübingen 1966. 135 S. [Maschinenschr.]
448. *Siedentopf*, Henning: Zu J. S. Bachs Klaviersatz mit obligaten Stimmen. Instrument und Spieltechnik. - In: Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß 1962. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 170-172.
449. *Siegele*, Ulrich: Von Bachschen Modellen und Zeitarten. - In: Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag. Im Namen seiner Schüler hrsg. von Georg von Dadelsen und Andreas Holschneider. Wolfenbüttel, Zürich: Mösele 1964, S. 162-165.
450. *Stockmann*, Bernhard: Zur Kritik der barocken Musiktheorie. [Musikalische Figurenlehre bei Bach.] - In: Neue Zeitschrift für Musik. 127 (1966), S. 56-60.
- (x) *Terry*, Charles Sanford: Bach's Orchestra. [Neudruck.] - London: Oxford University Press 1958. XIX, 250 S. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 484.]  
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 19 (1966), S. 220-221.
451. *Tiggers*, Piet: De nieuwe stijl na de dood van Bach. - In: Mens en Melodie. 18 (1963), S. 108-111.
452. *Urban*, D.: Gottfried Reiche; notes on his art, life, instruments and music (Bach's use of trumpets). - In: Music in Education. 30 (1966), S. 14 bis 35.

453. *Voiculescu*, Dan: Privire asupra secvintelor in muzica lui J. S. Bach. [Betrachtungen über die Sequenzen in J. S. Bachs Musik.] [Rumän.] – In: *Lucrări de Musicologie*. 2 (1966), S. 23–42.
454. *Wenzel*, Eberhard: Einige Betrachtungen zur Aufführung der Bachschen Johannes-Passion. – In: *Musik und Kirche*. 35 (1965), S. 25–26.
455. *Wienke*, Gerhard: „Jauchzet, frohlocket . . .“. Bachs Weihnachtsoratorium auf Schallplatten. – In: *fono forum*. 10 (1965), S. 554–556.
456. *Würzner*, Friedrich: Zu Hermann Enderles „Notation und rhythmische Ausführung bei J. S. Bach“. – In: *Musik und Kirche*. 36 (1966), S. 125 bis 126.
457. *Zavarský*, Ernest: Zum Pedalspiel des jungen Johann Sebastian Bach. – In: *Die Musikforschung*. 18 (1965), S. 370–378.
458. *Zoicas*, Vasile: Personalitatea interpretativă enesciană in Partitele si Sonatele pentru vicară solo de J. S. Bach. [Enescus interpretative Persönlichkeit in den Bachschen Partiten und Sonaten für Violine allein.] [Rumän.] – In: *Lucrări de Musicologie*. 2 (1966), S. 295–304.

## VII. WIRKUNG UND PFLEGE BACHS IN GESCHICHTE UND GEGENWART

### A. 18. und 19. Jahrhundert

459. *Bach*, Roman: Johann Sebastian Bach: Die Matthäus-Passion. Ihre Krefelder Erstaufführung am 6. April 1884. – In: *Heimat. Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege*. 34 (1963), S. 69–72.
460. *Blume*, Friedrich: Bach in the Romantic Era. – In: *Musical Quarterly*. 50 (1964), S. 290–306.
461. *Braun*, Werner: Material zu Wilhelm Friedemann Bachs Kantatenaufführungen in Halle (1746–1764). – In: *Die Musikforschung*. 18 (1965), S. 267–276.
462. *Croll*, Gerhard: Eine neuentdeckte Bach-Fuge für Streichquartett von Mozart. [Betr. BWV 891.] – In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 21 (1966), S. 508–514.
463. *Fellinger*, Imogen: Der Bach-Verein in Köln (1867–1877). – In: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes*. III. Hrsg. von Ursula Eckart-Bäcker. Köln: Volk 1965, S. 73–81.
464. *Geck*, Martin: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung. – Regensburg: Bosse 1967. 181 S. = *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. 9.  
Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 37 (1967), S. 167–168. (2) *Music and Letters*. 48 (1967), S. 388. (3) *Musikhandel*. 18 (1967), S. 370.

465. *Geck*, Martin: Bach und Mendelssohn. – In: Bachfestbuch Wuppertal 1967, S. 33–37. [Vgl. Nr. 678.]
466. *Genzmer*, Walther: Balthasar Neumann und Johann Sebastian Bach. Versuch eines Strukturvergleiches. – In: Corolla heremitana. Neue Beiträge zur Kunst und Geschichte Einsiedelns und der Innerschweiz. Hrsg. von Alfred A. Schmid u. a. Olten 1964, S. 319–331.
467. *Gutbier*, Ewald: Ein Bericht über die Erstaufführung der Matthäus-Passion von J. S. Bach in Kassel am 20. Oktober 1832. – In: Musik und Kirche. 33 (1963), S. 265.
468. *Haase*, Rudolf: Brahms zitiert BACH. – In: Musica. 17 (1963), S. 180 bis 181.
469. *Holschneider*, Andreas: Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen. – In: Die Musikforschung. 17 (1964), S. 51–56.
470. *Kirkendale*, Warren: Mehr Licht. [Entgegnung auf A. Holschneiders Artikel. Vgl. Nr. 469.] – In: Die Musikforschung. 18 (1965), S. 195–199.
471. *Kirkendale*, Warren: More slow introductions by Mozart to fugues of J. S. Bach? – In: Journal of the American Musicological Society. 17 (1964), S. 43–65.
472. *Knick*, Bernhard: Die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts. – In: B. Knick, St. Thomas zu Leipzig. S. 263–336. [Vgl. Nr. 86.]
473. *Krellmann*, Hanspeter: Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. – Dissertation. Köln 1966. [Maschinenschr.] – Regensburg: Bosse 1966. 196 S. [Zu den Bach-Bearbeitungen S. 85–132.] = Kölner Beiträge zur Musikforschung. XVI. – In: Die Musikforschung. 20 (1967), S. 200. [Autorreferat.]
474. *Kuntz*, Werner: Die Brücke von Bach zu Wagner. – Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1965. 143 S. = Urbanbücher. 88.
475. *Marcel*, Luc-André: Ses héritiers. – In: Jean-Sébastien Bach, S. 215–260. [Vgl. Nr. 47.]
476. *Müller-Blattau*, Joseph: Friedrich Rochlitz und die Musikgeschichte. 1. Bach und Händel. – In: J. Müller-Blattau, Von der Vielfalt der Musik. Freiburg i. Br.: Rombach 1966, S. 222–226.
477. *Palm*, Albert: La connaissance de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, en France, à l'époque préromantique. – In: Revue de musicologie. (1966). I. S. 88–114.
478. *Reti*, Rudolf: Thematic patterns in Sonatas of Beethoven. – London: Faber 1967. 204 S.  
Bespr.: (1) Music and Letters. 48 (1967), S. 378–380 (John V. Cockshoot).
479. *Riedel*, Friedrich Wilhelm: Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach. – In: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 290–304.

480. *Rubnke*, Martin: Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs. – In: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 1963, S. 305–319.
481. *Samuel*, Claude: Pérenité de Bach. – In: Jean-Sébastien Bach. S. 271 bis 281. [Vgl. Nr. 47.]
482. *Schmitt*, Kurt: Busoni als Paedagoge und Interpret. Dargestellt an seiner Bearbeitung der Klavierwerke J. S. Bachs. – Dissertation. Saarbrücken 1965. 195 S. [Maschinenschr.] – In: Die Musikforschung. 19 (1966), S. 197. [Autorreferat.]
483. *Spink*, Gerald W.: From Bach–Liszt to Bach–Busoni. – In: Musical Opinion. 89 (1966), S. 601.
484. *Wiora*, Walter: Chopins Preludes und Etudes und Bachs Wohltemperiertes Klavier. – In: The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin, Warszawa 16th–22nd February 1960. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne (1963), S. 73–81.

## B. 20. Jahrhundert

### a) Bachs Werk in der Gegenwart

485. *Altmann*, Günther: Das neue Werk im Musikunterricht: Paul Dessaus Bach-Variationen für großes Orchester 1963. – In: Musik in der Schule. 18 (1967), S. 235–244.
486. *Bach in jazz? the controversy continues with views of the Jacques Loussier Trio.* – In: American Record Guide. 30 (1964), S. 1065.
487. *Bertram*, Hans Georg: Johann Nepomuk David: Partita über BACH für Orgel. Versuch einer „synoptischen“ Interpretation. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 32 (1965), S. 114–129.
488. *Dahlhaus*, Carl: Schönberg und Bach. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 128 (1967), S. 109–111.
489. *Eisikovits*, Max: Elemente ale limbajului muzical bachian in lumina muzicii din prima parte a secolului XX. [Elemente der Bachschen Musiksprache im Lichte der Musik im ersten Zeitabschnitt des 20. Jahrhunderts.] [Rumän.] – In: Lucrări de Musicologie. 2 (1966), S. 43–62.
490. *Federhofer*, Hellmut: Zur neuesten Literatur über Heinrich Schenker. [Betr. Bach-Analysen.] – In: Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Hrsg. von Walter Wiora. Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau. Bd. 1. Kassel u. a.: Bärenreiter 1966, S. 69–79.
491. *Fiechtner*, Helmut A.: Neue Musik aus Polen. [Betr. BWV 1080, Instrumentation von Jan Krenz.] – In: Musica. 20 (1966), S. 22.
492. *Fleiß*, Bernhard: Die heilsame Kraft der Bach-Kantaten. – In: Deutsches Ärzteblatt. Ärztliche Mitteilungen. 61 (1964), S. 2224–2226.

493. *Gericke*, Hermann Peter: Play Bach. – In: *Musica*. 18 (1964), AfH-Ausgabe, Beilage Practica, S. 84–86.
494. *Gräter*, Manfred: Play Bach – aber wie? – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 128 (1967), S. 150–152.
495. *Haits*, Géza: Beszélgetés Kósa Györggyel Bachról es Bartókról. [Ein Gespräch mit György Kósa über Bach und Bartók.] [Ungar.] – In: *Muzsika*. Tom 7 (1964), S. 30–32.
496. *Jong*, Willem Coenraad de: Driemanschap doet Matthaëus Passion herleven. – In: *Intermezzo*. Kroniek van het Rotterdams Philharmonisch Orkest. 10 (1965/66), S. 133–138.
497. *Kleemann*, F. A.: A Bach repertory for the classroom. – In: *American Choral Revue*. 5 (1963), S. 10–13.
498. *Knick*, Bernhard: Thomasschule, Thomanerchor und Bach-Tradition im 20. Jahrhundert. – In: B. Knick, St. Thomas zu Leipzig. S. 337–396. [Vgl. Nr. 86.]
499. *Marcus*, L.: The posthumous career of J. S. Bach. – In: *High Fidelity*. 16 (1966), S. 56–58.
- 499a. *Müller-Blattau*, Joseph: Albert Schweitzers Weg zu einer neuen Bach-Auffassung. – In: J. Müller-Blattau, Von der Vielfalt der Musik. Freiburg i. Br.: Rombach 1966, S. 317–335.
500. *Neumann*, Werner: Bach-Gedenkstätten in und um Leipzig. – In: *Bachfestbuch Leipzig 1966*, S. 66–72. [Vgl. Nr. 648.]
501. *Pleßke*, Hans Martin: Ihr sollt die Matthäus-Passion hören . . . – In: *Glaube und Gewissen*. 9 (1963), S. 66–67.
502. *Scherchen*, Hermann: L'Art de la Fugue: ouverture sur la musique de Schoenberg. – In: *Jean-Sébastien Bach*, S. 261–270. [Vgl. Nr. 47.]
503. *Siegmund-Schultze*, Walther: Chorwerke von Bach und Janáček. – In: *Händelfestspiele*. Halle (Saale). 13 (1964), S. 41–46.
504. *Spieler*, Heinrich: Tradition und zeitgenössisches Denken. Paul Dessaus Bach-Variationen. – In: *Musik und Gesellschaft*. 14 (1964), S. 714–724.
505. *Stockmann*, Bernhard: Die Orgelbewegung in ihrem Verständnis für das Werk Bachs. – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 124 (1963), S. 337–341.
506. *Stockmann*, Bernhard: Bach im zwanzigsten Jahrhundert. – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 128 (1967), S. 409–413.
- 506a. *Tautu*, Petre: J. S. Bach as commented and interpreted by Albert Schweitzer or figural music. – In: *Albert Schweitzer. Conférences du Congrès international des écrivains-médecins*. Debrecen 1966, S. 151–165.
507. *Thomas*, Kurt: Bachprobleme und Bachpflege in der Arbeitersängerbewegung. – In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 8 (1966), S. 15–26.
508. *Zechlin*, Dieter: Bach und die Swingle Singers. Bemerkungen von Prof. Dieter Zechlin zu einem aktuellen Problem. – In: *Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*. 5 (1967), S. 5–6. – *Sinn und Form*. 19 (1967), S. 1528–1530. – *Melodie und Rhythmus*. (1967), H. 22, S. 7, 29.

## b) Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen

509. *Ameln*, Konrad: Bachs Johannes-Passion im Fernsehen. – In: *Musica*. 17 (1963), S. 179–180.
510. *Angerdahl*, Lars: Bach och Frankrike. [Bach und Frankreich.] [Schwed.] – In: *Kyrkomusikernas tidning*. 32 (1966), S. 271–273.
511. *Anonym*: Bachzyklus und Philharmonischer Zyklus in Krefeld. – In: *Musik und Kirche*. 34 (1964), S. 247–249.
512. [*Bach Aria Group*:] [Concert in New York.] – In: *Musical America*. 84 (1964), S. 49–50.
513. *Bach Choir (London)*: [Concert in London.] – In: *Musical Events*. 19. (1964), S. 26. – In: *Musical Opinion*. 86 (1963), S. 199; 87 (1964), S. 455, 519.
514. *Bach*, Johann Sebastian: An Evening of Cantatas (BWV 92, 159, 11.) Mit einer Einführung und Text in englisch und deutsch. [Programmbook.] – Perth: West Australian Bach Society. (1964). 12 gez. S.
515. *Bach-Kantaten* in der Erlöser-Kirche. – [Bad Homburg: Gehlen] 1964. 24 S.
516. *Bach-Orchester* des Gewandhauses zu Leipzig. Deutsche Demokratische Republik. [Prospekt.] – Leipzig: Gewandhaus (1967). 16 S.
517. *Bach* in Polynesien (Honolulu). – In: *Kirchenchor*. 23 (1963), S. 75.
518. *Bentzien*, Hans: DDR – Heimstätte Bachscher Musik. – In: *Musik in der Schule*. 15 (1964), S. 105–108.
519. *Bentzien*, Hans und *Mauersberger*, Erhard: DDR – Heimstätte Bachscher Musik. Aus der Rede des Ministers für Kultur Hans Bentzien und Ansprache von Erhard Mauersberger anlässlich der Gründung des Komitees für den Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb 1964 in Leipzig. – In: *Musik und Gesellschaft*. 11 (1963), S. 642–647.
520. *Birch*, E.: Jörg Demus' Bachkursus. – In: *Dansk Musiktidsskrift*. 38 (1963), S. 294–295.
521. *Birk*, Reinhold: Orgel- und Philharmonischer Zyklus in Krefeld mit Bachs H-moll-Messe. – In: *Musik und Kirche*. 37 (1967), S. 31–33.
522. *Bronnenmeyer*, Walter: Bach als Kulturbrücke nach Italien. Bayreuther Stadtkirchenkantorei in Triest. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1965), S. 28–29.
523. *Ehmann*, Wilhelm: Bach-Solisten in Sindelfingen. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1965), S. 14–15.
524. *Ein Singwochenchor* singt die H-moll-Messe. – Brandenburger Kirchenchor. – In: *Musik und Kirche*. 36 (1966), S. 33–34.
525. *Elisat*, Hermann: Bach-Pflege. [„Stuttgarter Musikfreunde e.V.“] – In: *Musica*. 20 (1966), S. 18–19.
526. *Fridecky*, Frigyes: A lipcei Bach-Versenyek magyar tanulságai. [Die Lehre des Bach-Wettbewerbes in Leipzig.] [Ungar.] – In: *Muzsika*. Tom 7 (1964), S. 12–14.

527. *65 Jahre* Neue Bachgesellschaft. – In: *Musica*. 19 (1965), S. 81–82. – Musik und Gesellschaft. 15 (1965), S. 283.
528. *Gradova*, E.: Svučit muzyka Bacha. V koncertnych Salach. [Betr. Aufführung von BWV 212.] [Russ.] – In: *Muzykal'naja Shisnj.* (1966). Nr. 9, S. 6–7.
529. *Hübner*, Ursula: Johann Sebastian Bach. – „Internationaler Bach.“ – In: *Europäische Begegnung*. 4 (1964), S. 454–456.
530. *Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb 1964*. [Prospekt.] – Leipzig: Komitee des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbes 1964. 47 S.
531. *Jung*, Hans Rudolf: Zur Bachpflege in Weimar. – In: *Bachfestbuch Weimar 1964*, S. 36–40. [Vgl. Nr. 604.]
532. *Kasel*, Camille: Bach-Interpretation. [Betr. Aufführung der Matthäus-Passion in Luxemburg.] – In: *Musica*. 20 (1966), S. 171–172.
534. *Komitee* des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs 1964. – In: *Musik und Gesellschaft*. 11 (1963), S. 644–645.
535. *Kraft*, Herbert Karl: Bach-Konzerte (Ulm 1964). – In: *Musica*. 19 (1965), S. 24–25.
536. *Kraus*, Herbert: Bachs Osteroratorium in St. Lorenz zu Nürnberg. – In: *Musik und Kirche*. 35 (1965), S. 265–266.
537. *Křenek*, Ernst: Lessing – Bach – Gegenwart. [Rede anlässlich der Verleihung des Bachpreises der Freien und Hansestadt Hamburg.] – In: *Musica*. 21 (1967), S. 1–5.
538. *Laux*, Karl: Das Musikleben in der Deutschen Demokratischen Republik (1945–59). Hrsg. von Karl Laux. (Mit einem Geleitwort von Hans Pischner.) [Darin: Thomanerchor, Thomaskantoren S. 84 ff.; Neue Bachgesellschaft S. 131 f.; Bachfeste, Neue Bachausgabe, Bachforschung S. 132 ff.; Deutsche Bachfeier 1950, Bach-Ehrung der Jugend, Ausstellung „Bach in seiner Zeit“ S. 144 ff.; Bach-Museum Eisenach, Bach-Archiv S. 318 f.; Nationales Bekenntnis zu Bach S. 480 ff.] – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1963). 527 S.
539. *Laux*, Karl: „Ausdruck der Freundschaft der Völker“. Der Internationale Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb 1964. – In: *Bachfestbuch Weimar 1964*, S. 45–49. [Vgl. Nr. 604.]
540. *Liebe*, Anneliese: Musik aus Deutschlands Mitte. Im Zeichen Johann Sebastian Bachs. – In: *Mitteldeutsche Vorträge*. Hrsg. vom Mitteldeutschen Kulturrat. (1966). H. 2, S. 43–54.
541. *Limmert*, Erich: Knabenchor sang Bach-Oratorium. [BWV 248.] – In: *Musik im Unterricht*. 56 (1965), S. 52–53.
542. *Matthes*, Werner: Bachs Matthäus-Passion in Mainz. – In: *Musik und Kirche*. 36 (1966), S. 134–135.
543. *Melkus*, Eduard: Zwischen Bach- und Schütz-Fest. Die Arbeit des Seminars für historische Instrumentalpraxis an der Wiener Musikakademie. –

- In: Österreichische Musikzeitschrift. Sondernummer (Juni 1966), S. 30 bis 32, und 21 (1966), S. 182-184.
544. *Messerschmidt*, Reinhild: Erfolgreicher Zyklus „Das Erfurter Bachkonzert“. – In: Musik und Gesellschaft. 17 (1967), S. 568-569.
545. *Minchinton*, John: Competitors for Bach. John Minchinton at the International Bach Competition in Leipzig. – In: Music and Musicians. 13 (1964), S. 30.
546. *Niemeyer*, Annemarie: 265 Jahre Arnstädter Bach-Orgel. Zum 39. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Weimar vom 25. bis 28. September 1964. Hrsg. vom Deutschen Kulturbund Arnstadt, Arbeitsgemeinschaft für Musik und Bachpflege. 12 S.  
Bespr.: (1) Musik und Kirche. 35 (1965), S. 201.
547. *Nikolajev*, A. und *Kazanzeva*, N.: Na meshdunarodnych konkursach. V Leipzige. [Auf internationalen Wettbewerben. In Leipzig.] [Russ.] [Betr. Internationaler J.-S.-Bach-Wettbewerb 1964.] – In: Sovetskaja Muzyka. (1964). H. 9, S. 64-70.
548. *Oefner*, Claus: 40 Jahre Eisenacher Bachchor. – In: Musik und Kirche. 36 (1966), S. 39-40.
549. *Peter*, Julius: 50 Jahre Bachgemeinde Wien. – In: Festschrift 50 Jahre Bachgemeinde Wien. (1963), S. 8-10. – Musik und Kirche. 34 (1964), S. 151-152.
550. *Plath*, Richard: Bach-Kantaten in Uetersen (Holstein). – In: Musik und Kirche. 35 (1965), S. 264-265. – Musik und Kirche. 37 (1967), S. 87 bis 88.
551. *Reimann*, Heinrich: Wegweisende Aufführungen der Bachschen „Johannespassion“. – In: Der Evangelische Kirchenchor. 68 (1963), S. 14-16.
552. *Remington*, E.: Preparing congregations for Bach. – In: Journal of Church Music. 8 (1966), S. 2-4.
553. *Schwenk*, Hartmut: Gönnerwein in Holland. [Aufführungen des Weihnachts-Oratoriums in Rotterdam und Amsterdam.] – In: Musica. 21 (1967), S. 75.
554. *Sprothen*, Rudolf: Dritter [Bach-]Kantatenabend in Korschenbroich. – In: Musik und Kirche. 37 (1967), S. 41.
555. *Štědroň*, Miloš: Opojeni z Bacha. [Bachbegeisterung.] [Betr. BWV 232.] [Tschech.] – In: Hudebni rozhledy. 20 (1967), S. 341-342.
556. *Steinitz*, Paul: A visit to the Bach country. – In: The Musical Times. 104 (1963), S. 104-105.
557. *Timmermann*, H. T.: Zwolle [Betr. Bach-Aufführung.] – In: Mens en Melodie. 21 (1966), S. 219-220.
558. *Tischbier*, Rudolf: Konzertreise des Leipziger Bachorchesters (Jugoslawien). – In: Musik und Gesellschaft. 14 (1964), S. 233-234.
559. *Vor dem* Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb. – In: Musik und Gesellschaft. 14 (1964), S. 146-147.

560. *ab*[Briner, Andres]: Wiedergewonnene Werke J. S. Bachs. Ein Konzert in der Zürcher Tonhalle. – In: Schweizerische Musikzeitung. 107 (1967), S. 230-232.
561. *Wiese*, Klaus Martin: Passion mit Defizit. [Betr. Windsbacher Knabenchor.] – In: Musica. 21 (1967), S. 126-127.
562. *Williams*, Peter, F.: Bach Thoughts from Edinburgh. – In: The Musical Times. 106 (1965), S. 771-772.
563. *Williams*, Peter F.: The organ in St Wenzel, Naumburg, with some thoughts on G. Silbermann and J. S. Bach. – In: The Organ. 46 (1966), S. 31-41.
564. *Wölbing*, Raimund: Konzertreise des Leipziger Bachorchesters (Skandinavien). – In: Musik und Gesellschaft. 14 (1964), S. 233.
565. *Wolf*, Werner: Junge Künstler aus aller Welt im Zeichen Bachs vereint. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig. – In: Musik und Gesellschaft. 14 (1964), S. 478-486.
566. *Wunderer*, Alexander: Fragment einer Chronologie der Bachgemeinde. – In: 50 Jahre Bachgemeinde Wien. Festschrift. Wien (1963), S. 6-8.

## VIII. BACHFESTE

(An erster Stelle erscheinen Titel zu den Bachfesten der Neuen Bachgesellschaft, anschließend alphabetisch nach Orten, 1963 fand kein Bachfest statt)

1963

586. *Lilje*, Hanns: Predigt zur Eröffnung der Bachwoche *Ansbach* 1963. – [1963.] 8 S.
587. *Steinitz*, Paul: Bach in *Ansbach*. – In: The Musical Times. 104 (1963), S. 628-629.
588. *Steinitz*, Paul: *Ansbach* Bach Festival. – In: Musical Opinion. 86 (1963), 741-743.
589. *Trumpff*, G[ustav] A[dolf]: Die 13. Bachwoche (*Ansbach*). – In: Neue Zeitschrift für Musik. 124 (1963), S. 348-349.
590. *Wolff*, Christoph: Bachwoche *Ansbach*. – In: Musik und Kirche. 33 (1963), S. 281-283.
591. *Bloomfield*, A.: California (*Carmel*). – In: Musical America. 83 (1963), S. 37.
592. *Oliver*, M. L.: *Carmel's* 26th Bach Festival. – In: Musical Leader. 95 (1963), S. 21.
593. *Göttinger* Bachfesttage vom 10. bis 14. Oktober 1963. Veranstaltet von der Göttinger Stadtkantorei. [Textbuch.] 36 gez. S.
594. *Labs*, Dietrich: 17. *Greifswalder* Bachwoche. – In: Der Kirchenmusiker. 14 (1963), S. 139-140.

595. Zum 17. Male: Bachwoche in *Greifswald*. – In: Musik und Kirche. 33 (1963), S. 229–230.
596. Josewski, E. W.: Bach-Woche in *Lemgo*. – In: Musik und Kirche. 33 (1963), S. 38–39.
597. XX. Kleines Musikfest in *Lüdenscheid*. 11.–12. Mai 1963. Bach-Festprogramm. – Lüdenscheid: Schemm 1963. 19 S.
598. English Bach Festival. *Oxford* – June 30th–July 8th, 1963. – Programm-buch. 91. S.
599. Barker, F. G.: Bach at *Oxford*. – In: Music and Musicians. 11 (1963), S. 7–8.
600. Dalton, James: The *Oxford* Bach Festival. – In: The Musical Times. 104 (1963), S. 570.
601. Lalandi, Lina: The English Bach Festival. [*Oxford*.] – In: The Musical Times. 104 (1963), S. 413.
602. Reynolds, M.: Bach on the stage (English Bach Festival). – In: Music and Musicians. 11 (1963), S. 6, 13.
603. Crankshaw, G.: *Tilford* Bach. – In: Music and Musicians. 11 (1963), S. 6 bis 7.

## 1964

604. 39. Deutsches Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft vom 25. bis 27. September 1964 in *Weimar*. Bachfestbuch. – Weimar 1964. 60 S.
605. Pernes, András: A Bach fesztivál hangversenyeiről. [Über die Konzerte des Bach-Festes.] [Ungar.] – In: Muzsika. Tom 7 (1964), S. 14–16.
606. Reimann, Wolfgang: Das 39. Deutsche Bachfest in *Weimar*. – In: Musik und Kirche. 34 (1964), S. 305–308.
607. Schmidt, Gerhard: Informationen der Neuen Bach-Gesellschaft, Sitz Leipzig. 39. Deutsches Bachfest in *Weimar*. – In: Musik und Gesellschaft. 14 (1964), S. 345–346.
608. Schmidt, Gerhard: Begegnungen im Zeichen Bachs. Das 39. Deutsche Bachfest in *Weimar*. – In: Musik und Gesellschaft. 14 (1964), S. 747–750.
609. Werkle, Helmut: Deutsches Bach-Fest in *Weimar*. – In: Kirche in der Zeit. Evangelische Kirchenzeitung. 19 (1964), S. 524–525.
610. Lang, Adolf: Das Werk des Thomaskantors lebt in *Ansbach*. – In: Bayerland. 66 (1964), S. 24–27, 116–119.
611. Neger, Fred O.: *Ansbach*: Bach-Woche. – In: Musica. 18 (1964), S. 308.
612. Allen, W. D.: Junior Bach Festival (*Berkeley*, Cal.). – In: Music Journal. 22 (1964), S. 40–41.
613. Valenti, Ferro E.: Festival Bach, en Amigos de la Musica (*Buenos Aires*). – In: Buenos Aires Musical. 19 (1964), S. 3.
614. Bloomfield, A.: California. Bach with style (*Carmel*). – In: Musical America. 84 (1964), S. 25.

615. Lindsay-Oliver, M.: *Carmel* Bach Festival. – In: Musical Leader. 96 (1964), S. 4.
616. Trautmann, Christoph: Religionsersatz? Zu den *Göttinger* Bachfesttagen und zu den Bachfesten im allgemeinen. – In: Musik und Kirche. 34 (1964), S. 23-27.
617. [S. . . ., E.]: 18. *Greifswalder* Bachwoche. – In: Musik und Kirche. 34 (1964), S. 237-238.
618. Hofmann, J.: *Greifswalder* Bachwoche 1964. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1964), S. 203-204.
619. English Bach Festival. *Oxford*. – June 26th – July 5th, 1964. – Programm- buch. 111 S.
620. Bach in debt (*Oxford*). – In: Music and Musicians. 13 (1964), S. 16-17.
621. Mellers, Wilfrid: English Bach Festival. – In: The Musical Times. 105 (1964), S. 590-591.
622. Rebmann, Walter: Bach-Fest. *Oxford*. – In: Musica. 18 (1964), S. 254 bis 255.
623. Weber, Hildegard: *Oxford*. Bachfest mit Strawinsky und Rostropo- witsch. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 125 (1964), S. 404-405.
624. 8. Internationales Bachfest. 3.-10. Mai 1964 *Schaffhausen*. – Programm- buch. 114 S.
625. Bringolf, Walter: Die Internationalen Bachfeste in *Schaffhausen*. – In: Bodensee-Hefte. Monatsschrift einer Landschaft im deutschen Süden. 15 (1964), S. 27-29.
626. Ehinger, Hans: *Schaffhausen*: Der große Thomaskantor in der kleinen Stadt. – 8. Internationales Bachfest. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 125 (1964), S. 345-346.

## 1965

627. 40. Deutsches Bach-Fest [der Neuen Bach-Gesellschaft] in *Hamburg* [vom] 10. bis 14. Juni 1965. Bachfestbuch. – Hamburg 1965. 207 S.
628. Bachfest in *Hamburg*. – In: Musik und Gesellschaft. 15 (1965), S. 209.
629. Limmert, Erich: *Hamburg*: Der aktuelle Bach. Eindrücke vom 40. Deut- schen Bachfest. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 126 (1965), S. 299 bis 300.
630. 40. Deutsches Bachfest in *Hamburg* (10.-14. Juni 1965). – In: Der Kir- chenmusiker. 16 (1965), S. 158.
631. Thiele, Heinz: Das 40. Deutsche Bachfest in *Hamburg*. – In: Musik und Kirche. 35 (1965), S. 208-210.
632. El segundo Festival Bach de *Buenos Aires*. – In: Buenos Aires Musical. 20 (1965), S. 1.
633. Völckers, Jürgen: Bach-Woche unterm Wetterstein [*Elmau*]. – In: Mu- sica. 19 (1965), S. 264.

634. Blankenburg, Martin: 19. *Greifswalder* Bachwoche. – In: Der Kirchenmusiker. 16 (1965), S. 157–158.
635. Römer, Elisabeth: 19. *Greifswalder* Bachwoche. – In: Musik und Kirche. 35 (1965), S. 211–212.
636. Vetter, Manfred: Bach-Woche in *Greifswald*. – In: Musik und Gesellschaft. 15 (1965), S. 530–531.
637. Metzger, Hans-Arnold: 3 Bachtage in *Halle* (Westfalen). – In: Musik und Kirche. 35 (1965), S. 155–156.
638. *Heidelberger* Bachtage vom 16. Juli bis 20. Juli. Gesamtprogramm mit Einführungen. – Heidelberg 1965. 32 S.
639. Riemer, Otto: Bachtage in *Heidelberg*. – In: Musik und Kirche. 35 (1965), S. 320–322.
640. Köhler, Karl-Heinz: Bach-Woche in *Helsinki*. – In: Musik und Gesellschaft. 15 (1965), S. 695–697.
641. Bachtage 1965. Bach und seine Ausstrahlung auf die nachfolgenden Jahrhunderte. 10 Jahre Kantorei der Christuskirche *Mainz*. Programmheft. – Mainz: Konzertdirektion Dietrich 1965. 32 S.
642. Matthes, Werner: *Mainzer* Bachtage 1965. – In: Musik und Kirche. 35 (1965), S. 319–320.
643. Österreichisches Bachfest. *Oberschützen*, Burgenland. 27. bis 30. Mai 1965. Veranstaltungen und Programme. – [Großpetersdorf (Burgenland).] 18 S.
644. Blankenburg, Walter: Österreichisches Bachfest in *Oberschützen* (Burgenland). – In: Musik und Kirche. 35 (1965), S. 212–214.
645. Hopfmüller, Martin: Ein Bach-Fest (*Oberschützen* im Burgenland). – In: *Musica*. 19 (1965), S. 309.
646. Sadie, Stanley: The English Bach Festival. [*Oxford*.] – In: The Musical Times. 106 (1965), S. 607.
647. English Bach Festival. *Oxford*. – June 24th – July 4th, 1965. – Programmbuch. 121 S.

## 1966

648. Internationales Bachfest der Stadt *Leipzig* in Verbindung mit dem 41. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft [vom] 28. Mai bis 4. Juni 1966. Programmbuch. – Leipzig 1966. 77 S.
649. Blankenburg, Martin und Hirsch, Matthias: Im Zeichen Bachs und Regers. *Greifswald* und *Leipzig*. – In: Der Kirchenmusiker. 17 (1966), S. 161–163.
650. Bazlik, M.: Lipsko. [*Leipzig*.] [Tschech.] – In: Slovenska Hudba. 10 (1966), S. 416–417.
651. Hanke, Wolfgang: Bach-Fest *Leipzig*. – Erstmals international. – In: *Musica*. 20 (1966), S. 161.
652. Knudsen, L. N.: Bach-festival i *Leipzig*. – In: Norsk Musikerblad. 55 (1966), S. 3–5.

653. Mahrenholz, Christhard: Ansprache bei der Eröffnung des 41. Deutschen Bachfestes in *Leipzig* 1966. – In: Musik und Kirche. 36 (1966), S. 153 bis 157.
654. Richter, Helmut: *Leipzig* 1966: Internationales Bachfest und 41. Deutsches Bachfest. – In: Musik und Schule. 17 (1966), S. 391-393.
655. Rüppel, Hans: Internationales Bachfest der Stadt *Leipzig* in Verbindung mit dem 41. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. – In: Musik und Kirche. 36 (1966), S. 189-190.
656. Wolf, Werner: *Leipzigs* 1. Internationales Bachfest. – In: Musik und Gesellschaft. 16 (1966), S. 531-538.
657. [Zschoc]h, [Frieder]: *Leipziger* Verlage als Hüter des Bachschen Erbes. [Bericht über die Ausstellung zum Bach-Fest Leipzig 1966.] – In: Der Musikalienhandel. [Beilage zum Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. 133 (1966), Nr. 26.] – Leipzig: 12 (1966), Folge 6, S. 23-24.
658. Zweites Bachfest in Argentinien. [*Buenos Aires*.] – In: Buenos Aires Musical. 21 (1966), Nr. 16.
659. Festival Bach y Haendel (*Buenos Aires*). – In: Buenos Aires Musical. 21 (1966), S. 1-2.
660. Zwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 7. bis 13. Juni 1966, durchgeführt vom Greifswalder Domchor. Programmbuch. – Greifswald 1966. 36 S.
661. Labs, Dietrich: *Greifswalder* Bach-Woche 1966. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 33 (1966), S. 126-128. – Gottesdienst und Kirchenmusik. (1966), S. 157-158.
662. V[etter], M[anfred]: Zwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche 1966. – In: Musik und Gesellschaft. 16 (1966), S. 170.
663. Holm, B.: Drei Bachtage in *Halle* (Westfalen). – In: Musik und Kirche. 36 (1966), S. 237-239.
664. Lohmann, Knut: *Lüdenscheider* Ostermusik mit Bachs Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus und dem Osteroratorium. – In: Musik und Kirche. 36 (1966), S. 136-137.
665. English Bach Festival. *Oxford*. – June 25th – July 10th, 1966. – Programmbuch. 111 S.
666. Stefanovic, D.: Treci engleski Bachov festival u *Oxfordu*. – In: Zvuk. (1966). Nr. 66, S. 80-86.
667. Sadie, Stanley: English Bach Festival. [*Oxford*.] – In: The Musical Times. 107 (1966), S. 697-698.
- 1967
668. 42. Deutsches Bachfest [der Neuen Bach-Gesellschaft] 1967 vom 20. bis 24. April in *Wuppertal*. Bachfestbuch. – Wuppertal 1967. 66 S.
669. Blankenburg, Martin: 42. Deutsches Bachfest. – In: Der Kirchenmusiker. 18 (1967), S. 211.

670. Jong, Willem Coenraad de: Het Bachfeest te *Wuppertal*. – In: Mens en Melodie. 22 (1967), S. 170–174.
671. Lüttwitz, Heinrich von: Das 42. Deutsche Bachfest. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 128 (1967), S. 223.
672. Plath, Richard: Bachfest in *Wuppertal*. – In: Musik und Kirche. 37 (1967), S. 139–140.
673. Sammetreuther, Hermine: *Ansbach*: Bachwoche ohne Karl Richter. Glanzvolle Namen in der fränkischen Residenz. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 128 (1967), S. 393.
674. Gottschick, Anna Martina: Bachwoche 1967. *Ansbach*. – In: Musica. 21 (1967), S. 229–230.
675. Cemino, R.: Festival Bach (*Buenos Aires*). – In: Buenos Aires Musical. 22 (1967), S. 2.
676. Wallace, K. D.: *Carmel* report: The thirtieth Bach Festival. – In High Fidelity. 17 (1967), S. 22–23.
677. Völckers, Jürgen: Bach-Woche unterm Wetterstein. *Elmau*. – In: Musica. 21 (1967), S. 233.
678. D . . . , R.: 21. *Greifswalder* Bach-Woche. – In: Musik und Kirche. 37 (1967), S. 226–227.
679. Brandt, K[urt]: Johann Sebastian Bach in *Köthen*. – In: Köthener Bachfesttage. (1967), S. 11–15.
680. *Köthener* Bachfesttage 1967. [2. bis 8. Dez.] Festschrift der Stadt Köthen zur 250. Wiederkehr des Tages, an dem Johann Sebastian Bach nach Köthen kam. – Köthen: Rat der Stadt 1967. 20 S.
681. English Bach Festival. *Oxford*. – June 17th–July 2nd, 1967. – Programmbuch. 112 S.
682. Festival Bach (*Santiago*). – In: Revista Musical Chilena. 21 (1967), S. 118 bis 119.
683. 9. Internationales Bachfest. *Schaffhausen* vom 30. April bis 7. Mai 1967. Programmbuch. – Schaffhausen 1967. 106 S.
684. Seelmann-Eggebert, U.: IX. Internationales Bachfest in *Schaffhausen*. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 128 (1967), S. 279.
685. Fischer, Gerhard: Die Bach-Feste der Internationalen Bachgesellschaft. *Schaffhausen 1946–1964*. – [Schaffhausen:] Societas Bach Internationalis [1967]. 56 S.
686. Sadie, Stanley: *Tilford*. – In: The Musical Times. 108 (1967), S. 633.

## IX. SCHÖNGEISTIGES, FILM

687. Balzer, Hans: Auf der Grenze von hier und dort. Dokumente letzter Stunden. [Zu J. S. Bach, S. 57 f.] – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1963.

688. *Franck*, Hans: Johann Sebastian Bach. Die Geschichte seines Lebens. – Berlin: Union (1963). 3. Aufl. 585 S.
689. *Franck*, Hans: Johann Sebastian Bach élete. [Ungar. Übersetzung von Gaspár Soltész.] – Budapest: Zeneműkiadó Vállalat 1966. 567 S.
690. *Franck*, Hans: Johann Sebastian Bach. (Cantate. Das Leben Johann Sebastian Bachs. Holl. Übersetzung von Anton van de Velde.) – Brugge, Utrecht: Desclée De Brouwer. (1965). 389 S. – Stuttgart: Evangelische Buchgemeinde 1965. 543 S. (Lizenz des Kreuz-Verlages Stuttgart, Berlin.) Bespr.: (1) *Mens en Melodie*. 21 (1966), S. 386. (2) *Adem*. (1967). Nr. 2, S. 65.
691. *Franck*, Hans: Die Pilgerfahrt nach Lübeck. Eine Bach-Novelle. Mit einem autobiogr. Nachw. – Stuttgart: Reclam 1963. 93 S. = Reclams Universal-Bibliothek. 8257.
692. *Franck*, Hans: Du holde Kunst. Gesammelte Musikergeschichten. (Darin u. a.: „Wer bist Du?“, „Die goldenen Heringsköpfe“, „Die Pilgerfahrt nach Lübeck“.) – Berlin: Union 1964. 390 S.
693. *Franck*, Hans: Friedemann. Der Sohn Johann Sebastian Bachs. Roman. – Berlin: Union (1963). 540 S.
694. *Goes*, Albrecht: Stunden mit Bach. – Hamburg: Furche 1967. 35 S. = Furche-Bücherei. 165.
695. (*Grunow*, Rolf:) Begegnungen mit Bach. Ausgewählte Erzählungen über Johann Sebastian Bach und seine Musik. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1964). 183 S. – 2. Aufl. 1966.
696. *Hajek*, Egon: Alles nur nach Seinem Willen. Lebenspfade des Thomaskantors Johann Sebastian Bach. – Stuttgart: Steinkopf (1963). 208 S. Bespr.: (1) *Musikhandel*. 15 (1964), S. 248.
697. *Lang*, György: A Tamás templom karnagya. Johann Sebastian Bach életének regénye. [Der Thomaskantor Johann Sebastian Bach. Ein Lebensroman.] [Ungar.] – Budapest: Mora Kiadó 3., 4. Aufl. 1964; 1966. 569 S.
698. [*Meynell*, Esther:] La petite chronique d'Anna Magdalena Bach. Franz. Übersetzung von Marguerite und Edmond Buchet. Illustr. von René Péron. – Paris: Club des jeunes amis du livre 1963. 247 S. Société nouvelle des éditions G. P. 1965. 251 S. = Collection Super 1000. Bd. 19.
699. [*Meynell*, Esther:] Scurtă cronică a Anei Magdalena Bach. – (Bukarest:) Ed. muz. 1965. 221 S.
700. *Pleßke*, Hans-Martin: Bach in der deutschen Dichtung (II.). In: *Bach-Jahrbuch*. 50 (1963/64), S. 9–22. [Vgl. BJ 1959, S. 5–51.]
701. *Rintala*, Paavo: Kunnianosoitus Johann Sebastian Bachille. Näytelmä. [„Huldigung für Johann Sebastian Bach.“ Ein Schauspiel.] – Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava (1963). 142 S.
702. *Sachse*, Wolfgang: Thema con variationi. Erzählungen um Johann Sebastian Bach. Mit einem Nachwort von Kurt Wiesner. Wolfgang Sachse

- zum Gedächtnis. (Darin: „Intermezzo“, „Brandenburgisches Konzert“, „Thema con variationi“, „Präludium und Fuge“, „Der letzte Akkord“, „Der unvergängliche Klang“.) – Berlin: Union (1963). 168 S.
703. *Schittenhelm*, Rosemarie: Johann Sebastian Bach. Das Leben des großen Musikers. – Stuttgart: Franckh (1966). 191 S.
704. *Vajda*, Igor: Organ [Die Orgel. Besprechung eines abendfüllenden Films, in dem u. a. Musik von J. S. Bach verwendet wird.] [Tschech.] – In: Slovenska Hudba. 9 (1965), S. 140–141.

#### ANHANG: FAKSIMILE-AUSGABEN

705. *Bach*, Johann Sebastian: Cantate burlesque: Mer hahn en neue Oberkeet. [Bauernkantate BWV 212.] Faks. nach dem Autograph. Mit einem Nachwort von Wilhelm Virneisel. – München, Duisburg: Henle 1965. 14 Bl. Bespr.: (1) Schweizerische Musikzeitung. 107 (1967), S. 312–313 ([Sch]uh, [Willi]).
706. *Bach*, Johann Sebastian: Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730. Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorwort von Nathan Notowicz. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. 2. Aufl. 1967. 2 Bl. Faks. 4 Bl. = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. 3.
707. *Bach*, Johann Sebastian: Eingabe vom 25. Juni 1708 an den Rat der Stadt Mühlhausen mit der Bitte um Entlassung aus dem Organistendienst an der Kirche Divi Blasii. Faks. nach dem Autograph. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. – Leipzig 1963. 1 Bl. mit Schutzumschlag.
708. *Bach*, Johann Sebastian: Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“. [BWV 210.] Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorwort von Werner Neumann. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1967. 3 Bl., 12 Bl. Faks. = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. 8.
709. *Bach*, Johann Sebastian: Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedenken von dem Verfall derselben. Leipzig, den 23. August 1730. Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorwort von Werner Neumann. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. Neuauflage (1965). 1 Bl., 5 Bl. Faks. = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. 1.
710. *Bach*, Johann Sebastian: Messe in h-moll. [BWV 232.] Faks.-Lichtdruck nach dem Autograph. Mit einem Nachwort hrsg. von Alfred Dürr. – Kassel u. a.: Bärenreiter (1965). 99 Bl. Bespr.: (1) Neue Zeitschrift für Musik. 128 (1967), S. 428 (H. . . , I.) (2) Notes. 23 (1967), S. 828–830 (Robert L. Marshall). (3) Musica. 21 (1967), S. 303 (Günther Haußwald).

711. *Bach*, Johann Sebastian: Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“. [BWV 226.] Faks.-Lichtdruck nach dem Autograph. Mit einem Nachwort von Konrad Ameln. – Kassel u. a.: Bärenreiter (1964). 8 Bl. Bespr.: (1) *Musica*. 19 (1965), S. 282 (Günther Haußwald).
712. *Bach*, Johann Sebastian: Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthaeum. [Matthäus-Passion, BWV 244.] Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorwort von Karl-Heinz Köhler. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1966. 2 Bl., 83 Bl. Faks. = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. 7.
713. *Bach*, Johann Sebastian: Sei solo a violino senza basso accompagnato. Libro 1. [BWV 1001-1006.] Faks.-Lichtdruck nach dem Autograph. [Neudruck.] – Kassel u. a.: Bärenreiter 1964. 22 Bl.
714. *Bach*, Johann Sebastian: Vier Eingaben an den Rat der Stadt Leipzig vom 12., 13., 15. und 19. August 1736. Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorwort von Werner Neumann. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1965. 3 Bl., 9 Bl. Faks. = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. 6. Bespr.: (1) *Musica*. 20 (1966), S. 144-145 (Alfred Dürr).
715. *Bach*, Johann Sebastian: Das Wohltemperierte Clavier. T. 1. Faks. nach dem Autograph. 1. Vorwort von Hans Pischner, 2. Vorwort von Karl-Heinz Köhler. [Neudruck.] – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1965). 5 Bl., 45 Bl. Faks. = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. 5.

## AUTORENREGISTER \*

Verweise mit dem Zusatz (x) *betreffen* Titel aus vorhergehenden Bibliographien, die hier im Hinblick auf neuere Besprechungen ohne eigene Numerierung wiederholt werden und unter der Nummer des jeweils vorhergehenden Titels aufzufinden sind.

- Adorno*, Theodor W. 59  
*Ablgrimm*, Isolde 376  
*Alain*, Marie-Claire 253  
*Alain*, Olivier 253  
*Aldrich*, Putnam 377  
*Allen*, W. D. 612  
*Altmann*, Günther 485  
*Ameln*, Konrad 204, 205, 206, 509,  
 711  
*Andreis*, Josip 31  
*Angerdahl*, Lars 510  
*Apfel*, Ernst 134, 135  
*Aprabamian*, Felix 207  
*Arfken*, Ernst 254, 255  
*Arthaud*, Claude 109  
*Aslanišwili*, Šalva Salomonovič 285  
  
*Babitz*, Sol 378, 379  
*Bach*, Roman 459  
*Backers*, Cor 212, 213  
*Balsiger*, Max Ulrich 167  
*Balzger*, Hans 687  
*Barbé*, Henriette 380  
*Bardas*, S. 381  
*Barker*, F. G. 599  
*Bartha*, Dénes 32  
*Bazlik*, M. 650  
*Beaussant*, Philippe 214  
*Bengen*, Irmgard 295 (x)  
*Bentzien*, Hans 518, 519  
*Berger*, J. 168  
*Bertram*, Hans Georg 487  
*Besch*, Hans 99  
*Bessler*, Heinrich 335  
*Beythien*, Jürgen 336  
*Biggs*, E. P. 256  
*Birch*, E. 520  
*Birk*, Reinhold 382, 521  
  
*Bitsch*, Marcel 363  
*Blankenburg*, Martin 634, 649, 669  
*Blankenburg*, Walter 24, 25, 185,  
 188, 202, 214a, 218, 644  
*Blebschmidt*, Eva Renate 3  
*Bloomfield*, A. 591, 614  
*Blume*, Friedrich 26, 33, 60, 61, 110,  
 460  
*Bock*, Erich 115  
*Bodky*, Erwin 382 (x)  
*Boereboom*, M. 286  
*Boldt*, Kenwyn Guy 287  
*Bollert*, Werner 204  
*Boyd*, Malcolm 136, 137  
*Brandt*, Kurt 679  
*Brandts-Buys*, Hans 34  
*Braudo*, Isai Aleksandrovič 383  
*Braun*, Werner 461  
*Breckoff*, Werner 288  
*Brennecke*, Wilfried 384  
*Briguet*, Michel 385  
*Brincker*, Jens 138  
*Briner*, Andres 251, 560  
*Bringolf*, Walter 625  
*Brion*, Marcel 81  
*Broder*, Nathan 4, 337  
*Bronnenmeyer*, Walter 522  
*Broyles*, Michael Everett 386  
*Bryant*, C. M. 289, 290  
*Buchet*, Edmond 5, 35  
*Bullivant*, Roger 387  
*Byrt*, John 388  
  
*Carneyro*, C. 291  
*Carr*, D. C. 257  
*Carrell*, Norman 139, 338, 339, 340,  
 364  
*Cemino*, R. 675

- Chailley*, Jacques 215, 365  
*Chubov*, Georgij Nikitič 36  
*Cocksboot*, John V. 478  
*Cobe*, E. T. 216  
*Cole*, F. E. 292  
*Collins*, Michael 389, 390  
*Cranksbaw*, G. 603  
*Croll*, Gerhard 462  
*Czaczkas*, Ludwig 293  
  
*D . . .*, R. 678  
*Dadelsen*, Georg von 28, 100,  
 100 (x), 258  
*Dahlhaus*, Carl 412 (x), 488  
*Dalton*, James 391, 600  
*Damerini*, Adelmo 294  
*Dammann*, Rolf 62  
*Dart*, Thurston 340  
*David*, Hans Theodor 82  
*David*, Johann Nepomuk 295,  
 295 (x)  
*Day*, James 168a  
*Demus*, Jörg 392, 393  
*Donoghue*, Denis 296  
*Dürr*, Alfred 21, 27, 37, 86, 169, 170,  
 171, 172, 173, 174, 175, 176, 176 (x),  
 185, 204, 215, 217, 217a, 218, 251,  
 313, 710, 714  
*Dumm*, R. W. 394, 395  
*Dunham*, E. J. 259  
*Duparcq*, J. J. 140  
  
*e. m.* 293  
*Ebinger*, Hans 626  
*Ebmann*, Wilhelm 219, 396, 523  
*Eickhoff*, Henry J. 260, 261  
*Eisikovits*, Max 489  
*Elder*, D. 397  
*Elisat*, Hermann 525  
*Emery*, Walter 38, 99, 103, 164, 220,  
 262, 263, 264, 265, 297  
*Enderle*, Hermann 398, 399  
*Engdahl*, Hjalmar 298  
*Engel*, Hans 83  
  
*Enke*, Heinz 400  
*Eppstein*, Hans 342, 343, 344  
*Eras*, Renate 401  
*Ernst*, Friedrich 125, 126  
*Etinger*, Mark Aronovič 141  
  
*Federhofer*, Hellmut 490  
*Feldmann*, Fritz 221  
*Fellinger*, Imogen 463  
*Ferguson*, Howard 127  
*Fiechtner*, Helmut A. 491  
*Fierz*, Gerold 403  
*Finscher*, Ludwig 21, 103  
*Fischer*, Edwin 84  
*Fischer*, Gerhard 685  
*Fischer*, Wilfried 346, 347  
*Fitzpatrick*, Horace 128, 129  
*Fleiß*, Bernhard 492  
*Flotzinger*, R. 299  
*Foelber*, Paul Frederick 176 (x)  
*Forkel*, Johann Nikolaus 39  
*Frączkiewicz*, Aleksander 300  
*Franck*, Hans 688, 689, 690, 691, 692,  
 693  
*Franke*, Erhard 6, 301  
*Freyse*, Conrad 18, 94  
*Fridecky*, Frigyes 526  
*Friedemann*, Gerhard 302  
*Fucks*, Wilhelm 348  
*Fuller*, R. 222  
  
*Gabinski*, G. 142  
*Galackaja*, Vera Semenovna 40  
*Galor*, Yehudi 404  
*Gárdonyi*, Zoltán 143  
*Geck*, Martin 63, 187, 223, 464, 465  
*Geiringer*, Irene 41  
*Geiringer*, Karl 41  
*Genzmer*, Walther 466  
*Gericke*, Hermann Peter 493  
*Goebels*, Franzpeter 405  
*Goens*, J. 406  
*Goes*, Albrecht 694  
*Gojowy*, Detlef 224

- Gol a*, Antoine 144  
*Gottschick*, Anna Martina 674  
*Gotwals*, Vernon 177, 266  
*Gradova*, E. 528  
*Gr ter*, Manfred 494  
*Grew*, Eva Mary 42  
*Grew*, Sydney 42  
*Grier*, C. 225  
*Grinde*, N. 145  
*Grout*, Donald Jay 226  
*Gro e*, Hans 101  
*Grubbs*, John W. 226a  
*Gr  *, Hans 335  
*Grunow*, Rolf 695  
*Gudewill*, Kurt 178  
*Gurlitt*, Wilibald 64, 146, 147  
*Gutbier*, E. 467  
*Gutmann*, Rudolf 407
- H . . .*, I. 710  
*Haase*, Rudolf 468  
*Hahn*, Harry 148  
*Haines*, Gerd 408  
*Haits*, Géza 495  
*Hajek*, Egon 696  
*Hammerschlag*, J nos 43  
*Hanke*, Wolfgang 651  
*Hansen*, Edward Allan 267  
*Harrassowitz*, Hermann 227  
*Hartley*, Kenneth R. 8  
*Hauk*, Ingrid 21  
*Hauswald*, Günther 710, 711  
*Hecklinger*, Doris 149, 150  
*Heijne*, Ingemar von 349  
*Heilemann*, Hildegard 2  
*Heilo*, Sven 366  
*Hellmann*, Diethard 228, 229, 230  
*Hennenberg*, Fritz 29, 103  
*Heran*, Bohu  350  
*Herkomer*, Ingeborg 303  
*Hermann*, Ursula 21  
*Hermelink*, Siegfried 304  
*Herz*, Gerhard 179  
*Hickmann*, Hans 231  
*Hilgenfeldt*, C. L. 44
- Hindermann*, Walther 151  
*Hirsch*, Matthias 649  
*Hlawiczka*, Karol 351  
*Hoffmann-Erbrecht*, Lothar 7, 21, 170, 293  
*Hofmann*, J. 618  
*Hoke*, Hans Gunther 103  
*Holm*, B. 663  
*Holschneider*, Andreas 469  
*Holst*, Imogen 45  
*Holst*, Ortwin von 180  
*Holy*, Walter 435  
*Hopfm ller*, Martin 645  
*Horn*, P. 103  
*Huber*, Anna Gertrud 409  
*Hudemann*, Hans-Olaf 435  
*Hübner*, Ursula 529  
*Hutchinson*, W. 305
- Illarionova*, O. 367  
*Iwaszkiewicz*, Jaroslaw 46
- Jacobi*, Erwin R. 306, 435  
*Jahn*, Hans Henny 95  
*Jampolskiy*, I. 352  
*Jander*, Owen 307  
*Jarosevici*, G. 410  
*Jauernig*, Reinhold 103  
*Jenne*, Natalie R. 308  
*Jochum*, Eugen 402, 411  
*Johnston*, David 181  
*Jonas*, Oswald 309, 412  
*Jong*, Willem Coenraad de 353, 354, 496, 670  
*Josewski*, E. W. 596  
*Jung*, Hans Rudolf 531  
*Juzak*, Kiralina Josifovna 310
- Kaiser*, Fritz 10  
*Karkoschka*, E. 311  
*Karstädt*, Georg 130  
*Kasel*, Camille 532  
*Kazanzeva*, N. 547

- Keller*, Hermann 268, 312, 313  
*Kelletat*, Herbert 412 (x)  
*Kelterborn*, Rudolf 413  
*Kirby*, F. E. 314  
*Kirkendale*, Warren 470, 471  
*Kirkpatrick*, Ralph 315  
*Kleemann*, F. A. 497  
*Klein*, Rudolf 316  
*Kleiss*, Marietta 102  
*Kloppers*, Jacobus 414  
*Klotz*, Hans 269  
*Knick*, Bernhard 86, 472, 498  
*Knudsen*, L. N. 652  
*Kochevitsky*, G. A. 415  
*Kock*, H. 111  
*Köhler*, Karl-Heinz 100 (x), 640, 712,  
 715  
*König*, Ernst 112, 112a  
*Kolneder*, Walter 368, 416  
*Konen*, V. 75  
*Kopff*, René 355  
*Kraft*, Günther 113, 114, 115  
*Kraft*, Herbert Karl 535  
*Krastin*, W. 317  
*Kraus*, Herbert 536  
*Krause*, Joachim 65, 66, 232, 270  
*Krause*, Peter 7  
*Krause*, Reinhold 435  
*Krellmann*, Hanspeter 473  
*Křenek*, Ernst 537  
*Krober*, Ekkehart 417, 418, 419  
*Krummel*, Donald W. 318  
*Kruse*, Alfred 435  
*Kümmerling*, Harald 187 (x)  
*Kuiper*, A. W. F. 48  
*Kuntz*, Werner 474  
*Kwasnik*, Walter 131  
  
*Labs*, Dietrich 594, 661  
*Lalandi*, Lina 601  
*Lang*, Adolf 610  
*Lang*, György 697  
*Lauter*, Josef 348  
*Laux*, Karl 538, 539  
  
*Lehmann*, Claude 49  
*Lemacher*, Heinrich 319  
*Leutert*, Hansjürg 271  
*Lewinski*, Wolf-Eberhard von 420  
*Liebe*, Anneliese 540  
*Lier*, Bertus van 356  
*Lilje*, Hanns 586  
*Limmert*, Erich 541, 629  
*Linde*, Hans-Martin 357  
*Lindsay-Oliver*, M. 615  
*Linkenbach*, Klaus 421  
*Lippmann*, E. A. 422  
*Lock*, W. 182  
*Logemann*, Georg D. 369  
*Lohmann*, Knut 664  
*Lorenz*, Johannes 423  
*Lory*, Jacques 11  
*Lucius*, Joachim 233  
*Lüttwitz*, Heinrich von 671  
*Lukas*, Viktor 272  
  
*Macomber*, Frank S. 152  
*Mabrenholz*, Christhard 30, 653  
*Mainka*, Jürgen 39, 320  
*Mainous*, F. D. 234  
*Mann*, Williams 235  
*Marcel*, Luc-André 87, 475  
*Marcus*, L. 499  
*Marggraf*, Wolfgang 134  
*Marshall*, Robert L. 183, 710  
*Matthes*, Werner 542, 642  
*Mauersberger*, Erhard 435, 519  
*McAll*, May De Forest 11 (x)  
*McIntyre*, Ray 424  
*Melchert*, Hermann 425  
*Melkus*, Eduard 426, 543  
*Mellers*, Wilfrid 621  
*Mendel*, Arthur 82, 169, 184, 236,  
 237, 238, 239  
*Messerschmidt*, Reinhild 544  
*Metzger*, Hans Arnold 637  
*Meynell*, Esther 698, 699  
*Mezger*, Manfred 67, 427  
*Mies*, Paul 185, 186

- Miles*, R. H. 88  
*Milojkovic-Duric*, J. 50  
*Mil'stein*, Jakov Isakovič 321  
*Minchinton*, John 545  
*Mirsky*, Reba 89  
*Misch*, Ludwig 322, 323  
*Moeser*, J. C. 273  
*Molnár*, Antal 143  
*Moor*, Oegerikus de 208  
*Moser*, Hans Joachim 153  
*Müller*, Fritz 21  
*Müller*, Karl Ferdinand 428  
*Müller-Blattau*, Joseph 324, 370, 476,  
 499a  
  
*Naberfeld*, Paul 240  
*Neger*, Fred O. 611  
*Neumann*, Frederick 429, 430, 431,  
 432  
*Neumann*, Friedrich 154, 155, 433,  
 434  
*Neumann*, Werner 21, 52, 103, 156,  
 166, 187, 187 (x), 188, 209, 241,  
 435, 500, 708, 709, 714  
*Nielsen*, L. 145  
*Nielsen*, Poul 274  
*Niemeyer*, Annemarie 68, 546  
*Nievergelt*, Edwin 69  
*Nikolajew*, A. 547  
*Nissen*, Hans 436  
*Notowicz*, Nathan 104, 706  
*Nowak*, Leopold 371  
*Nys*, Carl de 12, 76  
  
*Ocampo*, Victoria 90  
*O'Connell*, N. 70  
*Oefner*, Claus 548  
*Öbrwall*, Anders 242  
*Offergeld*, R. 96  
*Oliver*, M. L. 592  
*Ottmann*, R. 234  
  
*Palm*, Albert 477  
*Paumgartner*, Bernhard 243  
  
*Pearsall*, R. 189  
*Pernye*, András 605  
*Peter*, Julius 549  
*Petzoldt*, Richard 116, 117  
*Pidoux*, Pierre 275  
*Pirner*, Reuben George 437  
*Piroué*, Georges 91  
*Pischner*, Hans 715  
*Plath*, Richard 190, 550, 672  
*Plath*, Wolfgang 325  
*Pleßke*, Hans-Martin 501, 700  
*Protopopov*, Vladimir Vassiljevič 157  
  
*Rabey*, Vladimir 438  
*Radke*, Hans 326  
*Rebmann*, Walter 622  
*Reich*, Willi 409  
*Reichert*, Georg 158  
*Reijen*, Paul van 118  
*Reimann*, Heinrich 551  
*Reimann*, Wolfgang 606  
*Reinhardt*, Karl-Heinz 159  
*Remington*, E. 552  
*Rensch*, Richard 435  
*Reti*, Rudolf 478  
*Reynolds*, M. 602  
*Richter*, Helmut 654  
*Richter*, Johannes Friedrich 13  
*Riedel*, Friedrich Wilhelm 479  
*Riefeling*, Reimar 327  
*Riemer*, Otto 86, 639  
*Rintala*, Paavo 701  
*Roblig*, H. 439  
*Römer*, Elisabeth 635  
*Rosenthal*, Wolfgang 97  
*Rosenwald*, Hans Hermann 92  
*Rothe*, Edith 2  
*Rothschild*, Fritz 440, 441  
*Rougier*, Adrien 132  
*Rüppel*, Hans 655  
*Rufener*, Rudolf 244  
*Rubnke*, Martin 480  
*Ryom*, Peter 276  
  
*S . . .*, E. 617

- Sachse*, Wolfgang 702  
*Sadie*, Stanley 160, 646, 667, 686  
*Sammetreuther*, Hermine 673  
*Samuel*, Claude 481  
*Schaal*, Richard 191  
*Schack*, Hans 253  
*Schaefer*, Hansjürgen 7  
*Scharf*, Joachim-Hermann 98  
*Scheibert*, B. 277  
*Schenk*, Erich 372  
*Scherchen*, Hermann 245, 502  
*Schering*, Arnold 328  
*Schetelich*, Wolfgang 435  
*Schiller*, R. 442  
*Schittenhelm*, Rosemarie 703  
*Schlötterer-Traimer*, Roswitha 373  
*Schloezer*, Boris de 77  
*Schmidt*, Gerhard 607, 608  
*Schmidt*, L. 443  
*Schmidt*, Rudolf 71  
*Schmieder*, Wolfgang 14  
*Schmitt*, Kurt 482  
*Schmitz*, Hans Peter 357  
*Schoberlechner*, Annie 329  
*Schönfelder*, Gerd 314  
*Scholz*, R. 192  
*Schouten*, H. 53  
*Schrammek*, Winfried 435  
*Schroder*, C. F. 330  
*Schub*, Willi 705  
*Schulze*, Hans Joachim 103, 105, 193,  
 331, 374  
*Schulze*, Otto Friedrich 106  
*Schwarz-Walter*, Christa 444  
*Schweitzer*, Albert 54, 445  
*Schweizer*, Gottfried 373  
*Schwenk*, Hartmut 553  
*Seelmann-Eggebert*, U. 684  
*Selbiger*, Lieselotte 446  
*Senn*, Kurt Wolfgang, 119, 120  
*Siedentopf*, Henning 447, 448  
*Siegele*, Ulrich 332, 449  
*Siegmund-Schultze*, Walther 194,  
 435, 503  
*Sietz*, Reinhold 128  
*Skudin*, G. 333  
*Smend*, Friedrich 195, 246  
*Soinne*, Paavo 55, 247  
*Spieler*, Heinrich 504  
*Spink*, Gerald W. 483  
*Spivakovsky*, Tossy 358  
*Sprothen*, Rudolf 554  
*Stamm*, Georg 72  
*Staplin*, C. B. 278  
*Stédron*, Miloš 555  
*Stefanovic*, D. 666  
*Steglich*, Rudolf 73, 160a, 359  
*Steinitz*, Paul 556, 587, 588  
*Stiller*, Günther Walter Heinrich 78  
*Stockmann*, Bernhard 79, 450, 505,  
 506  
*Stuckenschmidt*, Hans Heinz 74  
*Sumikura*, Ichirō 15, 56  
*Sydow*, Kurt 248  
*Szigeti*, Joseph 360, 361, 362  
  
*Tapié*, Victor-L. 121  
*Tautu*, Petre 506a  
*Terry*, Charles Sanford 161, 196, 249,  
 450 (x)  
*Tessmer*, Manfred 279, 280  
*Thalheimer*, Peter 133  
*Thiele*, Heinz 631  
*Thomas*, Kurt 507  
*Tiggers*, Piet 451  
*Timmermann*, H. T. 557  
*Tischbier*, Rudolf 558  
*Tittel*, Karl 122, 281  
*Trautmann*, Christoph 51, 616  
*Treitler*, Leo 170, 197  
*Trötz Müller*, Karl 250  
*Trumpff*, Gustav Adolf 103, 282,  
 313, 589  
*Tureck*, Rosalyn 334  
  
*Urban*, D. 452  
  
*V. . .*, M. 662

- Valabrega, Cesare* 162  
*Valenti, Ferro E.* 613  
*Vajda, Igor* 704  
*Vetter, Manfred* 636  
*Virneisel, Wilhelm* 705  
*Völckers, Jürgen* 633, 677  
*Vogelsänger, Siegfried* 283  
*Voiculescu, Dan* 453  
  
*Wallace, K. D.* 676  
*Walter, Georg* 251  
*Weber, Hildegard* 623  
*Webersinke, Amadeus* 435  
*Welter, Friedrich* 19  
*Wenzel, Eberhard* 454  
*Werkle, Helmut* 609  
*Werthemann, Helene* 80, 198  
*Westcott, Frederic* 93  
*Westrup, Jack Allan* 199, 340  
*Whittaker, W. Gillies* 200  
*Wiegand, Fritz* 123  
*Wienke, Gerhard* 455  
*Wiese, Klaus Martin* 561  
  
*Wiesengrund-Adorno, Theodor* vgl.  
*Adorno*  
*Williams, Peter F.* 284, 562, 563  
*Wiora, Walter* 484  
*Wölbing, Raimund* 564  
*Wolf, Werner* 565, 656  
*Wolff, Christoph* 163, 164, 252, 375,  
 590  
*Wolters, Gottfried* 210  
*Worbs, Hans Christoph* 201  
*Würz, Anton* 153  
*Würzner, Friedrich* 456  
*Wunderer, Alexander* 566  
*Wustmann, Rudolf* 165  
  
*Zander, Ferdinand* 202  
*Zavarský, Ernest* 124, 457  
*Zechlin, Dieter* 508  
*Zielińska, Teresa* 107, 108  
*Zingel, Hans J.* 203  
*Zoicas, Vasile* 458  
*Zoku, Keisei* 58  
*Zschoch, Frieder* 657







0. 07. 76

3 1. Mai 1984

25 Jan 1993

05 April 1993

15. 12. 94