

Stro.

R. J.

# Bach-Jahrbuch

1980

ZSWK	
K:bi	
CSi:	21.9.
D .	20
I:ubi	27.11.



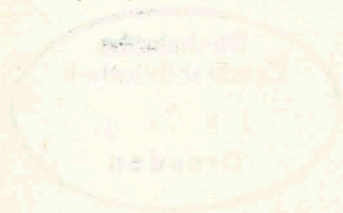
# BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

*66. Jahrgang 1980*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1980



Geschäftsstelle 7010 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 3500 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 29

Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, 7022 Leipzig, Menckestr. 23

Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1981

Lizenz 420.205-147-81. LSV 6720. H 4918

Printed in the German Democratic Republic

Satz und Druck: Verlagsdruckerei Typodruck Schaubek, Leipzig I. III-18-90

DDR 8,50 M

## INHALT

Christhard Mahrenholz † . . . . .	6
Friedrich Smend † . . . . .	7
<i>Gregory G. Butler</i> (Vancouver, B. C.), Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken . . . . .	9
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein apokryphes Händel- Concerto in Joh. Seb. Bachs Handschrift? . . . . .	27
<i>Z. Philip Ambrose</i> (Burlington, Vermont), „Weinen, Kla- gen, Sorgen, Zagen“ und die antike Redekunst . . . . .	35
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, N. J.), Bach und der Pican- der-Jahrgang – Eine Erwiderung . . . . .	47
<i>Jörgen Jersild</i> (Kopenhagen), Die Harmonik J. S. Bachs – eine funktionsanalytische Studie . . . . .	53
<i>Hilmar Körner</i> (Berlin), Zur sogenannten „Bach-Brille“ . . .	83
<i>Rosemarie Nestle</i> (Leipzig), Das Bachschrifttum 1973–1977	87

### A n h a n g

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch) . . . . .	153
---	-----



## ABKÜRZUNGEN

- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin.  
 Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 = *Tübinger Bach-Studien*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- Bl., Bll., = Blatt, Blätter
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- Dok I, II, III, IV = *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*, Leipzig, Kassel 1963  
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969  
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972  
 Band IV: *Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, Kassel 1979
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976 = *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Kinsky = Georg Kinsky, *Die Originalausgaben Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Musikbibliographie*, Wien–Leipzig–Zürich 1937; fotomechanischer Nachdruck Hilversum 1968
- Mf = *Die Musikforschung*

- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949–1979
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*.
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
- SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (West)
- T. = Takt(e)
- VfMw = *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

## CHRISTHARD MAHRENHOLZ

11. 8. 1900–15. 3. 1980

Nur wenige Monate vor der Vollendung des 80. Lebensjahres verstarb Christhard Mahrenholz in Hannover, dem Ort seines jahrzehntelangen Wirkens.

Nach dem Studium an den Universitäten Leipzig und Göttingen, wo er 1923 zum Dr. phil. promovierte, wirkte er als Pastor, wurde 1930 Universitätsdozent in Göttingen und nahm bald verantwortungsvolle Positionen im kirchlichen Leben ein. Er entwickelte sich zu einem vorzüglichen Kenner des Orgelbaues, leistete umfangreiche Arbeiten auf dem Gebiet der Hymnologie und stand als Vorsitzender des Verbandes evangelischer Kirchenchöre an einflußreicher Stelle der kirchlichen Musikpflege. 1946 wurde er zum Professor ernannt.

Schon frühzeitig fand Christhard Mahrenholz den Weg in die Neue Bachgesellschaft. 1949 erfolgte die Wahl zu deren Vorsitzenden. Dieses Amt übte er bis zum Jahre 1975 aus. Das Wirken unserer Gesellschaft in den schweren Jahren des Wiederaufbaues nach dem zweiten Weltkrieg, ihr wachsender Einfluß in den beiden deutschen Staaten und ihre Entwicklung zu einer Internationalen Vereinigung sind mit dem Namen des Verstorbenen unlösbar verbunden. Seine Lauterkeit und Loyalität, seine Sachkenntnis und Energie waren Voraussetzungen, die seinen Einsatz für das Werk Johann Sebastian Bachs und für unsere Gesellschaft kennzeichneten. Sie haben ihm die hohe Wertschätzung unserer Mitglieder eingebracht.

Als Mitglied des Herausgeberkollegiums der Neuen Bach-Ausgabe und als Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke von Samuel Scheidt hat Christhard Mahrenholz ebenso wichtige musikwissenschaftliche Arbeit geleistet wie auf dem Gebiete des Orgelbaues und des Kirchengesanges.

In Würdigung der Verdienste um die Neue Bachgesellschaft wurde ihm 1975 in Leipzig die Ehrenmitgliedschaft unserer Gesellschaft verliehen. Als Ehrevorsitzender nahm er bis in die letzten Wochen seines tätigen Lebens hinein regen Anteil an der Arbeit unserer Gesellschaft. Sie war seinem Herzen verbunden.

Wir sind dem Verstorbenen in Dankbarkeit zugetan.

DER VORSTAND  
DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung

Sitz Leipzig

Prof. Dr. Hans Pischner  
*Vorsitzender*

Prof. Helmuth Rilling  
*Stellv. Vorsitzender*



## FRIEDRICH SMEND

26. 8. 1893–10. 2. 1980

Mit Friedrich Smend haben wir eines der ältesten und verdienstlichsten Mitglieder unserer Gesellschaft verloren. Der in Straßburg geborene Theologe und Musikwissenschaftler wirkte seit 1923 in Berlin. Als Bibliotheksrat arbeitete er an der Staatsbibliothek, als Dozent und dann als Professor für Hymnologie und Liturgik unterrichtete er an der Kirchlichen Hochschule in Berlin-Zehlendorf.

Das Werk Johann Sebastian Bachs war der Mittelpunkt seiner musikwissenschaftlichen Untersuchungen. Arbeiten über die Passionen, Kantaten und die h-Moll-Messe, über Luther und Bach, Bach in Köthen und über Goethes Verhältnis zu Bach – um nur einige Themenkreise zu nennen – bezeugen die Intensität seiner Auseinandersetzung mit dem Werk Bachs. Die Grundlage der Arbeiten Smends waren eingehende Quellenstudien. Von dieser Grundlagenforschung ausgehend kam er zu Deutungen, die er mit der Faszinationskraft seiner Persönlichkeit in Wort und Schrift engagiert vertrat. Bachforschung und Bachpflege verdanken Friedrich Smend wesentliche Erkenntnisse.

Friedrich Smend hat sein Wissen und seine Überzeugungen auch in der Arbeit der Neuen Bachgesellschaft uneigennützig eingesetzt. Als Mitglied des Verwaltungsrates hat er zur Erarbeitung der Programme vieler Bachfeste beigetragen und sich darüber hinaus um die Verwirklichung der Anliegen unserer Gesellschaft vielfältige Verdienste erworben. In Anerkennung seines mit der Neuen Bachgesellschaft eng verbundenen Lebenswerkes ernannte der Vorstand Friedrich Smend zum Ehrenmitglied der Neuen Bachgesellschaft.

Wir danken dem Verstorbenen und bewahren ihm ein ehrendes Andenken.

DER VORSTAND  
DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT  
Internationale Vereinigung  
Sitz Leipzig

Prof. Dr. Hans Pischner  
*Vorsitzender*

Prof. Helmuth Rilling  
*Stellv. Vorsitzender*



# Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken

von Gregory G. Butler (Vancouver, B. C.)

Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs wurden zum größten Teil nicht in Leipzig, sondern in Nürnberg und Zella hergestellt.<sup>1</sup> Aus Nürnberg waren zwei Stecher beteiligt: zunächst Christoph Weigel d. J. (II. Teil der Klavierübung, 1735), sodann der aus Weigels Werkstatt hervorgegangene Balthasar Schmid (III. Teil der Klavierübung, 1739; IV. Teil der Klavierübung, 1741/42; Kanonische Veränderungen „Vom Himmel hoch“, etwa 1747). Aus Zella lieferten die beiden – teilweise zusammenarbeitenden – Brüder Schübler<sup>2</sup> Arbeiten: Johann Georg (Musikalisches Opfer, 1747; Sechs Choräle, etwa 1748) und Johann Heinrich (Musikalisches Opfer; Kunst der Fuge, 1751/52). In den meisten Fällen kann die Identität der Stecher durch Ausweis der Titelseite der betreffenden Ausgabe, der Plattensignatur oder durch Notenschnittkonkordanzen nahezu zweifelsfrei festgestellt werden. Bei der verbleibenden kleineren Anzahl von Bachschen Originalausgaben (I. Teil der Klavierübung, 1731; Schemelli-Gesangbuch, 1736), die nach allgemeiner Annahme in Leipzig hergestellt wurden, fehlten bislang zureichende Belege für die Identifizierung der betreffenden Stecher. Jüngste Untersuchungen an diesen Originalausgaben und verschiedenen mit ihnen zusammenhängenden Drucken konnten jedoch eine Reihe von Ergebnissen zutage fördern, die die Beteiligung von Leipziger Stechern konkretisieren. Nachfolgend sollen die bisherigen Beobachtungen und Erkenntnisse, auch wenn ihnen noch eine gewisse Vorläufigkeit anhaftet, im Überblick zusammengestellt werden.<sup>3</sup>

## I

Sperontes' im Jahre 1736 bei Breitkopf in erster Auflage erschienene *Singende Muse an der Pleisse*<sup>4</sup> kann in mancher Hinsicht als ein „Katalog“ der wichtigsten seinerzeit in Leipzig tätigen Stecher gelten. Und obgleich Bach mit dieser popu-

<sup>1</sup> Vgl. *Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach*, hrsg. von W. Wörthmüller, Nürnberg 1973; L. Hoffmann-Erbrecht, *Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs Nürnberger Verleger*, ebenda, S. 5–10; C. Wolff, *Die Originaldrucke Johann Sebastian Bachs* (mit Verzeichnis der erhaltenen Exemplare), ebenda, S. 15–20.

<sup>2</sup> Vgl. W. Wiemer, *Die wiederhergestellte Ordnung in J. S. Bachs Kunst der Fuge*, Wiesbaden 1977, S. 39 ff.; ders., *Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge*, in: BJ 1979, S. 75–96.

<sup>3</sup> Die Untersuchungen des Verf. an den Bachschen Originaldrucken wurden von Christoph Wolf angeregt, an dessen Forschungsseminar zur Kunst der Fuge ich teilnahm (vgl. den in Fußnote 27 genannten Seminar-Report) und dem ich den Hinweis auf die potentielle Bedeutung des Leipziger Stechers J. G. Krügner verdanke. Ausführlichere Diskussionen verschiedener Einzelprobleme befinden sich in Vorbereitung bzw. im Druck: *J. S. Bach and the Schemelli Gesangbuch Revisited; New Research on J. S. Bach's Dritter Teil der Klavierübung; Ordering problems in J. S. Bach's Art of Fugue Resolved*.

<sup>4</sup> Faksimileausgabe. Leipzig 1964.



lären Liedersammlung offensichtlich nichts zu tun hatte, bietet sie doch einen entscheidenden Ausgangspunkt für unsere Untersuchungen. Georg Kinskys<sup>5</sup> Annahme, daß der Leipziger Stecher Johann Gottfried Krügener (etwa 1684–1769)<sup>6</sup> für die Herstellung der Notendruckplatten verantwortlich sei, gründet sich auf die Tatsache, daß – laut Signatur – das zugehörige Frontispiz von Christian Friedrich Boëtius (1706–1782)<sup>7</sup> gestochen wurde. C. F. Boëtius war ein Schwager Krügeners, der 1726 die Tochter des Leipziger Buchhändlers Johann Theodor Boëtius geheiratet hatte. Ein eindeutiger Beleg für Krügeners Beteiligung am Stich der „Singenden Muse“ findet sich zwar erst in einer späteren Auflage der Sammlung. Jedoch läßt Krügener sich in der Tat auch nachweisen als Stecher von mindestens zwei Sätzen der Erstaussgabe, Nr. 2 und 22 (Abb. 1c). Dies geht aus dem Vergleich mit dem Notenstich in Georg Friedrich Kauffmanns Orgelchoralsammlung *Harmonische Seelen Lust* (ab 1733 in Lieferungen erschienen; Abb. 1a) sowie in der 1747 erschienenen Neuausgabe der Sperontes-Sammlung (Abb. 1d) hervor. In beiden Fällen hat Krügener die Platten signiert. Alle drei Beispiele zeigen den überaus sauber ausgeführten Stich mit seinen großen, runden Notenköpfen, wie er für Krügener so charakteristisch erscheint. Typisch für ihn ist beispielsweise die Form des Be-Vorzeichens mit Hakenansatz sowie die Gestaltung und Anordnung von Buchstaben und Zahlen.

Bekannt ist Krügener vor allem als geübter Bildreproduktionsstecher; es genügt, auf seine berühmten Stiche des Thomaskirchhofs von 1723 (Abb. 2a) und der renovierten Thomasschule von 1732 hinzuweisen.<sup>8</sup> Das Reproduktionsverfahren wurde mit Hilfe der Radiertechnik durchgeführt, bei der die Bildvorlage durch Pausen auf die Stichplatte kopiert und durch Ätzung fixiert wurde. Dasselbe Verfahren wandte man auch beim Notenstich an, so daß die Stichvorlage des Notentextes direkt auf die Platte kopiert wurde.<sup>9</sup> Das Notenbild des Stiches gibt auf diese Weise getreu seine Manuskriptvorlage wieder. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, unter Umständen den Schreiber eines Notentextes oder sogar den Komponisten allein aufgrund des Stichbildes zu identifizieren. Auf der anderen Seite erschwert es die Identifizierung des Notenstechers, da sich dessen Stilmerkmale in vieler Hinsicht mit dem Wechsel der Vorlage wandeln. Nichtsdestoweniger deuten die drei oben angeführten Beispiele von Krügeners Notenstich an, daß seine Arbeiten unübersehbare Qualitätskonstanten bewahren.

Aus der Tatsache von Krügeners Beteiligung am Stich der *Singenden Muse* 1736ff. ist wohl zu folgern, daß die gesamten Herstellungsarbeiten in seiner Werkstatt bzw. unter seiner Leitung durchgeführt wurden. Drei seiner Mitarbeiter oder Gesellen lassen sich mit Gewißheit namentlich feststellen: sein

<sup>5</sup> Kinsky, S. 97, Anm. 52.

<sup>6</sup> Er war Sohn des Dresdner Kammermusikus und Zinkenisten Salomon Krügener; vgl. G. Wustmann, *Der Leipziger Kupferstich im 16., 17. und 18. Jahrhundert*, = Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig, III, 1907, S. 38, 42, 65 ff.; U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 22, S. 1; Kinsky, a. a. O., S. 97. Zu Bachs Beziehungen mit Krügener vgl. auch Dok II, Nr. 377, 381.

<sup>7</sup> Zur Biographie vgl. insbesondere G. Wustmann, a. a. O., S. 80 f.

<sup>8</sup> Dok IV, S. 174, Nr. 264, sowie S. 243, Nr. 413.

<sup>9</sup> Vgl. insbesondere die Angaben im Krit. Bericht NBA VIII/1 (C. Wolff), S. 52 ff.

Schwager Christian Friedrich Boëtius (Stecher des Frontispizes; Beteiligung am Notenstich ungewiß), ein gewisser Basch (Stecher des Titelblattes, signiert „*Basch sc[ulpsit]*“; Beteiligung am Notenstich möglich, da das Titelblatt auch Notentext enthält) und schließlich Johann Gottfried Krügener jun. (1714–1782), ein Sohn aus erster Ehe.<sup>10</sup> Die Ähnlichkeit von dessen Notenstich mit demjenigen seines Vaters ist außergewöhnlich groß. Abgesehen von wenigen Details, wie den mehr schräg stehenden Zahlen und Buchstaben und den leicht differierenden Formen des Baßschlüssels wie der Taktvorzeichnungen, kann das Stichbild des Sohnes kaum von dem des Vaters unterschieden werden. Die Zuschreibung an Krügener jun. bleibt darum oftmals ungewiß (Abb. 4).

Neben den beiden Krügeners sind hauptsächlich zwei weitere Stecher an der Sperontes-Sammlung beteiligt, die nachfolgend als K I und K IV bezeichnet werden (Abb. 5 und 7). Für die Zusammenarbeit der verschiedenen Stecher in derselben Werkstatt gibt es mancherlei Anzeichen, insbesondere bei Korrekturstellen. So wurde beispielsweise in der von K IV gestochenen Nr. 17 die erste Baßnote zunächst ausgelassen und später von K I nachgetragen. Ähnlich wurde in der von K IV gestochenen Nr. 57 die Halbenote in T. 4 der Baßstimme durch Krügener jun. nachgetragen (Abb. 7).

Unter den darüber hinaus in der Sperontes-Sammlung auftretenden Nebenstechern muß beispielsweise der Stecher von Nr. 67 als unerfahrener Lehrling gelten, denn die Titelüberschrift und möglicherweise auch die Rastrierung wurden vom Meister Krügener vorbereitet. Ein weiterer Nebenstecher war offensichtlich für die Paginierung verantwortlich. Wir bezeichnen ihn als den „Numerierer“, da er offensichtlich auch zur nachträglichen Verdeutlichung einiger Generalbaßziffern (Nr. 2–5, 16 und 22) herangezogen wurde und außerdem die Bezifferung und Schlüsselung von Nr. 65, die Schlüssel- und Taktvorzeichnung in Nr. 30 sowie verschiedene andere Zahlenarbeiten ausgeführt hat (siehe unten).

Der an dieser Stelle nur knapp skizzierte Sachverhalt hinsichtlich der Krügenerischen Werkstattarbeit am Stich der *Singenden Muse* bildet eine wichtige Grundlage für die Untersuchung der in Leipzig hergestellten Originaldrucke Bachs.

## II

Die sechs Partiten erschienen von 1726 an in Einzeldrucken und wurden dann 1731 in einer geschlossenen Ausgabe als „*Opus 1*“ der Klavierübung herausgebracht.<sup>11</sup> In der Erstauflage dieses Sammeldruckes findet sich am Fuß der Titelseite folgende Notiz<sup>12</sup>:

*Leipzig, in Com(m)ission bey Boetii Seel:  
binderlassene(n) Tochter, unter den Rath:bause.*

<sup>10</sup> Vgl. G. Wustmann, a. a. O., S. 66. Krügener jun. ist auch der Stecher des Titelblattes und des gesamten Notentextes der *Neuen Sammlung verschiedener und auserlesener Oden*, Leipzig 1746 (=1748).

<sup>11</sup> Faksimileausgabe aller vier Teile der Clavier-Übung, hrsg. von C. Wolff, *Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters*, Leipzig (im Druck).

<sup>12</sup> Vgl. im Einzelnen Krit. Bericht NBA V/1 (R. D. Jones), S. 17 f.



Damit existiert ein direkter Hinweis auf die Krügnersche Werkstatt,<sup>13</sup> denn „Boetii hinderlassene Tochter“, Rosine Dorothee Boëtius, war Krügners Gattin. Bereits ein oberflächlicher Blick auf das Titelblatt (Abb. 2c) zeigt, daß hier eine Arbeit Krügners vorliegt. Das Gleiche gilt für die neugestochenen Kopftitel der einzelnen Partiten in der Sammelausgabe sowie für deren neue Paginierung. Darüber hinaus scheint Krügner auch schon die Satzüberschriften in den ab 1728 erschienenen Einzeldrucken der Partiten 4–6 gestochen zu haben. Anderwärts läßt sich seine Hand freilich nicht feststellen, auch fehlt es an Konkordanzen der beiden Hauptstecher der Partiten unter den Krügner-Werkstattarbeiten der 1730er Jahre. Es muß deshalb offenbleiben, ob die beiden Stecher<sup>14</sup> (nachfolgend als P I und P II bezeichnet) der Werkstatt Krügners angehörten, obschon dies durchaus im Bereich der Wahrscheinlichkeit liegt.

Die Titelseiten der Einzeldrucke von 1726 und 1727 (Partita 1 und 2) sind von besonderer Bedeutung für den Grad der Zusammenarbeit der Stecher P I und P II, da diese beiden Titelseiten für die späteren Einzeldrucke mit nur geringfügigen Veränderungen wiederbenutzt wurden<sup>15</sup> (Abb. 3a, d). Beide Seiten sind deutlich das Werk ein und desselben Stechers. Wie sich aus dem Vergleich mit den Satzüberschriften der Partita 3 (Abb. 3e) ergibt, liegt hier die gleiche Hand vor. Dies gilt auch für eine Reihe der Satzüberschriften in den ersten beiden Partiten.<sup>16</sup> Der übrige Teil der Satzüberschriften in den Partiten 1 und 2 wurde vorwiegend von einem ungeschickten Imitator hergestellt (Abb. 3c), während die Überschriften der ersten Sätze von Partita 1 wiederum die Hand eines neuen, relativ geschickten Stechers zeigen.

Bemerkenswerterweise findet sich eine Konkordanz für den Stecher P II in dem als Kopie nach dem verschollenen Originaldruck überlieferten Kanon BWV 1074.<sup>17</sup> Jener Originaldruck muß vor dem 18. August 1727 in Leipzig hergestellt worden sein und fällt damit zeitlich mit der Herstellung der 3. Partita zusammen (Abb. 3b). Obgleich die Nachbildung von BWV 1074 in der Mattheson-Ausgabe von 1739 gewiß nicht als übermäßig getreu gelten darf, zeigen sich charakteristische Übereinstimmungen mit dem Schriftbild der beiden Titelseiten der Partiten, wobei die Ähnlichkeit mit der Titelseite der Partita 2 von 1727 am größten ist.

Weiterhin erweist sich, daß die Zahlen auf den beiden Titelseiten sowie die „4“ im Kanon von ihrer Form her identisch mit der gestochenen Paginierung, den Taktvorzeichnungen und den Wiederholungsangaben bei Partita 3 sind. Und obgleich der Notentext des Kanons nur sehr kurz ist, zeigt sich eine deutliche Ähnlichkeit mit dem von P II stammenden Notenstich der Partiten 3–6 (Abb. 3c, e). Die Formen der Baß- und C-Schlüssel sind praktisch identisch, der Violin-

<sup>13</sup> Hypothetische Zuschreibung des Stichs der Partiten an Krügners Werkstatt erstmals bei C. Wolff, *Die Originaldrucke* . . . (Fußnote 1), S. 18.

<sup>14</sup> Zu ihrer Unterscheidung vgl. Kinsky, a. a. O., S. 22 ff.

<sup>15</sup> Die Platte für die 1. Partita ist für die 5. Partita wiederbenutzt, die der 2. Partita für die 3. und 4. Partita. Ein Exemplar des Einzeldruckes der 6. Partita hat sich nicht erhalten.

<sup>16</sup> Partita 1: *Corrente, Sarabande, Menuet 1, Menuet 2*; Partita 2: *Sinfonia, Andante, Courante, Sarabande, Rondeaux*.

<sup>17</sup> Abdruck bei J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 412; vgl. dazu Krit. Bericht NBA VIII/1 (C. Wolff), S. 16 ff.



schlüssel und die Be-Vorzeichen sowie die leicht abgeplatteten und unregelmäßigen Köpfe der Halb- und Ganznoten weisen kaum Unterschiede auf.

P I, der Notenstecher der Partiten 1 und 2, hat – laut Übereinstimmung mit den Wiederholungszeichen (prima/seconda volta) – zweifellos die Paginierung von Partita 1 vorgenommen, zusätzlich wohl auch die ersten beiden Satzüberschriften der Partita 1. Darüber hinaus läßt er sich jedoch nicht weiter nachweisen.<sup>18</sup> Eine einleuchtende Erklärung für sein Verschwinden findet sich nicht. Möglicherweise hat er Leipzig verlassen, oder auch: P II trat in die Werkstatt Krügners ein, womit sich das Auftreten des letzteren ab der 4. Partita (siehe oben) erklären ließe.

### III

Bachs II. Teil der Klavierübung war von Christoph Weigel aus Nürnberg in Verlag genommen, wie die Titelseite eindeutig bezeugt, und wohl auch in Nürnberg gestochen worden.<sup>19</sup> Am Notenstich waren zwei Hauptstecher beteiligt.<sup>20</sup> Der Stecher der Ouvertüre (ebenso von deren Paginierung) gibt sich nun als der aus der Sperontes-Sammlung bekannte K I zu erkennen (Abb. 4a, b). Somit stellt sich die Frage, ob nicht möglicherweise dieser Teil des Druckes in Leipzig begonnen wurde und Weigel die Arbeit erst später übernahm. Aus der Tatsache freilich, daß K I auch die Paginierung des Italienischen Konzerts vorgenommen hat, ergibt sich fast zwangsläufig, daß die beiden Hauptstecher offensichtlich Hand in Hand arbeiteten. Und somit kommt nur Nürnberg als Herstellungsort in Frage.<sup>21</sup> Das Auftreten von K I in dem 1735 erschienenen II. Teil der Klavierübung ließe sich jedoch insofern erklären, als dieser ja nicht vor 1736 (dem Erscheinungsjahr der Sperontes-Sammlung) in Leipzig nachweisbar ist. Somit dürfte er um 1735 von Nürnberg nach Leipzig in die Werkstatt Krügners übergewechselt sein. Ein solcher Wechsel wäre nichts Ungewöhnliches, da zwischen den beiden Städten gerade auf dem Gebiet des Buch- und Druckwesens vielfältige Beziehungen herrschten. Weigel ist zudem regelmäßig zur Messezeit in Leipzig nachweisbar.<sup>22</sup>

### IV

Georg Christian Schemellis *Musicalisches Gesangbuch* war von Breitkopf in Leipzig verlegt und kam heraus zur Ostermesse 1736,<sup>23</sup> also im Erscheinungsjahr von Sperontes' „Singender Muse“. Es überrascht darum kaum, in den beiden Druckausgaben denselben Stechern zu begegnen. Krügner sen. ist jedoch offensichtlich nur für eine Nummer bei Schemelli verantwortlich (Abb. 1b), während

<sup>18</sup> Vgl. Krit. Bericht NBA V/1 (R. D. Jones), S. 11.

<sup>19</sup> Faksimileausgabe, siehe Fußnote 11.

<sup>20</sup> Zu den Einzelheiten vgl. Krit. Bericht NBA V/2 (W. Emery).

<sup>21</sup> Es findet sich in keinem der erhaltenen Exemplare das Auftreten differierender Papiersorten wie beim III. Teil der Klavierübung (siehe unten).

<sup>22</sup> Vgl. Dok II, Nr. 370.

<sup>23</sup> Faksimileausgabe, Hildesheim-New York 1975.

sich sein Sohn in neun Sätzen nachweisen läßt.<sup>24</sup> Die Hand des letzteren läßt sich besonders deutlich im Vergleich der Tempobezeichnung und Überschrift von Nr. 627 mit entsprechenden Sätzen der Sperontes-Sammlung (auch unter Berücksichtigung der Generalbaßbezifferung) erkennen (Abb. 4a, b).

Der dritte, nicht bei Sperontes nachweisbare Stecher,<sup>25</sup> beansprucht besonderes Interesse. Es war bereits Spitta aufgefallen, daß eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Arbeit dieses Stechers und der Handschrift Johann Sebastian Bachs besteht. Spitta<sup>26</sup> hielt freilich die von diesem (nachfolgend K III genannten) Stecher hergestellten Sätze für die Arbeit zweier verschiedener Hände. Sein Versehen wird verständlich, wenn man sieht, daß K III für eine zweite und bei weitem größere Gruppe von Sätzen verantwortlich ist, in der sich ein völlig abweichender Notationsstil zeigt. Daß es sich jedoch in beiden Fällen um ein und denselben Stecher handelt, erweist sich aus der Tatsache, daß die Textinzipits und Bezifferungen jeweils identisch sind (Abb. 6a, b). Als Erklärung für die Diskrepanz bietet sich an, daß wir es in K III mit einem Stecher zu tun haben, der seine Stichvorlage besonders getreu zu reproduzieren versteht. Der von Spitta mit der Handschrift Bachs in Zusammenhang gebrachte Stecher dürfte somit nach einer autographen Stichvorlage gearbeitet haben. Diese Beobachtung ist insofern von größter Bedeutung, als sich auf diese Weise die Beteiligung Bachs an den Sätzen des Schemelli-Gesangbuches konkreter greifen läßt.<sup>27</sup> Auf Grund der vorlagebedingten Unterschiede im Notationsstil von K III sollte zwischen K III/JSB und K III/A im Rahmen der Schemelli-Sticharbeiten differenziert werden. K III muß in Ermangelung sicherer Anhaltspunkte anonym bleiben, doch ist nicht auszuschließen, daß K III mit Krüger sen. identisch ist (vgl. Abb. 2 und 6d).

Hinsichtlich der von K III gestochenen Sätze bleibt zu vermerken, daß sich die beiden Notationsstile nicht auf zwei exakt voneinander zu trennende Gruppen verteilen. Was Spitta – und später auch Kinsky – nicht aufgefallen ist: bei mindestens fünf Sätzen<sup>28</sup> erscheint die Oberstimme im Notationsstil K III/A und die Generalbaßstimme im Stil K III/JSB. Darüber hinaus findet sich eine Reihe von Fällen,<sup>29</sup> wo innerhalb des Notationsstiles K III/A Elemente von K III/JSB auftreten. Dies deutet auf autographe Korrekturen in einer im übrigen apographen Stichvorlage. Es läßt sich hier nur andeuten, in welcher Form die Spuren von Bachs Mitwirken am Schemelli-Gesangbuch im Stichbild verschiedener Sätze sichtbar werden.

<sup>24</sup> Nr. 12, 39, 40, 43, 112, 293, 355, 522 und 627.

<sup>25</sup> Spitta (II, S. 591) unterscheidet nur zwei Stecher, von denen er einen für C. F. Boëtius hält, der das Frontispiz gestochen hat.

<sup>26</sup> Spitta II, S. 592.

<sup>27</sup> Verwiesen sei auf die in Fußnote 3 genannte Arbeit des Verf. zum Schemelli-Gesangbuch. – Zur Frage des Verhältnisses von Stichbild und Stichvorlage und die daraus zu ziehenden Konsequenzen vgl. die grundlegende Untersuchung von R. Koprowski, *Bach's 'Fingerprints' in the Engraving of the Original Edition*, in: *Bach's Art of Fugue: An Examination of the Sources (Seminar Report)*, Current Musicology, Bd. 19, 1975, S. 61–67.

<sup>28</sup> Nr. 119, 121, 306, 333 und 580.

<sup>29</sup> Zum Beispiel Nr. 284, 303 und 475.



## V

Der Stich von Bachs III. Teil der Klavierübung<sup>30</sup> erinnert in mancher Hinsicht an den des II. Teils. Beim III. Teil hatte der Nürnberger Balthasar Schmid den Stich von Titelblatt und einem guten Drittel des Notentextes besorgt. Das übrige war von einer zweiten Hand hergestellt worden. Manfred Teßmer<sup>31</sup> hat dies überzeugend dargelegt, während Kinsky<sup>32</sup> noch davon ausging, daß sich der nicht von Schmid gestochene Teil auf zwei Hände verteile, unter diesen Bach selbst.<sup>33</sup> Teßmers Stecher I ist nun niemand anderes als der von uns bereits als überaus geschickter Reproduktionsstecher charakterisierte K III. Schon ein oberflächlicher Vergleich der Zahlen- und Buchstabenformen zwischen den betreffenden Partien des Schemelli-Gesangbuches und des III. Teils der Klavierübung bestätigt dies (Abb. 6c, d). Das Stichbild erscheint insgesamt überaus ähnlich.

Entscheidend fällt zudem ins Gewicht, daß bei einem Teil der Erstauflage alle diejenigen Blätter des Druckes, bei denen mindestens eine Seite von K III gestochen sind, aus Leipziger Papiersorten bestehen,<sup>34</sup> während der Rest süddeutsches Papier darstellt.<sup>35</sup> Somit erweist sich, daß bei einer Teilaufgabe die von K III bearbeiteten Platten zunächst in Leipzig abgezogen wurden und daß der Rest (nach Fertigstellung durch Balthasar Schmid) in Nürnberg nachgeholt wurde. Die unterschiedlichen Plattenmaße in den von K III und Schmid bearbeiteten Anteilen<sup>36</sup> unterstreichen die Tatsache, daß die beiden Stecher unabhängig voneinander sowie nacheinander gearbeitet haben.

Diese Erkenntnis wirft ein völlig neues Licht auf die Entstehungsgeschichte des III. Teils der Klavierübung.<sup>37</sup> An dieser Stelle sei nur angedeutet, daß der Stecherwechsel und damit zugleich der Ortswechsel in der Herstellung des Druckes bereits im Januar 1739 stattgefunden haben muß. Denn zu diesem Zeitpunkt lag schon die Anzahl der benötigten Platten fest, ebenso war der Erscheinungstermin Ostermesse 1739 geplant (der sich dann allerdings nicht einhalten ließ). Der Anteil der Krügerwerkstatt mit gut der Hälfte der Platten (insgesamt 41)

<sup>30</sup> Faksimileausgabe, siehe Fußnote 11.

<sup>31</sup> Krit. Bericht NBA IV/4, S. 8 ff.

<sup>32</sup> Kinsky, a. a. O., S. 42–46.

<sup>33</sup> A. Dürr ließ neuerdings diese Frage offen in seinem Beitrag *Zeitgenössische Drucke, Autographe, Abschriften*, in: Johann Sebastian Bach. Zeit – Leben – Wirken, hrsg. von B. Schwendowius und W. Dömling, Kassel etc. 1976, S. 111.

<sup>34</sup> In allen betreffenden Exemplaren erscheint als Wasserzeichen „Gekrönter Lilienschild mit angehängter Vierermarkte, auf Steg/ICV“. Diese Papiersorte findet sich überwiegend auch in den Exemplaren des I. Teils der Klavierübung (sonstiges Vorkommen: u. a. Dresdener Stimmen der *Missa BWV 232*<sup>1</sup>).

<sup>35</sup> In allen Exemplaren findet sich das Wasserzeichen „Gekröntes, gespaltenes Wappen mit Adler, auf Steg/AV“ (Papiermühle Joseph Anton Vnold, etwa 1740, Wolfegg).

<sup>36</sup> Durchschnittsmaße der „Leipziger“ Platten: 16,7 × 23,7 cm; der „Nürnberger Platten“: 16,1 × 23,1 cm. Auffallender noch ist die Diskrepanz in den Schwankungen der Plattenmaße: bei Krüger 16,3/17,3 × 23,2/24,2 cm; bei Schmid 15,9/16,4 × 22,8/23,3 cm. Die Schmidischen Plattenmaße sind demnach durchweg kleiner.

<sup>37</sup> Verwiesen sei auf die in Fußnote 3 genannte Arbeit des Verf. zum III. Teil der Klavierübung.

war demnach schon vor Ende 1738 fertiggestellt. Damit rückt der Kompositionstermin des III. Teils wohl mindestens ins Jahr 1737, wenn nicht davor. Es bleibt unbekannt, warum Bach den Stecherwechsel vornahm. Nahe liegt die Annahme, daß Krügners Betrieb mit der Herstellung eines so großen Projektes überlastet war, zumal Krügners Musikalienstich ohnehin nur nebenher betrieben wurde.<sup>38</sup> Die Herstellung von Kauffmanns „Harmonischer Seelenlust“ als dem am ehesten vergleichbaren umfangreichen Druck hatte sich über vier Jahre hinziehen müssen. Balthasar Schmid dürfte demgegenüber als spezialisierter Musikalienstecher sehr viel effektiver gewesen sein.

\*

Die vorliegende Studie sowie die voraufgegangenen und begleitenden Forschungen bieten den Versuch, die Rolle zu klären, die die Leipziger Stecher – insbesondere die Werkstatt Johann Gottfried Krügners – bei der Herstellung der Originaldrucke Bachs gespielt haben. Es geht hier keineswegs um rein drucktechnische und verlagspolitische Fragen. Vielmehr eröffnen sich in diesem Zusammenhang Aspekte, die insbesondere für die Erkenntnis von Bachs Beteiligung am Schemelli-Gesangbuch sowie der Kompositionsgeschichte des III. Teils der Klavierübung von Bedeutung sind. Die sich hier stellenden Fragen konnten jedoch nur knapp angedeutet werden. Und auch die Ergebnisse im Bereich der Stecheridentifikationen und Stichbilddifferenzierungen behalten in gewisser Weise den Charakter der Vorläufigkeit. Die Fortsetzung einschlägiger Untersuchungen wird ohne Zweifel zu weiteren Präzisierungen wie zu Korrekturen führen.

---

<sup>38</sup> Vgl. G. Wustmann, a. a. O.; siehe auch Dok II, Nr. 377 und 381 zum Scheitern einer Druckausgabe J. G. Walthers, den Bach an Krügnier empfohlen hatte.



## 1. Notenstein von Johann Gottfried Krüger sen.

Ich rufft du dir H. Jesu Christ! à 2. Clav. Oberwerk. Sesqui-altra oder Cornett. 19  
 H. Jesu Christ mein schönstes Licht. Hauptwerk. Bombardet Quintad. 16 F. Princip. 8 F.  
 2. Allegro.

Choral.

Krüger

a) Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelen Lust*, 1733–1736, S. 19.

N. 108.

Wo ist in Schafft das ueliebe das sie so weit von mir verirt, u sich aus eigner  
 Schuld verwirrt d arum ich auch so betrübewißhirs thrauen u ihr hecken. so sagt mir s  
 curen Schoner an Schmill schnobiel's kin erwecken u retten von der ir. rebasir

b) Georg Christian Schemelli, *Musicalisches Gesang-Buch*, 1736, Nr. 108

Air en Menuet.

c) Sperontes, *Singende Muse an der Pleisse*, 1736, Nr. 22



17.

*tr.*

*tr.*

*Air.*

*tr.*

*Krüger sen.*

d) Sperontes, Singende Muse, 1747, Nr. 17

2. Textstich von Johann Gottfried Krüger sen.

1. Die St. Thomas Kirche, 2. Die Thomas Schule.  
3. Der Steinerns Wasser-Kasten

a) Ansicht des Thomaskirchhofs, 1723 (Bildunterschrift)

Partita 4.

Overture.

b) 1. Teil der Klavierübung, S. 33 (Ausschnitt)

Clavier Übung  
 bestehend in  
 Praludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,  
 Menuetten, und andern Galanterien;  
 Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt  
 von  
 Johann Sebastian Bach  
 Hochfürstl. Sächsisch-Weissenfelsischen Wirklichen Capellmeistern  
 und  
 Directore Chori Musici Lipsiensis.  
 OPUS I.  
 In Verlegung des Autoris  
 1731.

c) 1. Teil der Klavierübung, 1731, Titelseite

154036

Harmonische Seelenlust  
 Musicalischer Pönnen und Freunde.  
 Was ist:  
 Kürze jedoch nach besondern Genie und guter Grace  
 laborirte Italische von 2. 3. und 4. Stimmen  
 über die bekantesten Choral: Lieder etc.  
 Allen  
 Hohen und Niedern Liebhabern des Claviers zu einem Privat Vergnügen  
 denen Herrsch. Organisten in Städten und Dörffern aber  
 zum allgemeinen Gebrauch bey öffentlichen Concert: Dienst  
 Welchen jedesmahl am Ende der schlechte Choral, mit einem herrlicher  
 Fundament nach dem General: Bass; und dreyfachen in den Cominate  
 eine kurze Passage, sauber in Kupfer geschoben,  
 amnoch beygehelt und nebst einem  
 nöthigen Register Stückweise  
 heraus gegeben worden

von  
 George Friedrich Kauffmann  
 Fürstl. Sächsl. Merseburgischen Capell: Direct:  
 und Hoff: Organisten.  
 Leipzig auf Kosten des Autoris  
 und in Commission anzuhaben unter dem Kath: Haupte  
 bey Boetii Geel Tochter.  
 J. G. Kriegerer. Schul: Ges: 1732

d) Kauffmann, Harmonische Seelenlust, Titelseite



## 3. Noten- und Textstich von P II

Clavier Übung  
bestehend in

Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,  
Menuetten, und andern Galanterien;

Denen Liebhabern zur Gemüths Erziehung verfertiget

von  
Johanni Sebastian Bach,

Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würcklichen Capellmeister und  
Directore Chori Musici Lipsiensis.

Partita I.

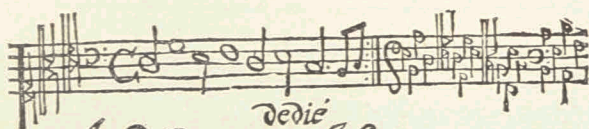
In Verlegung des Autoris  
1726.

Der Kunst Buchh.

A. 1726. Kupfermann

## Canon a 4.

a) Partita I, 1726,  
Titelseite

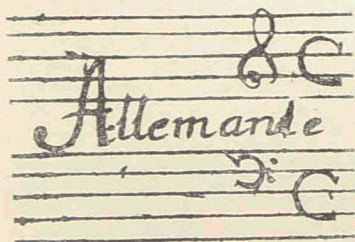


dedicé  
A Monsieuze Houdemann

et  
composé par J. S. Bach.

b) Kanon BWV 1074,  
1727

25.



c) Partita III, 1727,  
S. 25 (Ausschnitt)

**Clavir Übung**  
 bestehend in.

Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen,  
 Menuetten, und andern Galanterien ;  
 Denen Liebhabern zur Gemüthl. Erquickung verfertigt  
 von  
**Johann Sebastian Bach**  
 Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen wirklichen Capellmeister  
 und  
 Directore Chori Musicae Lipsiensis.

**Partita II**  
 In Verlegung des Autoris.  
 1727

d) Partita II, 1727, Titelseite

29.

*Burlesca.*

e) Partita III, S. 29



## 4. Notenstich von Johann Gottfried Krüger jun.

N. 627. aria adax. 627 di S. Bach D.M. Lips.

Vergiß man nicht, vergißm. nicht, mein allerliebster Gott. ach höre  
 doch mein Fle-her ach laß mir Guad gesche- her wenn ich hab  
 Angst u Noth. Du meine Zuversicht Vergiß m. nicht, vergißm. nicht.

a) Schemelli, Gesang-Buch, Nr. 627

47.

Aria

b) Sperontes, Singende Muse, S. 47

1.

*March.*

*Krägner Jun. schulzsch. Lipsia.*

c) Sperontes, Singende Muse, 1747, S. 1

5. Notenstich von K I

14

*Overture*

a) II. Teil der Klavierübung, 1735, S. 14



63.

*Air en Menuet.*

b) Sperontes, Singende Muse, S. 63

6. Notenstich von K III

N. 78.

*Serr nicht schicke deine Rache. z. b.*

a) Schemelli, Gesang-Buch, Nr. 78 (K III/A)

N. 397. 397.

Dir, dir Jehovah will ich v.

b) Schemelli, Gesang-Buch, Nr. 397 (K III/JSB)

Dieß sind  
heiligen zehen  
Geboth  
a 2 Clar.  
u 2 d.  
Canto fermo  
in  
Canone.

30

c) III. Teil der Klavierübung, 1739, S. 30

N. 119. NB: diese Melod. gehört zum Liede N. 119.

Behü meines Gloriums zier v.

d) Schemelli, Gesang-Buch, Nr. 119 (Bezifferung: „Numerierer“)

7. Notenstich von K IV, mit Korrekturen von Joh. Gottfried Krüchner jun.

57

Aria.

a) Sperontes, Singende Muse, S. 57



# Ein apokryphes Händel-Concerto in Joh. Seb. Bachs Handschrift?

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Zu den ältesten Desiderata der Bach-Forschung gehört die Verifizierung eines Hinweises von Philipp Spitta, dem zufolge „zu einem werthvollen, siebensätzigen Concerto grosso Händels aus F moll . . . die von Bach geschriebenen Stimmen“ vorliegen sollen.<sup>1</sup> Erfahrungsgemäß verbergen sich hinter derartigen Bemerkungen Spittas umfangreichere Recherchen, deren Ergebnis mit Rücksicht auf den Gang der Darstellung jedoch in kürzestmöglicher Form mitgeteilt wird. Offenkundig gilt dies nicht nur für den zitierten Satz, sondern auch für die zugehörige Fußnote, die im Blick auf Bachs Abschriften von Händels Brockes-Passion sowie des eben erwähnten Konzerts bemerkt:

„Beide Manuscripte auf der königl. Bibl. zu Berlin. Bei letzterem, zu dem Herr Dr. Rust eine Partitur angefertigt hat, fehlt die Angabe des Autors. Herr Dr. Chrysander theilt mir mit, daß der Händelsche Ursprung unzweifelhaft sei, da Motive des Concerts in späteren Händelschen Werken wiederkehrten. Auch mir sind gewisse Stellen des dritten Satzes, einer Fuge, aufgefallen, die mit den doppelcanonischen Führungen im Schlußchor des ‚Messias‘ die sprechendste Aehnlichkeit haben. Im fünften Satze dagegen finden sich Gänge, welche ziemlich genau im Bmoll-Praeludium des 1. Theils des ‚wohltemperirten Claviers‘ (Takt 20 bis 22) wiederkehren.“

Erfolglos blieben gleichwohl in den letzten Jahrzehnten vielfache Versuche, jener Handschrift wieder habhaft zu werden: Weder in den Beständen von BB und SPK noch anderwärts war eine Spur des Konzerts aufzufinden. Somit läge es nahe, entgegen allen Erfahrungswerten eine Mystifikation anzunehmen, gäbe es nicht noch andere Materialien, die Spittas Darstellung im Kern bestätigen und sogar deren Vorgeschichte umrißhaft hervortreten lassen.

Es handelt sich um Briefe Philipp Spittas, die dieser während der Arbeit an seiner Bach-Biographie an den Redakteur der Bach-Gesamtausgabe und nachmaligen Thomaskantor Wilhelm Rust (1822–1892) in Berlin richtete und in denen es mehrheitlich um Quellenfragen geht.<sup>2</sup> Zum ersten Male erwähnt wird hier das fragliche Konzert am 27. März 1872 in einem Schreiben aus Sondershausen, Spittas derzeitigem Wirkungsort:

„Was Sie über autographe Stimmen zu einem f moll Concert für Streichinstrumente schreiben, die sich auf der Berliner Bibl. finden, ist mir insofern fatal, als ich glaubte, a l l e s dort vorhandene durchsucht u. eingesehen zu haben (Espagne versicherte es wenigstens); nun ist mir dieses dennoch entgangen! Würden Sie wohl noch einmal nachsehen, ob die Bachsche Handschrift auf frühere oder spätere Jahre weist? Ich werde mir dann Ihren Partiturentwurf von Chrysander zu verschaffen suchen.“

Allem Anschein nach hatte Rust Spitta nur über die Tatsache seines Fundes unterrichtet und eine Spartierung in Aussicht gestellt, die er vorerst zur Begutach-

<sup>1</sup> Spitta I, S. 622 f.

<sup>2</sup> Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *Go. S.* 287. Vgl. den in Fußnote 15 zitierten Katalog der Sammlung Gorke. Diese befindet sich als Dauerleihgabe im Bach-Archiv Leipzig.



tung an Friedrich Chrysander geschickt hatte; eine Bibliothekssignatur scheint Rust Spitta weder zu diesem noch zu einem späteren Zeitpunkt mitgeteilt zu haben.

Monate vergingen, ehe Spitta die versprochene Partitur erhielt;<sup>3</sup> am 3. Oktober 1872 konnte er endlich den Eingang der Abschrift bestätigen:

„Ihren Entwurf des bewußten f moll Concerts habe ich von Chrysander erhalten u. schicke ihn mit den andern Sachen zusammen. Er schreibt, die Händelsche Autorschaft sei zweifellos, weil darin Motive vorkämen, die Händel in späteren Arbeiten wieder benutzt habe. Daß das Concerto von Bach nicht ist, glaube auch ich bestimmt.“

Inzwischen war die Arbeit an der Bach-Biographie weit fortgeschritten, und am 14. Mai des folgenden Jahres schickte Spitta Rust ein Druckexemplar des ersten Bandes, in dem die angefallenen Neuerkenntnisse noch hatten untergebracht werden können. Im Begleitbrief heißt es:

„Ihre Musikalien liegen noch bei mir in sicherer Hut, auch das Concert, was Chrysander im vorigen Herbst mir geschickt hat. Sie paßten nicht in dieses Paket, folgen aber nächstens mit Dank zurück.“

Aus uns unbekanntem Gründen unterblieb jedoch die Rücksendung der Abschrift. In der Folgezeit übersiedelte Spitta nach Leipzig, um hier seine Arbeiten am zweiten Band der Bach-Biographie fortzusetzen. In einem Brief vom 4. November 1874 heißt es dann:

„Für die Freundlichkeit, mit welcher Sie mir das von Ihnen aus den Stimmen zusammengestellte Orchester-Concert in F moll zum Eigenthum überlassen haben, sage ich Ihnen nachträglich meinen besten Dank. Ich halte dasselbe, alles in allem erwogen, doch entschieden für nicht bachisch.“

Weitere briefliche Hinweise liegen nicht vor – weder von Spittas noch von Rusts Seite. Auch Chrysander scheint die Angelegenheit nicht weiter verfolgt zu haben; ein einschlägiger Aufsatz aus dem Jahre 1887 schweigt jedenfalls über das hypothetisch Händel zugeschriebene Konzert.<sup>4</sup> In gleicher Weise hat Spitta das Thema offenbar nicht wieder aufgegriffen; seine Aufsätze, die als wichtigste Nachträge zu der zweibändigen Bach-Biographie zu gelten haben und neu gefundenes Material aufarbeiten oder aber in der Biographie nur summarisch abgehandelte Zusammenhänge breiter darstellen,<sup>5</sup> enthalten keinerlei Andeutung über ein anonymes oder für Händel zu reklamierendes f-Moll-Konzert.

Entsprechend spärlich bleiben die Erwähnungen in der späteren Literatur: Robert Eitner verzeichnet die fragliche Handschrift zwar in seinem Quellenlexikon mit unter Händel, stützt sich dabei aber offensichtlich allein auf Spittas Fußnote.<sup>6</sup> Auf jegliche Stellungnahme verzichten die kompendiösen Abhandlungen

<sup>3</sup> In einem Brief vom 2. Juni (nicht 2. August, wie im Katalog irrtümlich angegeben) 1872 heißt es noch: „Von Chrysander habe ich auch noch nichts erhalten . . .“

<sup>4</sup> VfMw 3, 1887, S. 1 ff., 157 ff. und 451 ff. In *G. F. Händel*, III/1, Leipzig 1867 (Reprint Hildesheim/Wiesbaden 1966), S. 153 ff., behandelt Chrysander eingehend die Orchesterkonzerte; ein f-Moll-Konzert wird auch hier nicht erwähnt.

<sup>5</sup> Ph. Spitta, *Zur Musik*, Berlin 1892, sowie *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894 (Reprint beider Sammlungen Hildesheim/New York 1976).

<sup>6</sup> R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten . . .*, Leipzig 1900–1904 (Reprint Graz 1959–1960), Bd. 4, S. 457: *Concerto grosso in Fmoll. Ms. in Stb. B. B. von Seb. Bach kopiert.*

zur Geschichte des Instrumentalkonzerts von Arnold Schering<sup>7</sup> und Hans Engel.<sup>8</sup> Auf Spitta fußt eine entsprechende Bemerkung in Hugo Leichtentritts Händel-Biographie von 1924,<sup>9</sup> während Walter Serauky sich 1955 auf Leichtentritt bezieht, aber immerhin die Richtigkeit von dessen Mitteilung vorsichtig in Zweifel zieht<sup>10</sup>:

„Auf ähnliche Weise besaß auch die Berliner Staatsbibliothek früher ein mit Händel im Zusammenhang stehendes Bach-Autograph, indem Bach sich eigenhändig sogar ein 7sätziges Concerto grosso Händels in f-Moll in Stimmen herausgeschrieben hatte. Da es unter den Orchesterkonzerten Händels ein Concerto grosso in dieser Tonart jedoch nicht gibt, erhebt sich die Frage, ob es sich um ein unbekanntes Concerto grosso handelt oder ob Bach eine Abschrift eines anderen Concerto grosso in transponierter Tonart vorlag.“

Das augenfällige Versickern des Informationsflusses gibt Anlaß zu Mutmaßungen über die Ursachen, die zum Verschwinden einer der Bach-Forschung ehemals zugänglichen Quelle führen konnten. Dabei richtet sich das Interesse auf Wilhelm Rust, der in der Geschichte der (alten) Bach-Gesamtausgabe eine ebenso hervorragende wie problematische Rolle spielte. Rust war offenkundig der einzige, der jenen anonymen Stimmentwurf in der Hand gehabt hatte; bereits Spitta konnte sicherlich nur Rusts Spartierung. Der nach wenigen Jahren überwiegend frostiger Kommunikation wieder abreißende Kontakt zwischen beiden Forschern – diese und andere Spannungen führten dann im Frühjahr 1882 zu Rusts Rücktritt von der Redaktion der Bach-Gesamtausgabe<sup>11</sup> – mag mit bedingt haben, daß in der Folgezeit niemand über den Verbleib der Quelle unterrichtet wurde<sup>12</sup> und auch die neue Redaktion der Gesamtausgabe nichts erfuhr. Spitta und vor allem Rust haben ihr Geheimnis buchstäblich mit ins Grab genommen,<sup>13</sup> und das f-Moll-Konzert muß schon vor der Jahrhundertwende praktisch unerreichbar gewesen sein.

<sup>7</sup> A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1905, 2. Aufl. Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1965) = Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen.

<sup>8</sup> H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932 = Führer durch den Konzertsaal. Orchestermusik, Bd. 3; ders., *Geschichte des Instrumentalkonzerts, Bd. 1, Von den Anfängen bis 1800*, Wiesbaden 1971.

<sup>9</sup> H. Leichtentritt, *Händel*, Stuttgart/Berlin 1924, S. 148.

<sup>10</sup> W. Serauky, *Bach – Händel – Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis*, in: Händel-Jahrbuch 1 (7), 1955, S. 72–101, Zitat S. 76f. In Seraukys Monographie *Georg Friedrich Händel – sein Leben, sein Werk*, Bd. 3–5, Leipzig 1956–1958, kein einschlägiger Hinweis.

<sup>11</sup> Vgl. BG 46, S. XLVIII, bzw. *Die Bach-Gesellschaft. Bericht, im Auftrage des Direktoriums verfaßt von H. Kretzschmar*, Leipzig (1899), S. XXXII, sowie E. Prieger, *Wilhelm Rust und seine Bach-Ausgabe*, Separatdruck o. J. (etwa 1883/1888, aus bisher nicht ermitteltem Sammelband), S. 10f. (98f.) über Rusts Startschwierigkeiten in der BG-Redaktion und S. 35ff. (123ff.) über die Situation nach seinem Rücktritt. Zum Zerwürfnis zwischen Spitta und Rust vgl. auch den Brief Guido Richard Wageners vom 21. März 1878 (*Go. S. 289*, Nr. 52). Spannungen zwischen Rust und Franz Hauser, die sich zum Nachteil der BG auswirkten, erwähnt der Krit. Bericht NBA I/1, S. 67f.

<sup>12</sup> Auch C. H. Bitter, der Rust manchen Beitrag für seine Bach-Biographie verdankte, erwähnt unter den Abschriften J. S. Bachs lediglich „ein Concert, muthmaasslich von Telemann“, doch steht dahin, ob er damit auf das f-Moll-Werk zielt. Vgl. C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2. Aufl. Berlin 1881 (Reprint Leipzig 1978), I, S. 202.

<sup>13</sup> Wilhelm Rust starb 1892, Philipp Spitta 1894.



Da – wie gesagt – die legendäre Handschrift in den BB-Beständen nicht zu ermitteln ist, müßte man sich mit dem Totalverlust eines doch offensichtlich wichtigen Zeugnisses für Bachs Verhältnis zum Schaffen Händels (?) abfinden – es sei denn, das gesuchte Objekt ließe sich in Gestalt einer Quelle ungeklärter Provenienz anderwärts auffinden.

Hierfür erweist Spittas oben zitierte Expertise sich als hilfreicher als zunächst angenommen. Ungeachtet ihrer Kürze nennt sie eindeutig folgende Merkmale:

1. Überlieferung in anonymen Stimmen
2. Anlage als Concerto grosso
3. Tonart f-Moll
4. Satzzahl 7
5. Fugenform des dritten Satzes
6. Ähnlichkeit zwischen Stellen im dritten Satz und „doppelt-canonischen Führungen im Schlußchor des ‚Messias‘“
7. Ähnlichkeit zwischen Stellen im fünften Satz sowie T. 20–22 des b-Moll-Präludiums aus dem Wohltemperierten Klavier I.

Für uns nicht brauchbar sind die außerdem vorhandenen Hinweise auf die Aufbewahrung in BB (weil nicht zu verifizieren) sowie auf die Spartierung Wilhelm Rusts, da auch diese Handschrift nicht zur Verfügung steht. Des weiteren sind Chrysanders Bemerkungen über die Wiederkehr von Motiven des Konzerts „in späteren Händelschen Werken“ zu vage, und schließlich braucht das Zeugnis über den autographen Charakter der Stimmenabschrift nicht buchstäblich genommen zu werden, da Unzulänglichkeiten in dergleichen Zuweisungen in den 1870er Jahren sozusagen noch an der Tagesordnung waren.

Von den sieben Merkmalen sind die ersten fünf objektiv nachprüfbar, während ein Urteil über Nr. 6 und 7 begrifflicherweise subjektiv ausfallen und damit anfechtbar bleiben wird. Gleichwohl könnte etwa folgende Gegenüberstellung den unter Nr. 6 genannten Anforderungen genügen:

Concerto f-Moll, Satz 3, T. 36 ff.

G. F. Händel, Messias, Amen-Fuge, T. 45 ff.



In gleicher Weise wäre bei Nr. 7 die gewünschte Ähnlichkeit wie folgt zu beobachten:

Concerto f.-Moll, Satz 5, T. 50 ff.

BWV 867/1, T. 20 ff.

Akzeptiert man das Ergebnis dieses Vergleichs, so treffen alle sieben aufgeführten Gesichtspunkte auf die nachweislich aus Bachs Besitz stammende Stimmenabschrift des Concerto grosso op. 1 Nr. 8 von Pietro Locatelli (1693–1764) zu.<sup>14</sup> Diese Abschrift bisher ungeklärter Provenienz gehört zu der Ende der 1920er Jahre bekannt gewordenen Sammlung des Eisenacher Bankbeamten Manfred Gorke (1897–1956).<sup>15</sup> Die Zuweisung des offensichtlich anonym überlieferten Werkes<sup>16</sup> an Pietro Locatelli ist erstmals 1931 im ersten Bande von Gorkes maschinenschriftlichem Katalog<sup>17</sup> seiner Sammlung vorzufinden. Sie dürfte auf Musikwissenschaftler wie Friedrich Blume, Max Schneider oder Fritz Stein zurückgehen, die Gorke bei der Katalogisierung seiner Schätze beraten hatten.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Spittas Hinweis auf Streicherbesetzung in seinem oben zitierten Brief vom 27. März 1872 kann als zusätzlicher Beleg für die Richtigkeit unserer Schlußfolgerung gelten.

<sup>15</sup> Vgl. *Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bacchiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, bearb. von H.-J. Schulze, Leipzig 1977 = Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.

<sup>16</sup> Signatur Go. S. 4, Beschreibung im genannten Katalog, S. 15.

<sup>17</sup> Signatur Go. S. 702, Vorwort zu Bd. I datiert „Eisenach, Juni 1931“; vgl. Katalog der Sammlung Manfred Gorke, a. a. O., S. 5.

<sup>18</sup> Hermann Poppen (*Neue Bach-Funde in Eisenach*, in: *Musikalienhandel*, Jg. 31, Nr. 29, 19. 7. 1929, S. 564f.) erwähnt ohne nähere Angaben „autographe Abschriften italienischer Konzerte“; hingegen berichtet der ebenfalls vorzeitig eingeweihte H. A. Winkler (*Die Bach-Sammlung Manfred Gorke*, in: *Der Türmer*, Jg. 32, 1930, Heft 8, S. 166f.) vergleichsweise ausführlich über „ein von Bach größtenteils selbst geschriebenes, sehr umfangreiches Konzert für Streichinstrumente, das nach dem Wasserzeichen der Leipziger Periode angehört. Nach dem augenblicklichen Stand der Untersuchung handelt es sich

Eine Identifizierung mußte dabei um so leichter fallen, als Arnold Schering gerade von diesem seit jeher geschätzten Locatelli-Concerto wenige Jahre zuvor einen Neudruck besorgt hatte. Diesem Neudruck liegt nicht etwa unser Manuskript zugrunde, vielmehr beruht er auf dem Originaldruck von 1721.<sup>19</sup>

Seit 1935 – dem Jahr der Übernahme der Gorke-Sammlung in die Leipziger Stadtbibliothek – ist Bachs Locatelli-Kopie in der Literatur des öfteren erwähnt worden.<sup>20</sup> Darüber, daß es sich bei dem verschollenen „Händel“-Konzert und dem unversehens aufgetauchten Locatelli-Konzert um eine und dieselbe Quelle handeln könnte, hat bisher wohl niemand Vermutungen angestellt. Haupthinderungsgrund hierfür war sicherlich Spittas Hinweis auf die BB als Aufbewahrungsort der Abschrift. Da Spitta die Stimmen aber offensichtlich nie gesehen hat und anscheinend auch keine Signatur kannte, wäre denkbar, daß ein Irrtum vorliegt – etwa ein Mißverständnis im Zusammenhang mit einer brieflichen Mitteilung Rusts – und die Quelle sich in Privatbesitz – vielleicht sogar Wilhelm Rusts – befand.<sup>21</sup> Möglich erscheint aber auch, daß Rust den Stimmensatz zum Spartieren entliehen hatte und aus irgendeinem Grunde keine Rückgabe an die Bibliothek erfolgte.<sup>22</sup> In jedem Falle liegt die Vermutung nahe, daß die anonymen f-Moll-Stimmen aus dem Besitz der Erben Wilhelm Rusts an Manfred Gorke gelangt sind. Durch den Besitzwechsel und die wohl bald danach erfolgte Identifizierung ging vorerst die Chance für einen Konnex zu Spittas einstigen Untersuchungen verloren. Um so mehr ist jetzt Veranlassung gegeben, die abgerissenen Fäden wieder zu knüpfen.

Pietro Locatellis Concerto grosso f-Moll op. 1 Nr. 8 gehört in jeder Hinsicht in die unmittelbare Corelli-Nachfolge. Insoweit ist die einstige hypothetische Zuweisung an Händel durch Friedrich Chrysander erklärlich. Schriftbefund<sup>23</sup> und

dabei um die Bachsche Bearbeitung eines italienischen Meisterwerkes, das über Johann Sebastian musikalische Entwicklung ganz neue Aufschlüsse gibt, da Beziehungen zwischen Bach und dem betreffenden italienischen Künstler bisher nicht bekannt waren.“

<sup>19</sup> P. Locatelli, *Concerto grosso F moll. Für den praktischen Gebrauch bearb. von A. Schering*, Leipzig (C. F. Kahnt), copyr. 1919 = Perlen alter Kammermusik. Vgl. auch die Anzeige dieses Druckes in ZfMw 2, 1919/20, S. 550. Scherings Ausgabe erwähnt ausdrücklich Locatellis Concerti grossi op. 1, 1721, sowie – S. 3, Fußnote – einen aufführungspraktischen Rat „aus dem Vorwort des Komponisten“. Beides ist der Hs. *Go. S. 4* nicht zu entnehmen; diese ist zudem nicht vollständig – es fehlt die Stimme der 2. Tutti-Violine. Schering mag ein – bei Eitner verzeichnetes – Berliner Exemplar des Druckes für seine Edition benutzt haben. Zu den heute noch nachweisbaren Exemplaren vgl. RISM A/1/5, L 2599–2601.

<sup>20</sup> I. Hecht, *Ausstellung des Bachjahres 1935 im Gobliser Schloßchen Leipzig* (Katalog); A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, Leipzig 1941, S. 134; H. Engel, *Johann Sebastian Bachs Violinkonzerte*, in: Festschrift zum 175jährigen Bestehen der Gewandhauskonzerte 1781–1956, Leipzig 1956, S. 40–62, l. cit. S. 44.

<sup>21</sup> Eine solche Annahme widerspricht zwar der vergleichsweise klaren Aussage des oben zitierten Briefes vom 27. März 1872, doch soll zur Ehre Rusts diese Möglichkeit wenigstens erwogen werden.

<sup>22</sup> Das Fehlen von Besitzstempeln und Akzessionsvermerken der BB sollte angesichts der in Spittas erstem Brief (siehe oben) geschilderten Umstände vielleicht nicht zu schwer wiegen.

<sup>23</sup> Mehrere Schreiber – unter Federführung des in Dürr Chr/Dürr Chr 2 als Anonymus V h aufgeführten Kopisten – sind an der Ausfertigung der Stimmen *Go. S. 4* beteiligt. Die



Wasserzeichen der von Bach eigenhändig revidierten und ergänzten Stimmenabschrift deuten auf deren Entstehung um 1734/35 und damit in erster Linie auf den Einzugsbereich des „Bachischen Collegium musicum“. Eine von Bach initiierte Wiederaufführung in wesentlich späterer Zeit läßt sich aus einer nachträglich angefertigten Violoncello-Stimme ableiten.<sup>24</sup> Darüber hinaus wäre es jedoch verlockend, Bachs erste Aufführung gegen Jahresende 1734 anzunehmen und den Schlußsatz, ein weihnachtlich gestimmtes F-Dur-Pastorale, als Modell anzusehen, das die unvergleichliche Hirtensinfonia des Weihnachts-Oratoriums mit angeregt hätte.<sup>25</sup>

---

Beschreibung im Katalog (vgl. Fußnoten 15 und 16) ist dahingehend zu präzisieren. In sicher datierbaren Kantaten J. S. Bachs ist Anonymus Vh vom 5. Oktober 1734 bis zum 2. Februar 1735 nachweisbar, doch ist BWV 211 (die „Kaffee-Kantate“) vielleicht schon vor dem 9. September 1734 anzusetzen.

<sup>24</sup> Faksimile der ersten Seite im Katalog, a. a. O. (vgl. Fußnote 15), Abb. 2.

<sup>25</sup> Als einziger Satz in Locatellis Konzert gelangt das F-Dur-Pastorale wenigstens stellenweise zu echter Doppelchörigkeit. Alle übrigen Sätze benutzen das Tutti lediglich als „Fortezug“.





## „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ und die antike Redekunst

Von Z. Philip Ambrose (Burlington, Vermont)

7

Ogleich sich der Text zu Bachs Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12) nicht unter den gedruckten Werken Salomo Francks<sup>1</sup> findet, wird seit Spitta allgemein angenommen, daß Franck der Textdichter dieser Kantate ist.<sup>2</sup> Wie einige Spezialstudien aus jüngerer Zeit erweisen, deutet eine Reihe von Anzeichen auf den prominenten Weimarer Hofdichter. So hat Alfred Dürr auf die dem Neumeisterschen Typus angehörige Form hingewiesen, wie sie für Francks Kantatendichtung charakteristisch ist. Außerdem zeigt er Textparallelen auf, die zwischen Kantate 12 und belegbaren Franck-Dichtungen bestehen.<sup>3</sup> Ferdinand Zander bemerkt zusätzlich einige Francksche Stileigentümlichkeiten: die Häufigkeit von *Composita* und *Figurae etymologicae* sowie eine Vorliebe für Substantivreihen.<sup>4</sup> Auf zusammengesetzte Substantive als ein besonderes Stilmittel Francks hatte Paul Brausch aufmerksam gemacht.<sup>5</sup> „Der Ähnlichkeiten der Kantaten 12, 172 und 182 mit Franckschen Texten sind so viele, daß man sie Franck oder allenfalls einem Franck-Imitator zuschreiben muß.“<sup>6</sup> Neben diesen dichterisch-rhetorischen Elementen muß jedoch als Ausweis für die Urheberschaft Francks im Blick auf BWV 12 auch die Tatsache gelten, daß das Schreiben von Trauergedichten eine besondere Stärke Francks war.<sup>7</sup> Sein eigenes

<sup>1</sup> Das Belegmaterial für den vorliegenden Beitrag ist folgenden Werken Francks entnommen:

*Evangelisches Andachts-Opfer ... in geistlichen Cantaten welche auf die ordentliche Sonn- und Fest-Tage in der F. S. ges. Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. 1715. zu musiciren* (Weimar 1715) [= EvAO].

*Epistolisches Andachts-Opfer in geistlichen Cantaten über die Sonn- und Fest-Tages Episteln durch das ganze Jahr* (Weimar und Jena 1718) [= EpAO].

*Geist- und Weltliche Poesien* (Jena 1711-1716) [= GWP]; enthält als Nachdruck: *Evangelische Seelen-Lust über die Sonn- und Festtage durchs ganze Jahr* (1694) und *Madrigalische Seelen-Lust über das heilige Leiden unsers Erlösers* (Arnstadt 1697).

*Geistliche Lob- und Dank-Opfer* (Weimar 1717) [= GLD].

*Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten* (Weimar und Jena 1717) [= EvSFA].

Vgl. die vollständige Bibliographie (einschließlich der Sekundärliteratur bis 1954) bei A. Dürr in MGG IV, Sp. 681-683. – Für manchen guten Rat, dessen ich als klassischer Philologe besonders bedurfte, bin ich Christoph Wolff dankbar.

<sup>2</sup> H. Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs* = Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 5, Hamburg 1971, S. 5, hält die Autorschaft Francks bei BWV 182, 12, 172 und 21 auf Grund der Forschungen vor allem Spittas und Dürres für „nahezu sicher“. Vgl. auch Dürr St 2, S. 83-89 u. ö.

<sup>3</sup> Dürr St 2, S. 85.

<sup>4</sup> *Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, in: BJ 1968, S. 12f.

<sup>5</sup> *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen*, Diss., Heidelberg 1921, S. 181.

<sup>6</sup> Zander, a. a. O., S. 13.

<sup>7</sup> Vgl. J. K. Schauer, *Salomo Francks Geistliche Lieder in einer zeitgemässen Auswahl*, Halle 1855, Vorwort, S. XII f., zu Francks dichterischen Bezügen auf Sterblichkeit und Tod auch



Motto „Non est mortale quod opto“ und Titel wie *Heliconische Ehren-, Liebes- und Trauer-Fackeln* (Weimar und Jena 1718) spiegeln seinen Sinn für Elegisches wider.

Die starken äußeren und inneren Beweismittel für Francks Urheberschaft des Textes zu BWV 12 bleiben unberührt durch den Hinweis auf die Existenz von Vivaldis weltlicher Kantate „Piango, gemo, sospiro e peno“ (RV 675).<sup>8</sup> Bernhard Paumgartner folgend bezeichnet Friedrich Blume<sup>9</sup> den Eingangsschor von BWV 12 als „textlich-musikalische Parodie“ des Vivaldischen Werkes, das von Paumgartner um 1710 datiert wird. Das chromatisch absteigende Tetrachord findet sich bei Bach bereits um 1704 in dem „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ (BWV 992), ebenda als „Lamento“ charakterisiert.<sup>10</sup> Und selbst wenn Bach die Vivaldi-Kantate gekannt hätte, dürfte ihn das Evangelium des Sonntags Jubilate „Ihr werdet weinen und heulen“ (Joh. 16,20)<sup>11</sup> gleichermaßen zur Verwendung der traditionellen Lamento-Figur angeregt haben. Und um einen passenden Kantatentext für Jubilate 1714 zu erhalten, mußte es für den eben ernannten Hofkonzertmeister sehr viel näherliegen, sich an den bewährten Hofpoeten und Oberkonsistorialrat Franck zu wenden, als sich um eine Vivaldi-Parodie zu bemühen. Es überrascht darum nicht, wenn man BWV 12 im Kontext der benachbarten Kantaten BWV 182, 172 und 21 sieht und feststellt, daß diese unmittelbar aufeinanderfolgenden vier Eröffnungswerke von Bachs „Weimarer Kantatenjahrgang“ zu Palmarum, Jubilate, Pfingsten und 3. Sonntag nach Trinitatis<sup>12</sup> offensichtlich von demselben Dichter, nämlich Franck, stammen.

Warum Franck diese Texte nicht in seine gedruckten Kantatenjahrgänge aufnahm, bleibt unbekannt. Unter diesen, und zwar in den *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten* (1717), (S. 66) findet sich eine Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis, deren dritte Arie folgende beiden Verse enthält:

*Wenn Hertzen noch klagen,  
und sorgen und zagen!*

dort, wo die biblischen Perikopen es nicht implizieren: „Sie zeugen deutlich von seiner Gewandtheit, wie von seiner elegischen Stimmung, die sich auch in vielen Trauergedichten auf verstorbene, fürstliche, adliche und bürgerliche Personen aussprach... In solchen Trauergedichten machte er alle möglichen Anspielungen auf die Abgeschiedenen, ihren Stand, ihren Namen, ihre Begräbniszeit usw., nach der Sitte seiner Zeit.“

<sup>8</sup> B. Paumgartner, *Zum „Crucifixus“ der b-moll-Messe J. S. Bachs*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 21, 1966, S. 500–503.

<sup>9</sup> *Der junge Bach* = Jahressgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft, Schaffhausen. Wolfenbüttel und Zürich 1967; Wiederabdruck in: *Johann Sebastian Bach = Wege der Forschung*, Bd. 170, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970, S. 544 f. (Neudruck auch in: F. Blume, *Syntagma Musicologicum II*, Kassel 1973, sowie übersetzt in: *The Musical Quarterly* 54, 1968).

<sup>10</sup> Vgl. zum musikgeschichtlichen Kontext neuerdings E. Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: *The Musical Quarterly* 65, 1979, S. 356–359. Von den Schwierigkeiten, zwischen „coincidence and unconscious allusion“ im Gebrauch des chromatischen Tetrachords zu differenzieren, handelt P. Williams, *Figurenlehre from Monteverdi to Wagner*, in: *The Musical Times* 120, 1979, S. 476–479, 571–573.

<sup>11</sup> Vgl. Eingangsschor der Kantate BWV 103 zu Jubilate 1725.

<sup>12</sup> Vgl. Dürr St 2, S. 64 f.

Dieser Text – was offensichtlich bislang unbeachtet geblieben ist – schließt sich in Wortwahl und -folge sehr dicht an BWV 12 an, aber sein Polysyndeton „und ... und“ steht in deutlichem Gegensatz zu dem Asyndeton „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“.<sup>13</sup> Eben dieses Asyndeton mag den Schlüssel dafür bieten, daß Francks Text hier eine Übersetzung bzw. Adaption eines sehr alten und allbekannten Hexameter-Klagerufs darstellt, der wahrscheinlich von Ennius stammt, dem „Vater“ des lateinischen Hexameters. Dieser Hexameter wird zitiert in der Pseudo-Ciceronischen *Rhetorica ad Herennium* (IV. 12. 18):<sup>14</sup>

Conpositio est verborum constructio quae facit omnes partes orationis aequabiliter perpolitae. Ea conservabitur si fugiemus crebras vocalium concursiones, quae vastam atque hiantem orationem reddunt, ut haec est: „Bacae aeneae amoenissime inpendebant;“ et si vitabimus eiusdem litterae nimiam adsiduitatem, cui vitio versus hic erit exemplo - nam hic nihil prohibet in vitis alienis exemplis uti:

O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti;<sup>15</sup>  
et hic eiusdem poetae:  
quoiquam quicquam quemquam, quemque quisque conveniat, neget;<sup>16</sup>  
et si eiusdem verbi adsiduitatem nimiam fugiemus, eiusmodi:  
Nam cuius rationis ratio non extet, ei  
rationi ratio non est fidem habere admodum;

<sup>13</sup> Beim Lamento liegt von seinem Wesen her Congeries verborum nahe, wie ebenso bei der inhaltlich ganz entgegengesetzten Doxologie (vgl. den Schlußvers des Hymnus „Conditor alme siderum“: *Laus, honor, virtus, gloria / Deo Patri et Filio* ...). Congeries verborum mit Polysyndeton, Asyndeton und deren Mischung ist überaus häufig in Franckschen Texten, auch den von Bach vertonten:

BWV 147/1: *Herz und Mund und Tat und Leben*

BWV 162/1: *Seelengift und Lebensbrod,  
Himmel, Hoelle, Leben, Tod,  
Himmelsglanz und Hoellenflammen*

BWV 163/2: *Du bast uns gegeben Geist, Seele,  
Leib und Leben, und Hab' und Gut,  
und Ebr' und Stand*

BWV 163/3: *Komm, arbeite, schmelz' und praege*

BWV 168/2: *Geist, Leben, Muth, und Blut  
und Amt und Stand*

EvSFA, S. 73 (11. Sonntag nach Trin.): *Mit Seufzen, Bitten, Betben, Fleben*

Vgl. darüber hinaus in EpAO, S. 38, 56, 65, 92, sowie in EvSFA (ebenda, S. 7, BWV 147), S. 21, 24, 71–73, 83, 89, und in GWP, S. 11, 13, 80. Die genannten Textstellen enthalten auch ausgiebigen Gebrauch von Alliteration, Isocolon (gleiche Silbenzahl), Anaphora und Homoeoteleuton.

Zu den rhetorischen Termini vgl. allgemein H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960; ders., *Elemente der literarischen Rhetorik*, 3. Aufl. München 1967; zu den antiken Schriftstellern vgl. die Angaben in: *Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike*, hrsg. von K. Ziegler und W. Sontheimer, 5 Bde., München 1975 (dtv-Ausgabe 1979). Siehe auch G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963, und *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton 1972.

<sup>14</sup> Edition von H. Caplan, Cambridge (Mass.) und London 1972. Siehe auch die *Editio minor* von F. Marx, Leipzig 1923, und die Übersetzung von K. Kuchtnr, München 1911.

<sup>15</sup> Ennius *Frag.* 109 (E. H. Warmington, *Remains of Old Latin*, Cambridge [Mass.] und London 1935).

<sup>16</sup> Ennius *Incerta*, v. 311 (H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1969).



et si non utemur continenter similiter cadentibus verbis, hoc modo:

Flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes.<sup>17</sup>

Die letzte Zeile ist ein spondeischer Hexameter mit einem einzigen Daktylus im 3. Versfuß. Die spondeische Behandlung des Versmaßes, charakteristisch für archaisches Latein, unterstreicht den solennen Inhalt dieses Hexameters. „Obtestantes“ (beschwörend, bittend, anflehend) ist eine seltene Vokabel und schwer zu übersetzen; Franck ersetzt sie durch „Zagen“, ein von ihm besonders bevorzugtes Wort. Francks Text gibt den Inhalt des lateinischen Hexameters nicht in jeder Beziehung präzise wieder, doch die Anhäufung von Klageausdrücken in beiden Sprachen bezeugt dieselbe Grundidee.

Spätere lateinische Grammatiker schreiben einen ähnlichen, doch nicht-spondeischen Vers Quintus Ennius (239–169 v. Chr.) zu:

„maerentes flentes lacrimantes ac miserantes.“<sup>18</sup>

Donatus erwähnt eine weitere nicht-spondeische Variante, die das auffallende Asyndeton der *Ad Herennium*-Fassung behält:

„maerentes flentes lacrimantes commiserantes.“<sup>19</sup>

Es ist bemerkenswert, wie der Autor von „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ erfolgreich alle die negativen Merkmale zu umgehen versteht, die die *Rhetorica ad Herennium* (erste Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.) und die lateinischen Grammatiker erläutern. „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ ist gekennzeichnet durch sein Asyndeton, gleichfalls aber auch durch sein Homoeoptoton, dessen potentiell Wortgeklingel kunstvoll vermieden wird durch Abwechslung der akzentuierten Vokale: ei, a, o und a unterstreichen effektiv den klagenden Klang. Bachs Feingefühl für die rhetorischen Qualitäten des Lamento-Textmodells zeigt sich überdies in der Einfügung von Vorhalten in den Vokalstimmen, wodurch das textliche Asyndeton gleichsam kuriert und den Akzentvokalen die

<sup>17</sup> Ennius *Varia* 41 (Warmington, a. a. O.). Siehe Fußnote 13 das Beispiel aus EvSFA (11. Sonntag nach Trinitatis) mit einer weiteren Franckschen Übersetzung dieser Zeile.

Der Verfasser von *Ad Herennium* identifiziert zwar nicht ausdrücklich die Herkunft dieses Verses, doch liegt Ennius' Autorschaft nahe infolge der unmittelbaren Nachbarschaft zweier anderer berühmter Fragmente, die ihm gewöhnlich zugeschrieben werden (siehe Fußnoten 15 und 16). Ennius-Zitate in *Ad Herennium* bleiben gewöhnlich ohne Quellenangabe, da der Verfasser es offensichtlich nicht für notwendig hielt, wohlbekannte Verse zu belegen.

Es ist wahrscheinlich, daß Franck diese Verse in erster Linie durch *Ad Herennium* kennenlernte, doch gab es zu seiner Zeit bereits mehrere Ausgaben der gesammelten Fragmente von Ennius (z. B. P. Merula / Van Merle, *Q. Enii . . . Annalium libb. XIII quae apud varios auctores superant fragmenta conlecta . . .*, Leyden 1595). Laut Auskunft der Zentralbibliothek der Deutschen Klassik in Weimar befinden sich in der ehemaligen Herzoglichen Bibliothek drei Ennius-Ausgaben, und zwar diejenigen von H. Stephanus (1564), S. Crispinus (1603) und Voss (Lugdunum 1620). Sie entstammen dem Nachlaß von K. S. Schurtzfleisch (siehe unten).

<sup>18</sup> Vgl. Diomedes II (H. Keil, *Grammatici Latini*, Leipzig 1857–1878, S. 447, 17) und Charisius IV (ebenda, S. 282, 13 = K. Barwick, *Charisii Artis Grammaticae*, Leipzig 1925, S. 371). Die Edition der Ennius-Fragmente von H. Stephanus (1564) folgt dieser Fassung (siehe Fußnote 17).

<sup>19</sup> Vgl. *Explan. in Donat. e cod. Levant.* (Keil, a. a. O., IV, S. 565) mit Zuschreibung des Verses an Plautus. J. Vahlen, *Ennianae Poesis Reliquae*, 3. Aufl. Leipzig 1928, S. 16, nimmt diesen Vers unter die Fragmente der *Annales* auf, nicht jedoch den *Ad Herennium*-Vers.

Möglichkeit gegeben wird, mit dem Verdecken der Endsilben „-en“ den Wortgeklingleffekt<sup>20</sup> weiter zu reduzieren.

Der Text der ersten Arie deutet ebenfalls auf einen möglichen Einfluß von *Ad Herennium* hin:

*Kreuz und Krone sind verbunden,  
Kampf und Kleinod sind vereint.*

Die betreffende *Ad Herennium*-Passage enthält eines der bekanntesten Beispiele frühlateinischer Vorliebe für extreme Alliterationen, in welchem Ennius dem Sabiner-König Titus Tatius ein Denkmal setzt:

O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti.

Die Alliteration von „Kreuz und Krone“ usw. erscheint abgemildert durch die Begrenzung auf die Nominative der beiden Verse. Selbst dies wirkt leicht gezwungen, da „Kampf“ das einzige Handlungswort ist innerhalb der Reihe von dinglichen Substantiven. Eine gewisse rhetorische Steigerung (*Auxesis*) wird jedoch erreicht in dem Wechsel von den speziellen Begriffen „Kreuz“ und „Krone“ zu deren summarischen Begriffen „Kampf“ und „Kleinod“. Jedenfalls bleibt die deutliche Alliteration unanstößig und würde auch kaum der Zensur des Autors von *Ad Herennium* verfallen sein.

Eine weitere aufschlußreiche Einzelheit findet sich in dem Wortspiel um die Kopula „und“ (bzw. deren Fehlen in „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“) mit „verbunden“ und „vereint“. Der Autor spielt hier auf seine eigenen rhetorischen Ansichten an. Es ist das Werk eines Dichters, der – wie Franck – in den rhetorischen Prinzipien der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ geschult worden war.<sup>21</sup> Martin Opitz (1597–1639), eines der frühen Mitglieder dieser Gesellschaft, hatte die poetischen Richtlinien und Ziele der deutschen Literatur in den griechischen und lateinischen Klassikern verankert und empfiehlt in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (Breslau 1624; Nachdruck Tübingen 1963) die Übersetzung der klassischen Schriftsteller als eine Methode, „die eigenschaft und glantz der woerte | die menge der figuren | und das vermoegen auch dergleichen zu erfinden“ (Kap. VIII, S. 54) zu erlernen. Er verweist auf die wohlbekannte Praxis der römischen Autoren, von den Griechen zu entlehnen, als ein von den

<sup>20</sup> Im Blick auf die Abneigung von *Ad Herennium* gegenüber Wortgeklingleffekt erscheint es interessant, daß die 3. Arie in BWV 12

*Sei getreu, alle Pein  
Wird doch nur ein Kleines sein.  
Nach dem Regen  
Blüht der Segen,  
Alles Wetter geht vorbei.*

einen solchen Effekt in „Pein“, „Kleines“, „sein“ sowie „Regen“ und „Segen“ enthält. Vgl. hierzu auch die ameliorative Metamorphose in BWV 21: „Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein“ (siehe Fußnote 29).

<sup>21</sup> „Er liebt überhaupt in seinen Gedichten die Anspielungen aus der alten und neuern Zeit, aus der Geschichte, aus der Bibel, aus dem classischen Alterthume, wie aus der neuern Literatur und Poesie. Er zeigt sich mit diesen allen wohl vertraut, daß ihn auch sein Freund Lorber den ‚gelehrten Franck‘ nannte“, schreibt J. K. Schauer, a. a. O., S. XXVII. Beispiele für Anspielungen auf antike Autoren finden sich etwa in GWP, S. 311 (Homer, Xenophon), S. 296 (Josephus und Polydorus Vergil, den gelehrten Latinisten des 16. Jahrhunderts).



deutschen Schriftstellern zu befolgendes Beispiel: „*Auff diese weise sind die Roemer mit den Griechen / und die newen scribenten mit den alten verfabren: so das sich Virgilius selber nicht geschaemet / gantze plaetze auss andern zue entlehn*“ (ebenda). Als Quelle für die deutsche poetische Tradition gab es kein Handbuch, das – vielleicht mit Ausnahme von Quintilians *Institutio Oratoria* – einflußreicher und weiter verbreitet war als die Pseudo-Ciceronische *Rhetorica ad Herennium*, die es allein im 15. Jahrhundert auf 29 Ausgaben brachte.

Um den Einfluß von *Ad Herennium* auf den Text von BWV 12 zu belegen, lassen sich einige wichtige Bibliotheksnachweise anführen. Konrad Samuel Schurtzfleisch (1641–1708), der 1706 zum Oberbibliothekar in Weimar ernannt worden war, hatte seine bedeutende Büchersammlung der dortigen Herzoglichen Bibliothek vermacht.<sup>22</sup> Darunter befanden sich mindestens drei verschiedene Ausgaben der gesammelten Fragmente von Ennius.<sup>23</sup> Schurtzfleisch, angesehener Professor der klassischen Sprachen an der Universität Wittenberg, hatte selbst die Dissertation Leonhard Gebauers, *De auctoritate Rhetoricorum ad Herennium* (1703), angeregt und betreut als einen Versuch, den wirklichen Verfasser des Werkes zu bestimmen. Heute sind mindestens zwei frühe Ausgaben von *Ad Herennium* in der Zentralbibliothek der Deutschen Klassik zu Weimar (der alten Herzoglichen Bibliothek): Venedig 1550 (Signatur: 2° XXXVII, 107) und Augsburg 1565 (Signatur: H, 5: 22). Die letztere enthält Anmerkungen von Gybertus Longolius (de Longueil; 1507–1543) und das fragliche Ennius-Fragment in folgender Form: „flentes, plorantes, lachrymantes, obstestantes“. Der Innendeckel der Ausgabe zeigt eine durchstrichene alte Signatur (K. -7 -56<sup>2</sup>), daneben eine unaufgeschlüsselte Markierung „Gs.“ oder „Gf.“ Aus der Geschichte der Weimarer Bibliothek ist bekannt,<sup>24</sup> daß vor der Zeit Gesners (siehe unten) die Signaturen sich zusammensetzten aus einem Buchstaben (= Gestell), einer Zahl (= Brett) und einer weiteren Zahl (= Nummer des Buches auf dem Brett). Ein solches System war auch benutzt für die Logauer Bibliothek (1703 aus dem Besitz des Schlesischen Dichters Logau von Herzog Wilhelm Ernst angekauft), wurde jedoch nach der Übernahme geändert durch Ausstreichen der alten grünen Tintensignatur und Ersetzen durch einen entsprechenden neuen Eintrag, und zwar offensichtlich von der Hand Salomo Francks. Als Bibliothekar trug Franck diese Signaturen auch in den Katalog der „Logauiana“ ein, wurde jedoch damit nicht fertig. Nach 1718 wurden die Signaturlisten von J. B. Scheibe fortgeführt. Es ist möglich, freilich nicht gewiß, daß das obenerwähnte Exemplar von *Ad Herennium* durch die Hände Francks gegangen war. Die Indexziffer „2“ neben der „56“ in der ausgestrichenen Signatur könnte auf ein Zweitexemplar derselben Ausgabe weisen. Wir wissen, daß Scheibe den jüngeren Schurtzfleisch (Heinrich Leonhard), Bruder von Conrad Samuel und dessen Nachfolger als Leiter der Bibliothek, später wegen des Verkaufs von Zweitexemplaren kritisierte (etwa 655 der 1800 Folianten aus Schurtzfleischs Sammlung waren Dubletten).

<sup>22</sup> Vgl. H. Blumenthal, *Aelteste Verwaltungsgeschichte der Landesbibliothek Weimar (1691 bis 1750)*, in: Festschrift: Aus der Geschichte der Landesbibliothek zu Weimar und ihrer Sammlungen, Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte, 1941, S. 46–86.

<sup>23</sup> Siehe Fußnote 17.

<sup>24</sup> Blumenthal, a. a. O., S. 79.

Die Bibliothek enthält auch ein von C. S. Schurtzfleisch signiertes Exemplar von Melchior Junius, *Artis dicendi praecepta, secundum oratorii officii partes breviter ex Platone Aristotele Hermogeni Cicerone, Herenniano magistro, Quintiliano congesta ac digesta*, Aegentorati 1607, (Signatur: L, 2: 16).

Bei der Betrachtung des akademischen und wissenschaftlichen Milieus von Weimar darf die Gegenwart Johann Matthias Gesners (1691–1761) nicht unterschätzt werden. 1715 wurde Gesner Konrektor und Bibliothekar in Weimar und veröffentlichte dort 1717 sein Werk *Chrestomathia Ciceroniana*, von dem sich ein Exemplar (Signatur: LV, 488 5, 80) in der Weimarer Bibliothek befindet. Gesners Bewunderung für Bach, den er gewiß schon von Weimar her kannte, aber später als Rektor der Leipziger Thomana in unmittelbarer Nähe erlebte, hat ihren Niederschlag gefunden in der berühmten Kommentarnotiz zu seiner Quintilian-Ausgabe (Göttingen 1738).<sup>25</sup> Die rhetorischen Interessen dieses bedeutenden Philologen und Lehrers erweisen sich als Ergänzung zu der inhärenten rhetorischen Form von „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ und seinem wahrscheinlichen Autor.

In der Weimarer Bibliothek steht auch ein Exemplar von Christian Weises *Institutiones Oratoriae* (Leipzig 1688), dessen Acquisitionsdatum jedoch unbekannt ist. Weises Erklärung der zwölf Loci topici oder rhetorischen Hauptfiguren, publiziert in *Der gruenen Jugend Notwendige Gedancken* (Leipzig 1675), hat Hans-Heinrich Unger<sup>26</sup> zur Einführung in das rhetorische Wesen der Barockmusik gedient. Die rhetorischen Gemeinplätze könnten keinem Gelehrten, Dichter oder auch gebildeten Komponisten der Zeit entgangen sein, erst recht nicht in Weimar.<sup>27</sup> Die ersten beiden Loci betreffen unmittelbar die Frage der Autorschaft von „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“: Locus notationis und Locus a genere. Quintilian (I. 6. 28) berichtet von Ciceros Gebrauch des Terminus Notatio für das griechische *etymologia* (Cicero, *Top.* 8, 35) und Aristoteles' *symbolon*. Ferdinand Zander<sup>28</sup> schreibt nun: „Die in der deutschen Dichtung seltenen Figurae etymologicae kommen in den mit Sicherheit von Bach vertonten Kantatentexten ausschließlich in Franckschen oder wahrscheinlich von Franck stammenden Texten vor.“<sup>29</sup> In der Tat treten etymologische Figuren in

<sup>25</sup> Dok II, Nr. 432.

<sup>26</sup> *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941; Nachdruck Hildesheim 1969. Im Blick auf Bach vgl. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, 2. Aufl. 1974.

<sup>27</sup> G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, S. 64, berichtet, daß im Lüneburger Schulunterricht zu Bachs Zeit die aristotelisch orientierte *Rhetorica Göttingensis* (Göttingen 1680) des Heinrich Tolle benutzt wurde. Fock schließt daraus wohl mit Recht, daß Bach „in Lüneburg mit der Rhetorik des größten antiken Geistes bekanntgeworden“ ist.

<sup>28</sup> A. a. O., S. 12.

<sup>29</sup> H. Werthemann, *Zum Text der Bach-Kantate 21*, in: BJ 1965, S. 135–143, zeigt, daß eins dieser Beispiele („Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein“) Franck von Paul Gerhardt entlehnt hat. Sie bemerkt jedoch nicht, daß Franck diesen Kunstgriff auch in EpAO, S. 15, verwendet:

*Creutztes-Gluth  
Muss des Glaubens-Gold verklären  
Und bewähren |*

*Alle Zäbren  
Müssen Himmels-Perlen seyn |  
Weinen wird ein Freuden-Wein.*



Francks Werk häufig auf, und zwar speziell – den Anweisungen Weises entsprechend – im Blick auf die Bedeutung von Eigennamen.<sup>30</sup> In einem solchen Fall benutzt er beispielsweise „Stern“ als Anagramm für „Ernst“ (bezogen auf Georg Ernst, Herzog von Sachsen-Meiningen, bestattet am 31. Januar 1699) mit einer erläuternden Fußnote:<sup>31</sup>

*Web Jammer-Blick! sinckt ein Durchlauchter Stern,\*  
Ein helles Licht bey annoch fruehen Morgen!  
Der Glantz den man bewundert nah' und fern,  
Hat sich ins Grab vor Tage noch verborgen!  
Ach Jammer, ach! mein Kleinod ist dabın,  
Wie, dass ich doch noch unter Menschen bin?*

\* Ernst per anagr. Stern.

Der Sinn dieser Huldigung wiederholt sich in „helles Licht“ und „Glantz“ sowie in dem Titel-Epitheton „Durchlauchter“ (eine abgeleitete Übersetzung des lateinischen „perillustris“), d. h. einem anderen etymologischen Wortspiel mit dem „Stern“-Anagramm von „Ernst“ (Locus notationis) und mit dem Titel des Herzogs (Locus a genere).

In ähnlicher Weise spielt Franck mit seinem eigenen Namen. In der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ hatte er sich den Namen „der Treumeinende“ zugelegt.<sup>32</sup> Ein auf Tugenden basierendes onomastisches System (z. B. Perikles = der Hochberühmte; Demosthenes = die Stärke des Volkes) versteht Namen bewußt als Selbsterfüllungsprophetie. Aber im Falle Francks meinte es das Schicksal besonders gut: Er wurde zum Kurator der Münzsammlung von Herzog Johann Ernst berufen. Seit dem 14. Jahrhundert galt der Franken als Standardwährungseinheit aller europäischer Münzen.<sup>33</sup> Somit ergibt sich bei Franck eine Koinzidenz von Locus notationis und Locus a genere. Wie sehr er sich dieser Tatsache bewußt ist, drückt er in einem dreifachen Akrostichon auf den Namen Salomo Franck aus<sup>34</sup>:

*Schwinget euch, ihr Seelen-Flügel,  
Aus der Welt zum Himmel zu!  
Lasst der Erden Wobllust-Hügel!  
Oben ist die Lust und Ruh!  
Meidet das, was bald zerstäubet!  
Oben ist, was ewig bleibet!*

*Fragt, ihr Sinne nicht nach Ebren!  
Räumet nichts dem Hochmuth ein!  
Ach! er kan das Hertz bethören!  
Nebeln pflegt er gleich zu seyn!  
Creutz und Sorgen sind bey Würden,  
Kronen selbst sind güldne Bürden!*

<sup>30</sup> Siehe Fußnote 7.

<sup>31</sup> *Weltliche Poesien*, Teil 1, Jena 1711, S. 548.

<sup>32</sup> Vgl. A. Dürr, MGG IV, Sp. 681.

<sup>33</sup> Vgl. *Grand Larousse*, „franc“.

<sup>34</sup> „Der Seele Verlangen nach Christo, Nach des Verfassers Tauff- und Zu-Nahmen“, GWP, S. 228–230.

*Strebet nicht nach Gold und Schätzen!*

*Alles ist nur Nichtigkeit!*

*Liebt, was ewig kan ergetzen,*

*Obne welches nichts erfreut!*

*Müssen Schatz und Guth vergeben!*

*O! so bleibt der Himmel steben!*

*Falsche Wobllust! Bleib dabinden!*

*Rühmet keine Süssigkeit!*

*Ach! dein Wohl muss bald verschwinden!*

*Nach der Lust folgt Seelen-Leid!*

*Christus labt, und kan mir geben*

*Küsse, die mir mehr, als Leben.*

*Schnöde Welt, du lässest seben*

*Armen Reichthum, eitles Geld!<sup>35</sup>*

*Lust, dabey wir untergeben!*

*Ohnmacht, die sich mächtig hält!*

*Meine Seelen-Schwingen flieget!*

*Oben ist, was recht vergnüget!*

*Fabr nur bin, du schnödes Leben!*

*Rauch der Zeit! Ich hasse dich!*

*An dem Himmel will ich kleben!*

*Nur nach Christo sehn' ich mich!*

*Christus ist mein Hertz-Verlangen,*

*Krone, Schmuck und Seelen-Prangen!*

In der ersten Strophe geben „Lust und Ruh“ die Etymologie von Salomo (hebr. *schalom* = Frieden) wieder, während in der letzten mit „Christus ist mein Hertz-Verlangen, / Krone, Schmuck und Seelen-Prangen“ das Thema vom wahren Golde kulminiert. Obgleich dieses Thema im Barock häufig anklingt, hatte es doch eine ganz besondere Bedeutung für den Numismatiker Franck. Seit der Antike stellte sich im Münzwesen immer wieder die Frage nach der Reinheit, sei es in realistischer Weise für den Hersteller oder Besitzer, oder im metaphorischen Sinn für den Dichter. So heißt es bei Franck in der dritten Arie des Texts für den 8. Sonntag nach Trinitatis:

*Christen, lernet unterscheiden*

*Reines Geld und falsch Metal!*

Francks kurioses Gedicht „*Medallion-Kabinet*“,<sup>36</sup> in dem die Münzsammlung ihrem Besitzer Herzog Wilhelm Ernst gratuliert, handelt nicht nur von der Idee der Münzreinheit, sondern auch von dem aufgeprägten Bildnis als Gegenstand des Nacheiferns. In diesem Sinne ist dort die Zeile „Hat Alexanders Bild den Zesar angeflammt“ zu verstehen. Obwohl der Text zu BWV 163 „Nur Jedem das Seine“ seine unmittelbare Anregung von dem Gleichnis vom Zinsgroschen mit dem Bild des Kaisers (Matth. 22,15–22) entnimmt, enthält der Text der dritten Arie die Gedanken des Nacheiferns wie der Reinheit, von denen in der Bibelstelle keine Rede ist:

<sup>35</sup> Vgl. EvSFA, S. 69 (9. Sonntag nach Trin.): „*Armer Reichthum dieser Welt! / Eitle Schaeetze . . .*“

<sup>36</sup> GWP, S. 282–284.



*Lass mein Herz die Münzen sein,  
Die ich dir, mein Jesu, steure!  
Ist sie gleich nicht allzu rein,  
Ach! so komm doch und erneure,  
Herr, den schönen Glanz bei [EvAO, S. 183: in] ihr!  
Komm, arbeite, schmelz und präge,  
Dass dein Ebenbild bei [EvAO, S. 183: in] mir  
Ganz erneuert glänzen möge!*

So wie der Dichter von so viel klassischer Gelehrsamkeit und poetischer Bildung diejenigen mäßigt, die Pindar den Psalmen vorziehen (Vorwort zu *Geist- und Weltliche Poesien*, S. 4), drückt der vom „Glanz“ kostbarster Münzen entzückte Numismatiker seine tiefsten und persönlichsten religiösen Empfindungen aus, indem er der Welt wertvollste Schätze für den Besitz Christi verwirft. Francks Motto „Non est mortale quod opto“ und „Jesus soll mir alles seyn – Schatz und Reichtum, Ehr, und Crone!“ (*Geist- und Weltliche Poesien*, S. 80; seine Übersetzung von Augustins „Mihī omnia Jesu“) entstammen ein und derselben Haltung.

Die Kombination von Locus notationis und Locus a genere in Francks eigenem Namen ist ein dominierendes Thema in seinem dichterischen Werk. In diesem Lichte erscheinen „Kreuz und Krone . . . Kampf und Kleinod“ gleichsam als Francks Signatur in BWV 12.<sup>37</sup> Die Gegenüberstellung dieses Motivs mit dem

<sup>37</sup> Dürr K, S. 263, verweist auf die Alliteration und als mögliche inhaltliche Quelle auf Offenbarung 2,10 und 1. Korinther 9,24. Trotz der offensichtlichen biblischen Bildung handelt es sich jedoch um häufig wiederkehrende Metaphern in Francks Dichtungen, wie etwa in folgendem Textbeispiel zu Esto mihi (GWP, S. 130):

1.  
*. . . Ich rühme Jesu Blut und Striemen!  
Sein Blut-Rubin verbleibt mein Edelstein,  
Und sein bedörnter Krantz soll meine Crone seyn!*

2.  
*Die Bande, die Er trägt,  
Sind güldne Ketten meiner Seele!  
Die Schmach, womit man Ihn belegt,  
Ist dieser Ruhm, den ich erweble!  
Sein Spottkleid ist mein Schmuck und Ehren-Tracht,  
Und seine Niedrigkeit ist meine boechste Pracht.*

3.  
*. . . Nur Jesus Creutz ist, was mein Hertz verlangt,  
Weil an dem Creutz allein mein gantzer Himmel bangt!*

Vgl. auch GWP, S. 16f., 22–28, 223–226, 300 (mit „Kleinod“, „Zier“, „[Thränen-] Perlen“ als weiteren bevorzugten Ausdrücken); auch EvSFA, S. 25, 41, 48 und besonders 229. Für das Kreuz-Kleinod-Kampf-Motiv ist, auch im Blick auf BWV 12, folgender Text zu Michaelis aus EpAO besonders charakteristisch:

*Auff! Zum Streit! ergreiff die Waffen!  
Folge Christi Creutz-Panier!  
Man erlanget nicht im Schlaffen  
Palmen-Schmuck und Cronen-Zier!*

Vgl. auch S. 43, 81 und 106.

Lamento-Thema begegnet in auffallender Weise nicht nur in BWV 12, sondern auch in der Kantatenreihe für den 7. bis 9. Sonntag nach Trinitatis der *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten*.

Spitta weist gewissenhaft darauf hin, daß es keine direkten und konkreten Belege für eine persönliche Bekanntschaft von Bach und Franck gibt. Auf der andern Seite rechnet schon Spitta damit, daß die Jagdkantate BWV 208 ein Werk darstellt, zu dem der Auftrag sowohl an Franck wie auch an Bach ergangen war. Eine Zusammenarbeit wäre somit wohl spätestens seit dem Winter 1712/13 nachzuweisen,<sup>38</sup> und es ist kaum glaubhaft, daß in der kleinen Residenzstadt Weimar nicht persönliche Begegnungen zwischen den beiden stattgefunden hätten,<sup>39</sup> die dann auch BWV 12 als einem gemeinsamen Projekt zugute gekommen wären. Und es besteht in der Tat die Möglichkeit, daß sich Bach an den berühmten Dichter mit der ausdrücklichen Bitte gewandt hat, ihm für eine zum Jubilatesonntag 1714 (mit seinem charakteristischen Evangelium) intendierte Lamento-Passacaglia einen geeigneten Klagetext zu liefern. Wie dem auch sei, als entscheidend wäre festzuhalten, daß die Konzeption des Franckschen Textes unter den Einfluß des Ennius-Fragments „flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes“ gelangte, und zwar offensichtlich durch die rhetorische Schrift *Ad Herennium*. Gemeinsam verstehen es Dichter und Komponist, das notorische Wortgeklingel in ausdrucksvollen poetisch-musikalischen Affekt umzugießen. Johann Abraham Birnbaums bekannter Hinweis auf Bachs intime Vertrautheit mit den Zusammenhängen der „Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst“ legt den Gedanken nahe, daß Bach – wie das Beispiel BWV 12 andeutet – hier einiges Salomo Francks Erfahrungen mit den Prinzipien der antiken Redekunst verdankt.

<sup>38</sup> Zur Chronologie von BWV 208 vgl. Dürr St 2, S. 61.

<sup>39</sup> Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang das Aufgreifen des Themas „Musik“ in den Dichtungen Francks und des Weimarer Hofadvokaten und Poeten Johann Christoph Lorber (zu dessen Verbindung mit Bach vgl. Dok II, Nr. 72). In seinem Gedicht „*Lob der edlen Musik*“ rühmt Franck seinen Dichterkollegen unter Bezugnahme auf dessen „*Lob der edlen Musik*“ (Weimar 1696) sowie „*Verteidigung der edlen Musik*“ (Weimar 1697). In einem Gedicht bezüglich der Veröffentlichung von Francks GWP (1711) hatte früher Lorber ihn als den „*gelehrten Franck*“ und den „*kunstberühmten, den Musenfrend*“ adressiert. So berichtet Schauer, a. a. O., S. XXIV–XXV.





## Bach und der Picander-Jahrgang – Eine Erwiderung

Von William H. Scheide (Princeton, N. J.)

Für den Biographen ist es gewiß höchst bedeutsam zu wissen, ob Regelmäßigkeit oder ihr Gegenteil den Schaffensprozeß eines Komponisten prägen. In diesem Sinne war es für mich besonders erfreulich, daß Klaus Häfners Artikel über den Picander-Jahrgang<sup>1</sup> die zwischen Alfred Dürr und mir 1961 geführte einschlägige Diskussion<sup>2</sup> wieder aufnahm.<sup>3</sup> Wenngleich Häfners Darlegungen meinen damals geäußerten Auffassungen in wesentlichen Punkten widersprechen, werde ich nachstehend – mit einer Ausnahme – auf die Wiederholung meiner seinerzeit vorgetragenen Argumente verzichten.

Häfners Interpretation einiger Quellen des 18. Jahrhunderts – es handelt sich um Zitate aus dem „Nekrolog“ von 1754, aus Briefen Carl Philipp Emanuel Bachs von 1774 und 1775 sowie dem 1728 gedruckten Vorwort des Picander-Jahrganges<sup>4</sup> – weicht substantiell von der meinigen ab. Zu fragen bleibt jedoch, ob die angezogenen Stellen wirklich so klar und unzweideutig, wie Häfner glaubt, gegen meine Auffassung sprechen. Kann denn etwa die Erwähnung von „fünf Jahrgängen“ von Kirchenkantaten als gesichert gelten, wenn sie auf einem Bericht basiert, den einer seiner Autoren selbst „zusammgestoppelt“ und „nicht viel wehrt“<sup>5</sup> titulierte? Oder sollte man nicht lieber darauf verzichten, auf mehrdeutigen Quellenaussagen als Basis ganze Hypothesengebäude zu errichten?

Einen oft zitierten Bericht Johann Friedrich Rochlitz' läßt Häfner gänzlich unerwähnt: Hiernach schickte Bach dem Superintendenten Salomo Deyling „jedemal zu Anfang der Woche mehrere auf den Tag gerichtete Texte seiner Kirchenstücke zu (gewöhnlich drei) und der Doctor wählte daraus . . . Man fand nach [Bachs] Tode fünf ganze Jahrgänge derselben für alle Fest- und Sonntage.“<sup>6</sup> Die Worte „gewöhnlich drei“ tauchen bei Rochlitz ohne erkennbaren Anlaß auf und kollidieren überdies mit dem Hinweis auf „fünf ganze Jahrgänge“, den Rochlitz aus dem Nekrolog oder aus Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie von 1802 übernommen haben dürfte. Nachdrücklich ist zu fragen, was dieses „gewöhnlich drei“ hier zu bedeuten hat, ob es ernst zu nehmen ist oder aber ignoriert werden sollte, schließlich, ob ein Bericht Rochlitz' als weniger zuverlässig

<sup>1</sup> BJ 1975, S. 70ff.

<sup>2</sup> Mf 14, 1961, S. 60–63, W. H. Scheide, *Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?*; ebenda, S. 192–195, A. Dürr, *Wieviele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert? Eine Entgegnung*; ebenda, S. 423–427, W. H. Scheide, *Nochmals Mizlers Kantatenbericht – Eine Erwiderung*.

<sup>3</sup> Vgl. auch W. Blankenburg, *Die Bachforschung seit etwa 1965*, in: *Acta Musicologica*, 50, 1978, S. 93–154, besonders S. 104–109.

<sup>4</sup> Vgl. Dok III, Nr. 666, 801 und 803, sowie Dok II, Nr. 243.

<sup>5</sup> Zu meiner Interpretation dieser Stelle vgl. Mf, a. a. O., S. 423.

<sup>6</sup> F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, IV, Leipzig 1830, zit. nach 3. Aufl., Leipzig 1868, S. 280. Vgl. Mf, a. a. O., S. 62.



sig zu gelten hat als eine Mitteilung des Nekrologs. In der Tat wäre es ja verlockend, aus Rochlitz' Formulierung zu folgern, daß niemals mehr als drei Jahrgänge existiert hätten (zuzüglich gelegentlicher Kompositionen, die nicht in die Jahrgänge eingeordnet werden konnten). Eine eingehende Diskussion dieser Deutung erscheint wünschenswert.

Häfners Hauptinteresse gilt, wie schon der Titel seines Aufsatzes erkennen läßt, dem Picander-Jahrgang. Sorgfältig unterscheidet er zwischen der von ihm PJ I genannten Erstausgabe des Jahrgangs von 1728 und der PJ II bezeichneten zweiten Ausgabe innerhalb der 1732 gedruckten größeren Gedichtsammlung.<sup>7</sup> Von PJ I kannte die Bach-Forschung nur ein einziges Exemplar, das aber 1945 dem Krieg zum Opfer gefallen ist. Nach Spitta beginnt dort der Jahrgang „gegen allen Brauch mit dem Johannisfest und schließt mit dem vierten Trinitatis-Sonntag“.<sup>8</sup> Hierzu äußert Häfner die Vermutung, daß Picander seinen Jahrgang eigentlich mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis – dem Tag, mit dem Bachs Kantatenjahrgänge Nr. I und II einsetzen – hatte beginnen wollen, dann aber den Stichtag geringfügig verfehlte.<sup>9</sup>

Im Blick auf die tempora clausa in der Advents- und Fastenzeit hebt Häfner hervor, daß der Text zu Mariä Verkündigung in PJ II zwischen Judika und Palmsonntag steht,<sup>10</sup> das Fest hingegen 1729 zwischen Okuli und Lätare fiel. Hieraus folgert er, daß in PJ I die Kantaten für die Fastenzeit nicht enthalten waren. Dies wiederum würde nahelegen, daß auch der 2. bis 4. Advent nicht berücksichtigt worden wären und daß – sofern noch der Sonntag nach Weihnachten sowie der 6. Sonntag nach Epiphania wegfielen, zwei Feiertage, die 1728/29 nicht vorkamen – PJ I überhaupt nur diejenigen Texte enthalten hätte, die Bach 1728/29 in Leipzig aufgeführt haben könnte. PJ I habe somit als Textbuch für die Kantatenaufführungen sämtlicher Gottesdienste im Zeitraum eines Jahres zu gelten und zeige so gesehen, daß Bach den gesamten Picander-Jahrgang komponiert habe oder zumindest alle diejenigen Texte, die PJ I – gemäß Häfners Rekonstruktion – enthalten haben müßte.

Diese Behauptung läßt sich vielleicht auf folgende Weise nachprüfen. Der verlorene Druck PJ I hat offenkundig nicht nur Spitta vorgelegen, sondern auch Rudolf Wustmann, der in seiner Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte<sup>11</sup> die entsprechenden Seitenzahlen für die Kantaten BWV 188, 197a, 171, 156, 84<sup>12</sup>, 159, 145 und 174 mitteilt. Bei einer Gegenüberstellung dieser Angaben mit

<sup>7</sup> (C. F. Henrici), *Picanders Ernst-Schertzhaftte und Satyrische Gedichte, Dritter Theil*, Leipzig 1732.

<sup>8</sup> Spitta II, S. 175.

<sup>9</sup> BJ 1975, S. 80.

<sup>10</sup> In den Leipziger Kirchen erklang zwischen Estomihi und dem ersten Osterfeiertag konzertierende Kirchenmusik nur zu Mariä Verkündigung sowie in der Karfreitagsvesper (Passionsmusik). In PJ II erscheinen als einziger Hinweis auf einen Text für Palmsonntag die Worte „siehe den ersten Advent“. Da das Evangelium des Palmsonntags mit dem des 1. Advents identisch ist, hatte Picander seinen Kantatentext zum 1. Advent zur Wiederverwendung am Palmsonntag bestimmt. Wir nehmen an, daß in PJ I ein entsprechender Hinweis stand, und vernachlässigen bei den folgenden Umfangsberechnungen beide Eintragungen im Blick auf ihre Kürze.

<sup>11</sup> R. Wustmann, *Job. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913.

<sup>12</sup> In der abweichenden Gestalt „Ich bin vergnügt mit meinem Stande“. Wir gehen davon aus, daß diese Fassung in PJ I wie in PJ II auftritt.

den entsprechenden Seitenzahlen in PJ II ist zu bedenken, daß in PJ II der Jahrgang mit dem 1. Advent beginnt (PJ I setzt, wie erwähnt, mit dem Johannisfest ein) und die Seiten 79 bis 188 einnimmt. Unter Berücksichtigung dieses Unterschiedes ergibt sich folgende Tabelle:

Festtag	Textnumerierung nach Häfner	BWV	Anfangsseite in PJ I	Anfangsseite in PJ II
21. n. Trinitatis	P 65	188	47 <sup>13</sup>	179
1. Weihnachtstag	P 5	197a	71 <sup>13</sup>	85
Neujahr	P 9	171	81	92
3. n. Epiphantias	P 14	156	91	100
Septuagesimä	P 19	84	101	108
Estomihi	P 21	159	106	111
3. Ostertag	P 30	145	125	125
2. Pfingsttag	P 39	174	147	139

Damit kann das Verhältnis zwischen Seitenzählung und Kantatenummerierung in beiden Ausgaben wie folgt bestimmt werden:

Gruppierung der Festtage	Kantaten nach Häfners Zählung	Seitenumfang in PJ I	Seitenumfang in PJ II
1. 21. n. Trinitatis bis 4. Advent	65–70, 1–4 = 10	47–70 = 24 (ohne 2.–4. Advent?) <sup>14</sup>	179–188, 79–84 = 16
2. 1. Weihnachtstag bis Sonntag nach Weihnachten	5–8 = 4	71–80 = 10 (ohne Sonntag nach Weihnachten?) <sup>14</sup>	85–91 = 7
3. Neujahr bis 2. n. Epiphantias	9–13 = 5	81–90 = 10	92–99 = 8
4. 3. n. Epiphantias bis 6. n. Epiphantias	14–18 = 5	91–100 = 10 (ohne 6. n. Epiphantias?) <sup>14</sup>	100–107 = 8
5. Septuagesimä bis Sexagesimä	19–20 = 2	101–105 = 5	108–110 = 3
6. Estomihi bis 2. Ostertag	21–29 = 9	106–124 = 19 (ohne Sonntage der Fastenzeit?) <sup>14</sup>	111–124 = 14
7. 3. Ostertag bis 1. Pfingsttag	30–38 = 9	125–146 = 22	125–138 = 14

<sup>13</sup> Diese Seitenangabe in PJ I bestätigt, daß PJ I nicht mit dem 1. Advent begonnen haben kann, wie Blankenburg (a. a. O., S. 109) zu vermuten scheint. Hätte er recht, müßte eine Weihnachtskantate eine wesentlich niedrigere Seitenzahl aufweisen als ein Kantatentext der späten Trinitatiszeit.

<sup>14</sup> Vgl. Häfner, a. a. O., S. 79. Näheres hierzu weiter unten.



Zu bemerken ist, daß die Seitenzahlen nicht die exakte Länge der betreffenden Passagen wiedergeben. Möglich erscheinen Abweichungen von nahezu zwei Druckseiten Umfang. Bei Betrachtung der Gruppen 6 und 7 in PJ II etwa ergeben sich als denkbare Extreme: a) Gruppe 6 beginnt auf S. 111 oben und reicht auf S. 125 fast bis zum Seitenende, so daß dort nur noch Platz für die Überschrift zu BWV 145 bleibt. Damit würde Gruppe 6 fast 15 Seiten einnehmen. b) Gruppe 6 beginnt gerade noch am Ende von S. 111 und endet auf S. 124. Dann wäre ein Umfang von nur wenig mehr als 13 Seiten gegeben. In Wirklichkeit nehmen in PJ II Gruppe 6 13,3 Seiten und Gruppe 7 14,7 Seiten ein, so daß Gruppe 7 sich als etwa zehn Prozent umfangreicher als Gruppe 6 erweist.

Nunmehr läßt sich der durchschnittliche Seitenumfang je Kantate in beiden Ausgaben errechnen. Zu berücksichtigen ist hierbei – je nachdem, ob man Häfners Theorie folgt oder nicht – eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich des Inhalts der Gruppen 1, 2, 4 und 6 in PJ I, so daß für diese Gruppen jeweils zwei verschiedene Durchschnittszahlen angegeben werden müssen:

		PJ I	PJ II
1. 21. n. Trinitatis bis	ohne 2.–4. Advent	3,4	–
4. Advent	mit 2.–4. Advent	2,4	1,6
2. 1. Weihnachtstag bis	ohne Sonntag nach Weihn.	3,3	–
Sonntag nach Weihnachten	mit Sonntag nach Weihn.	2,5	1,75
3. Neujahr bis 2. n. Epiphantias		2	1,6
4. 3. n. Epiphantias bis	ohne 6. n. Epiphantias	2,5	–
6. n. Epiphantias	mit 6. n. Epiphantias	2	1,6
5. Septuagesimä bis Sexagesimä		2,5	1,5
6. Estomihi bis 2. Ostertag	ohne Fastensonntage	4,75	–
	mit Fastensonntagen	2,1	1,6
7. 3. Ostertag bis 1. Pfingstag		2,3	1,6

Die Durchschnittswerte für PJ II erscheinen bemerkenswert einheitlich; geringfügige Abweichungen sind wohl dadurch bedingt, daß die einzelnen Gruppen an ihrem Anfang beziehungsweise Schluß zuweilen nicht die ganze Druckseite in Anspruch nehmen. Insbesondere bleibt zu beachten, daß die Kantatentexte für Estomihi, Mariä Verkündigung, 1. und 2. Ostertag – also Gruppe 6 ohne die fünf Sonntage der Fastenzeit – in PJ II jeweils 2,3, 1,2, 1,6 und 1,4 Seiten einnehmen, was insgesamt 6,5 Seiten ausmacht oder weniger als die Hälfte der von den neun Kantaten dieser Gruppe beanspruchten 13,3 Seiten. Dies ergibt einen Durchschnitt von 1,6 Seiten für jede dieser Kantaten, was genau dem anderwärts vorfindbaren Wert entspricht, beispielsweise bei den sechzehn Kantaten der Gruppen 3, 5 und 7.

Die Durchschnittszahlen für PJ I sind in diesen drei Gruppen ebenfalls nahezu gleichartig. Ein Gesamtdurchschnitt würde vermutlich nicht mehr als 2,3 betra-

gen und so um ein Drittel über demjenigen von PJ II liegen. Offensichtlich ließ sich auf jeder Druckseite in PJ II mehr Text unterbringen als in PJ I. Demzufolge wäre zu erwarten, daß die Kantaten für Estomihi, Mariä Verkündigung, 1. und 2. Ostertag, die in PJ II den Raum von vier durchschnittlichen Kantaten, also 6,5 Seiten, einnehmen, in PJ I entsprechend viel Platz beanspruchen müßten, vermutlich 9, aber kaum mehr als 10 Seiten. Nach den von Wustmann mitgeteilten Seitenzahlen nimmt Gruppe 6, in der diese Kantaten erscheinen, jedoch 19 Seiten ein.<sup>15</sup> Somit ist zu fragen, was die übrigen 9 oder 10 Seiten enthalten haben. In PJ II handelt es sich um die Kantatentexte der fünf Fastensonntage. Sollten diese auch in PJ I, und zwar auf den Seiten 109 bis 118 gestanden haben? Häfner ist gegenteiliger Meinung, wenn er schreibt: „Dieser Sachverhalt steht offenkundig in Widerspruch zu der Vorrede von PJ I...“<sup>16</sup>

Unbestreitbar könnte jedoch, sofern PJ I alle auch in PJ II gedruckten Kantaten enthielt, jede Ausgabe eine Durchschnittslänge für eine Kantate aufweisen, die für PJ I etwa 2,25 Seiten betragen dürfte, für PJ II etwa 1,6 Seiten. Sollte es dann wirklich nur einer Verknüpfung von Zufälligkeiten zuzuschreiben sein, wenn die einzigen relevanten Abweichungen von dieser Durchschnittszahl sich für PJ I gerade an denjenigen Stellen ergeben, wo man – Häfner folgend – die dort angeblich nicht enthaltenen Kantaten von der Berechnung ausschließt?

Abwegig wäre es, die aus Häfners Theorie resultierenden „leeren“ Seiten in PJ I nicht zur Kenntnis zu nehmen. Die nächstliegende Erklärung wäre, daß Häfners Annahme falsch ist und PJ I alle Kantaten enthielt, die auch in PJ II veröffentlicht sind. Dann aber kann Bach nicht den gesamten Jahrgang komponiert haben, wie auch von ihm als Leipziger Director Musices dies niemand erwartet haben wird – eine Feststellung, die Häfners Hypothesen den Boden entzieht. Ob es Häfner selbst oder jemand anderem gelingt, dieses Ergebnis mit der Annahme zu vereinbaren, Bach habe doch sämtliche Kantatentexte aus PJ I komponiert, bleibt abzuwarten. Bis dahin werde ich skeptisch bleiben und keine Veranlassung sehen, meine 1961 geäußerten Ansichten zu ändern.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ähnliche Berechnungen ließen sich für die Gruppen 1, 2 und 4 anstellen. So nehmen in PJ II bei Gruppe 1 die letzten sechs Trinitatiskantaten sowie der Text zum 1. Advent etwa 11 Seiten ein. In PJ I wäre der entsprechende Abschnitt nur wenig länger als 16 Seiten, so daß – vorausgesetzt, der 2. bis 4. Advent wären nicht mit Texten bedacht worden – etwa 7 der 24 Seiten in Gruppe 1 leer geblieben sein müßten.

<sup>16</sup> A. a. O., S. 76.

<sup>17</sup> Vgl. Blankenburgs ähnliche Zweifel, a. a. O., S. 109.





# Die Harmonik J. S. Bachs – eine funktionsanalytische Studie

Von Jörgen Jersild (Kopenhagen)

h

In der Zeit um 1700 dürfte der endgültige Durchbruch der Dur- und Molltonalität und -harmonik erfolgt sein. Funktionell bedingte Akkordfortschreitungen hatten damals bereits eine ansehnliche Tradition hinter sich, die für gewisse Progressionsmuster bis in die Frührenaissance zurückverfolgt werden kann. Am Ende des 17. Jahrhunderts macht sich jedoch ein für die Entwicklung symptomatischer Umstand geltend: die Ausweitung des Tonraums, die zu dem „geschlossenen“ Quintenzirkel führte und die Anwendung des vollen Spektrums der Akkordpositionen ermöglichte, Züge, die man als wesentliche Voraussetzungen für die voll entwickelte Funktionsharmonik auffassen muß.

Die Mitteltontemperatur war ihrem ganzen Wesen nach eng mit den modalen Tonalitäten verknüpft. Ihre rein gestimmte  $4/5$ -Terz beschränkte im Prinzip die modulatorische Bewegungsfreiheit und das akkordische Repertoire infolge der Einengung des Tonraums, dessen äußerste Grenze die Töne *gis* und *es* bildeten. Man betrachtete dieses schwebungsfreie, wohlklingende Intervall in dem Grade als eine *conditio sine qua non*, daß man, um expandierenden Tonalitätsansprüchen zu genügen, versuchsweise Klavierinstrumente mit Doppeltasten für *gis-as* und *dis-es* herstellte, soweit man sich nicht mit dem „Wolf“ abfand.<sup>1</sup>

Werckmeisters Schrift „*Musicalische Temperatur*“ von 1691 muß als eine Art theoretischer Rationalisierung von Forderungen aufgefaßt werden, die sich in der Praxis längst zwingend aufgedrängt hatten. Nach einer Polemik gegen die Mitteltontemperatur macht Werckmeister vier Vorschläge für Temperaturen, die sich der gleichschwebenden Stimmung nähern, ohne sie doch ganz zu erreichen. Dasselbe gilt für Johann Georg Neidhardts „*Beste und Leichteste Temperatur*“ von 1706. Beide Verfasser sind sich darüber klar, daß die großen Terzen „in die Höhe schweben müssen“, wenn der Quintenzirkel geschlossen werden soll. Bei Werckmeister findet sich ein „*Canon circularis*“, mit dem man die Temperatur auf ihr Vermögen hin prüfen kann, den Rundgang durch den Quintenzirkel zu gestatten. In Matthesons *Generalbaßschule* von 1719 finden sich ähnliche Kontrollmethoden, u. a. ein „*Prob-Stück*“: eine Sequenz, die nach zwölf fallenden Quinten zur Ausgangstonart *f-Moll* zurückführt.<sup>2</sup>

Die Aktualität des Problems geht auch aus einem *Passus* in dem Bach-Nekrolog von 1754 hervor, zu dessen Verfassern Carl Philipp Emanuel Bach und der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola gehören: „*Die Clavicymbale wußte er, in der Stimmung, so rein und richtig zu temperiren, daß alle Tonarten schön*

<sup>1</sup> Zu diesen sogenannten enharmonischen Instrumenten vgl. W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Nördlingen 1935, S. 47 ff. Vgl. auch J. M. Barbour, *Tuning and Temperament*. New York 1972, insbesondere den Abschnitt *From Theory to Practice*, mit einer Untersuchung der Akzidentalienpraxis im 16. und 17. Jahrhundert.

<sup>2</sup> Näheres bei Dupont, a. a. O., Abschnitt *Durchdringen der gleichschwebenden Temperatur*, S. 67 ff.



und gefällig klangen. Er wußte, von keinen Tonarten, die man wegen unreiner Stimmung hätte vermeiden müssen.“<sup>3</sup> Wie man sieht, verließ sich Bach auf sein feinfühliges Gehör, zum Unterschied von Neidhardt, der ein Monochord benutzte – mit nicht überzeugendem Resultat.<sup>4</sup>

Daß die früher sakrosankte rein gestimmte Terz gerade in dieser Zeit aufgegeben wird, sieht Wilhelm Dupont – zweifellos mit Recht – als ein Zeichen für die ästhetische Kursänderung, die der Durchbruch der Dur-Moll-Tonalität mit sich brachte, indem die aufwärts temperierte große Terz und die entsprechend verkleinerte kleine Terz den Kontrast zwischen den beiden Tongeschlechtern verstärkten.<sup>5</sup>

Dieser Entwicklungsverlauf bildet den Hintergrund, auf welchem sich Bachs Harmonik abzeichnet. Die funktionelle Dur- und Mollharmonik gelangt hier zur vollen Entfaltung, wenn auch mit einer verhältnismäßig begrenzten Ausnahme, Bachs Choralbearbeitungen und Choralharmonisierungen. Auch sie sind weitgehend vom Dur-Moll-Stil geprägt, hin und wieder sogar sehr radikal; es finden sich aber auch Wendungen, die auf die Modalharmonik einer früheren Zeit zurückweisen. In seiner Abhandlung „Die Harmonik J. S. Bachs“ macht Max Zulauf die Feststellung, daß sich diese archaischen Züge besonders in Harmonisierungen und Bearbeitungen mixolydischer und phrygischer Melodien finden.<sup>6</sup>

Bachs Streben, den älteren Chormelodien eine moderne harmonische Einkleidung zu geben, macht sich jedoch stark geltend. In Arnstadt bringt ihm dies sogar eine Reprimande von seiten des gräflich-schwarzburgischen Konsistoriums ein.<sup>7</sup>

Der Sterbechoral „Es ist genug“<sup>8</sup> ist ein wohlbekanntes, sprechendes Zeugnis neben anderen für die schöpferische Kühnheit, die in der Bachschen Choralharmonik zutage tritt. Zwei gleichlautende Melodieabschnitte sind, dem verschiedenartigen Affektgehalt der beiden Textstellen entsprechend, ganz verschiedenartig harmonisiert, der erste mit seiner ruhig schreitenden Achtelbewegung: „Ich fahre sicher hin im Frieden“, der andere mit seiner chromatisch fallenden Baßlinie und seinen gespannten Harmoniefolgen: „Mein großer Jammer bleibt danieden“ (die unter dem Notenbeispiel angeführten Analysensymbole werden später erörtert):

<sup>3</sup> Dok III, S. 88.

<sup>4</sup> Vgl. Dupont, a. a. O., S. 86 f.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>6</sup> *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung I*, Bern 1927, S. 133 ff.

<sup>7</sup> Vgl. H. Keller, *Studien zur Harmonik Job. Seb. Bachs*, BJ 1954, S. 58. Die drei Choralbearbeitungen der Arnstädter Zeit, „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (BWV 715), „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 726) sowie „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (BWV 722), scheinen deutlich zu zeigen, was das Konsistorium beanstandete: Die ausschweifenden Melismen bei jedem Fermatenschluß, die zweifellos geeignet waren, die Gemeinde zu „confundiren“, und die Kühnheit der Harmonisierung mit ihrer ungewöhnlichen Dissonanzbehandlung („tonus peregrinus“ – „tonus contrarius“), die beispielsweise die abschließenden Akkordfolgen der ersten Periode der beiden erstgenannten Choräle prägt.

<sup>8</sup> Aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ („Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung“, BWV 60).

Ich fah - re si - cher hin im Frie - den,



a: D T D S T D<sub>4</sub><sup>6</sup> D D

mein gro - ßer Jam - mer bleibt da - nie - den



D D  $\bar{D}$ alt D <sup>o</sup>S<sup>6</sup> D D D<sub>4</sub><sup>6</sup>  $\frac{7}{2}$  D

⑤ ④ ③ ②

Notenbeispiel 1

Gewisse Züge von Bachs Harmonik weisen schlagend über ihre eigene Zeit hinaus. Es lassen sich sogar Übereinstimmungen mit der Harmonik des 19. Jahrhunderts aufzeigen, wie beispielsweise die häufig auftretende Septimisierung von Akkordpositionen, die gleichfalls häufigen Polaritätsbildungen rund um die Subdominant- und Dominantpositionen und die damit verbundenen Umformungen der Akkordstrukturen – im ganzen genommen Züge, die man generell als Ausweitung des Tonalitätsbegriffs charakterisieren kann und die als eine recht umfassende Bereicherung des Akkordmaterials mit verschiedenen, nicht leitereigenen Positionen in Erscheinung treten und die Basis für die zusammenfassenden Modelle sind, die sich für die Akkordfolgen herausbilden. Dies sind die Seiten von Bachs Harmonik, die nachstehend erörtert werden sollen, auch mittels Parallelisierungen mit Beispielen aus späteren Phasen der Funktionsharmonik.

Der zweite Abschnitt des Zitats aus dem Choral „Es ist genug“ ist ein Beispiel für die oben genannte Septimisierung; hier sind alle Akkorde, abgesehen von dem zweiten und dem letzten, Vierklänge. Die Stelle zeigt übrigens auch, wie ein relativ begrenzter harmonischer Verlauf eine Anzahl leiterfremder Töne in die Akkordstrukturen mit einbeziehen kann, ohne unsere Auffassung der Haupttonalität zu beeinträchtigen; man hört A-Dur als den sammelnden Faktor trotz der leiterfremden Töne dis, f, g und ais. Für ein harmonisches Geschehen dieser Art ist es charakteristisch, daß die Ausweichungen am Anfang der Akkordfolgen auftreten (einen Augenblick lang scheint die Akkordfortschreitung nach h-Moll zu streben, eine Tendenz, die jedoch sofort von dem für die Tonalität signifikanten S6-Akkord durchkreuzt wird), während der letzte Teil der Akkordfolge tonalitätsstabilisierend fungiert.

Im Notenbeispiel 2, den Anfangstakten der Sarabande aus der Englischen Suite Nr. 6, wird in gleicher Weise die Tonalität d-Moll festgehalten, trotz der für



Bach typischen Polaritätsbildung, die das Subdominanteniveau durch Septimisierung der vorausgehenden Tonikaposition vorübergehend zum Tonikazentrum werden läßt (die Analysenbezeichnung SD = Dominante der Subdominante).

d: T S<sup>6</sup> D<sup>6</sup><sub>5</sub> S<sup>D</sup><sub>2</sub> S S<sup>♯</sup> D<sup>9</sup> D D<sub>2</sub> S<sup>D</sup> +S<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sub>2</sub>

(1) (3) (2) (4) (3) (2) (4) (3) (2)

Notenbeispiel 2

Der SD-Akkord ersetzt zweimal (T. 2 und 5) den nach der Dominante erwarteten Tonikadreiklang und belebt damit die Funktionsspannung, weil die Septimisierung der Tonika diese auf die viertletzte Stelle in einem sozusagen „regelrechten“ Kadenzmodell „zurückrückt“: SD-S-D-T (vgl. die unter der Analyse angegebenen Positionsziffern, die den „Abstand“ vom Tonikazentrum angeben: 4 = viertletzte Position, 3 = drittletzte Position usw.).

Im Notenbeispiel 3 aus dem „Crucifixus“ der h-Moll-Messe ist das tonale Geschehen noch etwas erweitert, indem es vor dem Eintritt der Subdominante sowohl durch deren Subdominante (SS) als deren Dominante (SD) bereichert wird. Die Subdominante der Subdominante tritt erst mit Septime (c) und dann mit Sexte (h) auf.

e: T D D S<sup>S</sup><sub>6</sub> S<sup>♯</sup><sub>9</sub> +S oS D<sup>halt</sup> D<sup>6</sup><sub>4</sub> D D<sub>7</sub> +T

(5) (4) (3) (2) (1)

Notenbeispiel 3

Die Polarisierung auf dem Dominanteniveau, die sich am häufigsten durch den Wechseldominantakkord zu erkennen gibt (Beispiel 2, T. 3 und 6, sowie Beispiel 3, T. 13 und 15), kann sich auch auf die Tonikaposition auswirken, so daß diese, normalerweise durch eine hinzugefügte Sexte, ein subdominantisches Aussehen annimmt. Beispiele hierfür finden sich nicht selten im 19. Jahrhundert, so etwa in der Kadenzbildung (Notenbeispiel 4) aus César Francks „Variations symphoniques“ (das Analysensymbol DS = Subdominante der Dominante).

fis: T      T      Ds6      D      T

Notenbeispiel 4

Die gleiche Erscheinung findet sich auch in Bachs Harmonik, beispielsweise in dem Choral „Das neugeborne Kindelein“,<sup>9</sup> wo der Dominantposition auf entsprechende Weise die subdominantisierte Tonika vorausgeht (Notenbeispiel 5).

d: s ——— D<sub>9</sub>      T      Ds<sup>6</sup>      D      T      D      +T

Notenbeispiel 5

Der wesentlichste Impuls zu der Tonalitätserweiterung, die sich bereits in Bachs Harmonik bemerkbar macht, scheint jedoch von einer ganz bestimmten Akkordbildung auszugehen, nämlich der alterierten Wechseldominante. Bereits in den frühesten Phasen der Funktionsharmonik tritt dieser Akkord mit tieferalterierter Quinte in drei Varianten auf, die mit einer Anleihe bei der Generalbaßterminologie als die italienische (it.), die französische (fr.) und die deutsche (dt.) bezeichnet werden können (Notenbeispiel 6).

a.                      b.                      c.  
c: D<sup>9</sup>alt      D      D<sup>9</sup>alt      D      D<sup>9</sup>alt      D<sup>6</sup><sub>4</sub>      D  
it.                      fr.                      dt.

Notenbeispiel 6

Der Akkord kommt sporadisch schon im 16. Jahrhundert vor. Seine Entstehung kann genau wie die anderer Vierklänge auf Stimmführungsprinzipien zurückgeführt werden, wie im Notenbeispiel 7 (Guillaume Costeley's Chanson "Bouche qui n'as de semblable", 1570)<sup>10</sup> das Zusammentreffen des Baßtons b mit dem Wechselton unter dem a des Soprans, für welchen den Stimmführungsnormen der Zeit entsprechend der kleinen Sekunde der Vorrang gebührte (a – gis –

<sup>9</sup> Schlußchoral der Kantate BWV 122.

<sup>10</sup> H. Expert, *Les maîtres musiciens de la Renaissance Française*, Guillaume Costeley I, Nr. VI, S. 23 ff. Die gleiche Wendung kommt auch bei Victoria (1576) vor, vgl. P. Hamburger, *Subdominante und Wechseldominante*, Kopenhagen 1955, S. 202.



a). Das Beispiel zeigt, wie sich ein für die funktionelle Harmonik typisches Kadenzmodell schon in einer viel früheren Stilphase manifestiert.

Notenbeispiel 7

In Bachs Harmonik kommt die alterierte Wechseldominante keineswegs selten, in den Choralbearbeitungen aber nur ausnahmsweise vor. Wie die Notenbeispiele 8a-c zeigen, lassen sich jedoch alle drei Varianten auch in dieser Werkgruppe nachweisen; sie treten hier aber nur als Durchgangsbildungen auf unbetonten Achteln auf (BWV 351, 434 und 272).

a. Ich hab mein Sach

g: T ——— D<sup>b</sup>alt  
it. D T SD § D<sup>6</sup><sub>5</sub> D

b. Wer nur den lieben Gott

c. Befiehl du deine Wege

a: D<sup>6</sup><sub>5</sub> SD + S D<sup>b</sup>alt  $\frac{6}{4}$  D<sup>b</sup> D T

f: T [D<sup>6</sup><sub>5</sub> d: +S<sub>7</sub> D T D<sup>b</sup>alt  $\frac{6}{4}$  D<sup>b</sup><sub>9</sub> D dt.

Notenbeispiel 8

Die übliche Weiterführung des Akkords ist im großen und ganzen dieselbe für alle drei Varianten, nämlich eine Progression über die Dominante, oft mit vorausgehendem Quartsext- oder Quartquintvorhalt, zur Tonika. Bei Bach findet sich außerdem oft eine nicht alterierte Wechseldominante zwischen dem Vorhaltsakkord und der Dominante (Beispiele 8b und 8c).

Dagegen läßt sich ein Unterschied zwischen den drei Typen hinsichtlich der Rolle beobachten, die ihre ursprünglichen Grundtöne spielen. Sowohl der italienische als der französische Typus (vgl. Beispiel 6) gestatten die Hinzufügung des Grundtons der Wechseldominante (in Beispiel 6: d) als Baßfundament, obschon

eine solche Konstellation nicht charakteristisch ist (weil dadurch die auswärts gerichtete Strebetendenz der übermäßigen Sexte verschleiert wird). Was die deutsche Variante anbelangt, hat die Alteration dagegen sozusagen zu einer Emanzipation von der eigentlichen Position des Akkords, dem Grundton des nicht alterierten Akkords, geführt; die Konstellation d-as-c-es-fis wird nicht als relevante Grundform des Akkords erlebt, weil unsere Perzeption ihn als ein viel einfacheres Muster auffaßt, nämlich als einen Septimenakkord auf der erniedrigten VI. Stufe, in der c-Tonalität also als einen As-Dur-Septimenakkord. Dieser Umstand geht deutlich aus der Art und Weise hervor, in der der Akkord häufig eingeführt wird, wie etwa in Notenbeispiel 9 aus der Tenorarie der Matthäus-Passion.

5  
6

6 T 6 7 S 6 5 SS 6

7 8 9

7<sup>b</sup> SS 6<sup>#</sup> 6<sup>4</sup>/<sub>4</sub> 6<sup>b</sup> 4<sub>4</sub> 7<sup>b</sup> 5<sup>4</sup>/<sub>4</sub> 7 # D

[SS] H alt

Notenbeispiel 9

Die Tonalität ist dorisch notiertes c-Moll; die Akkordfortschreitung beruht auf einer Quintschrittsequenz, die in reinen Quinten von der Tonika aus über die Subdominante zur Subdominante der Subdominante (Grundton b, Analysensymbol SS) weiterschreitet und von da über die „dritte Subdominante“ (Grundton es, in der Analyse mit SS bezeichnet) zur „vierten Subdominante“ (SS) fortsetzt.<sup>11</sup> An dieser Stelle endet die abwärts gerichtete Quintenkette; dank der obengenannten akustischen Perzeptionsweise wird die vierte Subdominante – als mit dem DD<sup>alt</sup>-Akkord identisch erlebt und dementsprechend ganz normal über einen Dominantquartsextakkord und die für Bach so typische nichtalterierte Wechseldominante nach dem Vorhaltsakkord zur Dominante weitergeführt. Die horizontalen und vertikalen Faktoren sind in gleicher Weise wirksam: die prägnante, chromatisch von b bis d fallende Linie der Vorhaltsfiguren und zugleich deren Funktion als Bestandteil einer konsequent gesteuerten Akkordfolge.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> In einer solchen Quintenreihe fungiert jede der einzelnen subdominantischen Positionen dominantisch im Verhältnis zu dem nachfolgenden Akkord: S im Verhältnis zu SS usw.

<sup>12</sup> Diese für Moll typische Quintschrittsequenz kommentiert Carl Dahlhaus teilweise schwer



In der Kadenzbildung im Notenbeispiel 10 aus César Francks Orgelchoral in E-Dur hört man die Akkordkette im 2. Takt als eine chromatisch fallende Folge von Septimakkorden, was besagen will, daß man auch hier die alterierte Wechseldominante, den mittleren der drei Akkorde, als einen Septimakkord auf der  $\flat$ VI. Stufe (in E-Dur: c) apperzipiert.

e:  $\text{E}7$     D ———     $\text{E}\flat7$      $\text{E}\flat\text{alt}7$      $\text{D}7$     T

Notenbeispiel 10

Die Erniedrigung der Akkordquinte, die der Wechseldominante in erster Linie eine neue spezifische Farbenwirkung zuführte und gleichzeitig die funktionelle Bindung an die nachfolgende Dominantposition verstärkte, hat also auch ein deutlich zutage tretendes Phänomen mit sich gebracht: eine Aufspaltung der Wechseldominantposition in zwei Akkordpositionen: 1. den Akkord in seiner ursprünglichen Gestalt mit der II. Stufe der Skala als Grundton (in c: d), und 2. eine abgeleitete Form, deren akustisch relevanter Grundton sich im Abstand eines Tritonusintervalls von der Position des nichtalterierten Akkords befindet (in c: as).

Die Ableitungsform auf der  $\flat$ VI. Stufe manifestiert sich als eine völlig selbständige Position, die genau wie die anderen Akkorde der Tonalität verschiedenartig strukturiert sein kann. Hierfür bietet die Harmonik des 19. Jahrhunderts besonders viele Beispiele. Die Position kann zum Beispiel als Dreiklang auftreten, so daß der von der Grundform übernommene Leittonschritt ausfällt (vgl. Beispiel 11a, der ausgefallene Leittonschritt: gis-a); der Akkord kann zu einem Fünf- oder Sechsklang ausgebaut werden (Beispiel 11b). Endlich kann der Akkord sein Geschlecht ändern und als Mollakkord auftreten (Beispiel 11c).

a. (Wolf)                      b. (Wolf)                      c. (Franck)

a:  $\text{E}\flat\text{alt}$      $\text{D}^{\flat}_4$      $\text{D}7$     T    a:  $\text{E}\flat\text{alt}$     D    T    f: T<sup>o</sup>  $\text{E}\flat\text{alt}$     D    T

Notenbeispiel 11

verständlich (BJ 1956, S. 81); die Tonart wird als g-Moll statt dorisch notiertem c-Moll aufgefaßt, so daß die as-Position T. 7, die VI. Stufe in c-Moll, als eine Tiefalteration der II. Stufe in g-Moll (a) und eine Folge der „Kontraktion“ der Sequenz betrachtet wird; die Akkordreihe T. 6–8 wird danach in ihrer „nichtkontrahierten“ Form gezeigt, und zugleich

In den vorausgehenden Beispielen wurde der  $DD^{alt}$ -Akkord zur Dominante weitergeführt, teils mit und teils ohne vermittelnden Vorhaltsakkord; aber dank der akustischen Erscheinung des Akkords öffnet sich ein neuer Weg für seine Fortschreitung, nämlich die fallende Quinsschrittfolge  $bVI - bII$ . Dadurch wird der Akkordvorrat mit noch einer Position erweitert, die in demselben Tritonusabstand vom Dominantniveau liegt, wie ihn das Verhältnis  $DD - DD^{alt}$  zeigte. Es muß deshalb angemessen scheinen, analog hierzu die  $bII$ -Position als eine Ableitung von der Dominante zu betrachten und für sie das Analysensymbol  $D^{alt}$  einzuführen.

Wie man sieht, wird hier die Bezeichnung „alt“ anders gebraucht als in der funktionsanalytischen Terminologie üblich, indem der Suffix dazu dient, eine von der Grundform eines Akkords abgeleitete und im Tritonusabstand zu ihr befindliche Nebenform zu bezeichnen.

Die Folge  $DD^{alt} - D^{alt}$  findet sich recht oft in Bachs Harmonik, zum Beispiel in den abschließenden Taktten des As-Dur-Präludiums aus dem Wohltemperierten Klavier II (Notenbeispiel 12).

70 71

as: T S S ogb5 S

72 73

D  $oD_4^6$   $oD$  T = Dalt Dalt

74 75

$D_2$  P9 T  $D_9$   $D_4^5$  D7 T

Notenbeispiel 12

wird die Position as durch a und die Position g durch d ersetzt (Beispiel 8), was jedoch bewirkt, daß die Sequenz aus ihrer tonalen Bahn, der c-Moll-Tonalität, gebracht wird. Vgl. auch H. Federhofer (*Festschrift Heinrich Bessler zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1961, S. 345 f.) sowie Dahlhaus (BJ 1962, S. 78 f.).



Die Dominantposition T. 72, am Taktanfang als Durakkord realisiert, auf dem vierten Achtel aber in Moll verwandelt, wird trugschlüssig weitergeführt (das Analysensymbol für den Stellvertreter in Moll ist ein kursives Doppel-T), wodurch die  $DD^{alt}$ -Position erreicht wird (Grundton: fes). Darauf folgt der fallende Quintschritt, der zu der  $D^{alt}$ -Position führt, die den ganzen nächsten Takt ausfüllt (Grundton: heses), wonach der Tritonussschritt heses-es zur Grundform der Dominante leitet, die zusammen mit den folgenden Akkorden für die Tonartstabilisierung sorgt.<sup>13</sup>

Wenn der  $D^{alt}$ -Akkord als Durdreiklang auftritt, besteht er aus denselben Tönen wie die neapolitanische Subdominante (in c:  $D^{alt}$  = des-f-as,  $S_n$  = f-as-des). In der langsamen Einleitung der „Don-Giovanni“-Ouvertüre (Notenbeispiel) hat die Fortschreitung T. 3–4 im Prinzip die gleiche Akkordfolge wie T. 72–73 des Bach-Beispiels.

d:  $D_5^6$     T                     $D^{alt}$                     - 2     $D^{alt} = S_n$      $D_4^6$     D

Notenbeispiel 13

Der als Sekundakkord disponierte Vierklang im dritten Takt ist der  $DD^{alt}$ -Akkord in d-Moll. Er hätte dem „klassischen“ Brauch folgend unmittelbar zum  $D_4^6$ -Akkord des letzten Taktes weitergeleitet werden können; in diesem Fall wäre der Baßton des Akkords als gis notiert worden. De facto fungiert der Akkord aber als Ausgangspunkt der fallenden Quintverbindung zur  $D^{alt}$ , weshalb er dominantisch im Verhältnis zu dieser notiert ist. Diese nimmt jedoch bei ihrem Eintritt dank des verdoppelten Baßtons g den Charakter eines  $S_n$ -Akkords an (Analyse:  $D^{alt} = S_n$ ).

Ein entsprechendes Phänomen findet sich in der Arie „Seufzer, Tränen“ aus Bachs Kantate BWV 21:

c: T                     $D$      $T = D^{alt}$                      $D^{alt} = S_n$      $D_4^6$     D

Notenbeispiel 14

<sup>13</sup> Auch diese Stelle kommentiert Dahlhaus (BJ 1956, S. 83). Den Akkord auf dem dritten Schlag in T. 72, fes-as-ces, bezeichnet er als eine „chromatische Nebenstufe“ zu der VI. Stufe von As-Dur, womit eine Alteration des Akkords f-as-c gemeint ist; die darauffol-

Das Modell  $DD^{alt}-D^{alt}-D$ , das die drei letzten Beispiele zeigten, kommt häufig auch in romantischer Harmonik vor, zum Beispiel in der abschließenden Kadenz von Chopins c-Moll-Präludium oder in den zitierten Takten (Notenbeispiel 15) aus Schumanns Lied „Mit Myrthen“, wo der  $D^{alt}$ -Akkord als Mollakkord auftritt und sich damit eindeutig von der Sn unterscheidet. Die Struktur der Abfolge ist klar erkennbar trotz der etwas komplizierten Schreibweise, die die Fortschreitung  $DD^{alt}-D^{alt}$  enharmonisch notiert.

g: T      D      T      d:  $\left[ \begin{array}{c} D \\ T \end{array} \right] D^{alt} D^{alt} D T$

Notenbeispiel 15

Die funktionelle Harmonik zeigt eine verbreitete Neigung zu Analogiebildungen. Genau wie der Grundform der Wechseldominante die Position ihrer Oberquinte vorausgehen kann – die VI. Stufe der Tonart (unten als „Dritte Dominante“ bezeichnet, Analysesymbol  $\overline{DD}$ ), treten entsprechende Kadenzformen auf, wo dem  $DD^{alt}$ -Akkord seine Oberquinte vorausgeht ( $DD^{alt}$ , in c: die es-Position).<sup>14</sup> Da sowohl der Grundform der dritten Dominante als ihrer „alt“-Ableitung Folgen reiner Oberquinten vorausgehen können, bilden sich zwei „Quinttreppen“, deren voll ausgebaute Form die schematische Aufstellung (Notenbeispiel 16) von der c-Tonalität aus zeigt: a) die Quintenreihe der dominantischen Grundformen, die von der Position fünf Quinten über dem Tonikaneiveau ausgeht (fünfte Dominante), und b) die im Tritonusabstand zur a-Reihe befindliche Reihe, die von den Grundtönen der entsprechenden abgeleiteten „alt“-Formen gebildet wird.

Notenbeispiel 16

gende Position heses-des-fes (T. 73) wird als eine entsprechende Alteration der II. Stufe der Tonart, b-des-f, aufgefaßt. Die Nebenstufentheorie bringt also mit sich, daß auch der Grundton eines Akkords alteriert werden kann, ein Standpunkt, dem ich nicht folgen kann, da zwei Akkordstrukturen, deren Grundtöne sich im Abstand eines Halbtons voneinander befinden, wie später gezeigt wird, einen Positionswechsel repräsentieren.

<sup>14</sup> Vgl. Griegs Klavierkonzert, Satz 1, die beiden letzten Takte vor Buchstabe C, oder bei Bach im „Confiteor“ der h-Moll-Messe T. 126–127 die Fortschreitung f-b in d-Moll.



Wie man sieht, ist die „alt“-Reihe eigentlich keine Neubildung, da sie mit der Reihe der Subdominantpositionen (S-SS-SS usw.) identisch ist; zum Beispiel die es-Position:  $\underline{SS} = \underline{DD}^{\text{alt}}$ , die as-Position:  $\underline{SS} = \underline{\underline{DD}}^{\text{alt}}$  (vgl. die Analyse von Beispiel 9, T. 7).

Im Notenbeispiel 10, César Francks E-Dur-Choral, enthält der 2. Takt eine chromatisch fallende Reihe von Septimenakkorden, die von der VI. Stufe der Tonalität, der Position der dritten Dominante ausgeht. Im Notenbeispiel 17 aus Griegs Ballade op. 24 führt der „Aufschwung“ von der einleitenden Tonika bis zu der Position auf dem noch höheren Niveau, die der vierten Dominante in abgeleiteter Form entspricht (in g-Moll: Grundton der Grundform: h, Ableitung: f).

g: T       $\bar{\bar{D}}^{\text{alt}}$        $\bar{D}$        $\bar{D}^{\text{alt}}$       D      T  
                     (5)      (4)      (3)      (2)      (1)

Notenbeispiel 17

Beide Progressionen (Beispiele 10 und 17) könnte man mit Ernst Kurth als „chromatische Rückungen“ bezeichnen;<sup>15</sup> auch der Ausdruck „eine auskomponierte chromatische Tonleiter“ findet sich angewandt;<sup>16</sup> wie man sieht, zeichnet aber eine solche Charakteristik nur die halbe Wahrheit – die Akkordfolgen sind unzweideutig funktionell bedingte Derivate der Quinthschrittsequenz, deren Grundform in Beispiel 10 cis-fis-h-e und in Beispiel 17 h-e-a-d-g ist. Die chromatisierte Sequenz entsteht, wenn die Grundformen in jedem zweiten Glied durch die entsprechenden abgeleiteten Formen ersetzt werden.

Die beiden letztgenannten Beispiele sind typische Exponenten spätrömantischer Harmonik; Fortschreitungen ähnlicher Art kommen aber auch bei Bach vor. In der zweiten der beiden hier zitierten Perioden des Chorals „Es ist genug“ (Beispiel 1) bemerkt man vom Auftakt zum 5. Takt ab eine Akkordfolge, die mit der des Grieg-Beispiels (Beispiel 17) nahezu identisch ist. Auch bei Bach ist die höchstgelegene Position die „alt“-Form der vierten Dominante (in a-Moll Grundton g), die chromatisch zur dritten Dominante weitergeführt wird; die nachfolgende dritte Positionskategorie wird bei Bach aber durch den S6-Akkord vertreten und nicht wie bei Grieg durch  $\underline{DD}^{\text{alt}}$ ; eines der vielen Beispiele dafür, daß Akkorde, die der gleichen Positionskategorie angehören, füreinander eintreten können. In beiden Fällen folgt die Fortsetzung zur Dominante. Die bei Grieg etwas schematisch konzipierte, parallel geführte Akkordreihe hat bei Bach die Gestalt einer meisterlich geformten Kette, deren chromatisch fallender Baß-

<sup>15</sup> *Romantische Harmonik*, 1923, S. 219 ff.

<sup>16</sup> H. Keller, a. a. O., S. 57.

gang durch die entgegengesetzt gerichtete, hochliegende Tenorlinie in seiner Wirkung verstärkt wird.

Hier meldet sich die Frage, ob es auch für die Subdominantpositionen, die in großem Ausmaß als Septimenakkorde auftreten, abgeleitete Formen gibt, die wie die dominantischen im Tritonusabstand von den Grundformen liegen. Gegebenenfalls müßte sich beispielsweise für die Grundform der tonalen Kadenz, I-IV-V-I, eine Variante finden lassen, in der die IV-Position von einer Akkordbildung auf der Leittonstufe der Tonalität vertreten wird.

In seinem Buch „Structural Functions of Harmony“ macht Schönberg auf folgendes Beispiel aus Strauss' „Salome“ aufmerksam:

es: T ————— Salt D T

Notenbeispiel 18

Den Akkord im 3. Takt bezeichnet Schönberg als innerhalb der es-Moll-Tonalität schwer deutbar.<sup>17</sup> Der Grundton dieses Akkords ist unzweideutig d, worauf auch die Notation hinweist; seine None liegt im Baß, zunächst als große (e) und dann als kleine None (dis = es); die d-Position entspricht dem Leitton der es-Tonalität und führt zu der obenerwähnten Folge I-VII-V-I.<sup>18</sup>

Bei Bach tritt die S<sup>11</sup>-Position weniger dreist in Erscheinung; gewöhnlich geht dem Akkord die Grundform der Subdominante voraus. Ein charakteristisches Beispiel bietet der Anfang des Rezitativs der „Chromatischen Fantasie“, eine der am häufigsten kommentierten Stellen von Bachs Harmonik (Notenbeispiel 19).

a: D<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sub>4</sub><sup>5</sup> D +T SD<sub>9</sub> +S Salt

Notenbeispiel 19

<sup>17</sup> *Structural Functions of Harmony*, London 1969, S. 77: „a harmony ... which seems difficult to explain“; der Akkord wird als II aufgefaßt.

<sup>18</sup> Kadenzbildungen, die S<sup>alt</sup>-Positionen enthalten, sind keineswegs selten in der Harmonik der Hoch- und Spätromantik. Vgl. zum Beispiel Griegs Klavierkonzert, Satz 1, T. 30, a-Moll: Salt – DD<sup>alt</sup> – D, oder von Richard Strauss das Lied „Schwung“ op. 77/2, T. 39 bis 40, F-Dur: DD<sup>alt</sup> – Salt – D.



Der Quartvorhalt in der einleitenden a-Moll-Kadenz, zuerst vor der Dominante und dann vor der Durtonika, erhält motivische Bedeutung. Nach der Dominantisierung der Tonikaposition auf dem 3. Taktschlag in T. 49 (die Töne b und g der Oberstimme) folgt die regelrechte Weiterführung zur Subdominante, welche letztere gleichfalls mit einem Quartvorhalt (g-fis) eintritt. Die Progression setzt dann mit der verminderten Quintenfolge d-as fort; die as-Position tritt auf dem 2. Viertel in T. 50 als voll ausgebauter Sekundakkord, der mit einem Nonenvorschlag (heses-as) eingeführt wird, in Erscheinung, ist aber in Wirklichkeit bereits ganz am Anfang des Taktes erreicht: Die beiden Achtel des-c bilden noch einen Quartvorhalt, diesmal über dem Akkordgrundton as. Die vier eckigen Klammern zeigen das melodische Sequenzmuster der Quartvorhalte. Die Fortschreitung IV-VII ist verschleiert durch die Schreibweise des S<sup>alt</sup>-Akkords, die – wie später gezeigt wird – die Leittonposition aus Rücksicht auf die Weiterführung des Akkords enharmonisch notiert.

Die Art und Weise, auf welche der S<sup>alt</sup>-Akkord eingeführt wird, ist sehr raffiniert; da der Quartvorhalt des-c unbegleitet auftritt, versteht man den harmonischen Zusammenhang erst richtig in dem Augenblick, in dem sich der vollständige Akkord auf dem 2. Viertel des Taktes offenbart. Man braucht sich deshalb nicht zu wundern, daß Hans Theodor David in seinem Artikel „Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie“ die betreffende Stelle folgendermaßen kommentiert: „des' c' folgen, und jede harmonische Verwandtschaft erscheint ausgeschaltet.“<sup>19</sup>

Max Zulauf bringt folgenden Kommentar: „Mit einer in Bachs Werk überhaupt einzig dastehenden chromatischen Rückung gelangt er vom A-Dur-Akkord unvermittelt in den Septakkord auf As“,<sup>20</sup> eine Betrachtungsweise, die darauf beruht, daß Zulauf die beiden Positionen in der zweiten Hälfte von T. 49 außer acht läßt.

Die hier auftretende Folge S-S<sup>alt</sup> ist die übliche, weil sie das zweite Glied der Quintschrittsequenz I-IV-VII-III usw. ist. Der verminderte Quintschritt IV-VII führt die Sequenz hinüber zu der „Quintentreppe“ der abgeleiteten Subdominantenpositionen, S<sup>alt</sup>-SS<sup>alt</sup>-SS<sup>alt</sup>: usw., die mit der Reihe der dominantischen Grundformen identisch ist (vgl. Beispiel 16a) und deshalb ohne weiteres direkt in die Tonikaposition einmünden kann (a-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II, T. 9; Notenbeispiel 20).

g: S D    S    Salt    SSalt  
 o [ D ] b5    D    o D, b5    D    - 2    T

Notenbeispiel 20

<sup>19</sup> BJ 1926, S. 41.

<sup>20</sup> Zulauf, S. 87.

Die Grundtöne der Sequenzkette folgen den Stufen der Tonart, hier G-Dur (in Moll werden gewöhnlich die Stufen des reinen Moll benutzt), während die übrigen Akkordtöne leiterfremde Töne sein können. Charakteristisch sind die Akkordstrukturen mit erniedrigter Quinte (vierter und sechster Akkord); ohne diese Alteration (im Baß fis statt f bzw. e statt es) würde die Akkordfolge einen wesentlichen Teil ihrer Spannkraft einbüßen, und durch sie, das heißt durch die Halbtonschritte f-e und es-d, wird die funktionelle Weiterführung der beiden Mollakkorde verstärkt. Die chromatisch fallende Linie, die hier im Baß liegt, wird eben dadurch zu einem typischen und wesentlichen Element der Satzstruktur.

Wir müssen uns mit noch einem Akkordfortschreitungsmodell befassen, das nicht selten sowohl bei Bach als in späteren Phasen der Funktionsharmonik auftritt. Dieses Modell erscheint oft in Verbindung mit einem modulatorischen Verlauf und ersetzt die normale Folge IV-V-I durch die Progression  $\flat$ VII-V-I.

Der  $\flat$ VII-Akkord mit seiner Weiterführung zur Dominante findet sich zum Beispiel in den Takten aus César Francks „Prélude, Choral et Fugue“ (Notenbeispiel 21).

The musical notation shows a sequence of chords in G major and e minor. The first chord is labeled 'fis: D7'. The second chord is labeled 'D<sup>alt</sup>'. The third chord is labeled 'e:  $\flat$ VII'. The fourth chord is labeled 'D'. The notation includes a double bar line and an equals sign between the second and third chords, indicating a functional equivalence.

Notensbeispiel 21

Der Trugschluß in T. 2 führt zu der  $DD^{alt}$ -Position in fis-Moll, deren Grundton d ist; dieser Akkord permutiert zu der  $\flat$ VII-Position in e-Moll, die zur Dominante von e-Moll weitergeführt wird. Der Permutationsakkord hat in e-Moll unverkennbar subdominante Funktion; er hat ja auch große Ähnlichkeit mit dem  $^{\circ}S6$ -Akkord der Tonart (in e-Moll a-c-e-fis), in den er verwandelt werden könnte, wenn d durch e ersetzt würde. Tatsächlich übertrifft diese Variante der Subdominante den „Mutterakkord“ mit Bezug auf funktionelle Dynamik (Notensbeispiel 22).

The musical notation shows two examples of chord progressions in e minor, labeled 'a.' and 'b.'. Example 'a.' shows the progression e:  $^{\circ}S6$  D T. Example 'b.' shows the progression s $\flat$ VII D T.

Notensbeispiel 22



Anstelle der Wendung e-dis-e im Tenor (a) steht die intensivere, chromatisch aufsteigende Tonfolge d-dis-e (b), deren Wirkung durch die zu Gegenbewegung auffordernden Zusammenklänge Sekunde-Terz in den beiden Unterstimmen noch unterstrichen wird. Typisch ist es, daß der  $\flat$  VII-Akkord als Sekundakkord auftritt, weil dadurch die Spannung zur Dominante hin besonders stark hervorgehoben wird.

Auch Bach benutzt diesen Akkord auf ähnliche Weise als Permutationsakkord und gleichfalls als Sekundakkord, so in der Sarabande der vierten Englischen Suite (Notenbeispiel 23).

c: T  $\sharp$   $D\frac{6}{4}$  D T  $\bar{\vee}$  T  $\left[ \begin{array}{l} S/D \\ d: S\flat VII D -2 \end{array} \right.$  T<sub>3</sub>  $\bar{\vee}$  T D T

Notensbeispiel 23

Der septimisierte Tonikaakkord am Ende von T. 3 könnte zu der Subdominante von C-Dur führen, verwandelt sich aber statt dessen in den Akkord  $S\flat VII$  in d-Moll; dieser Umdeutungstyp ist der von Bach am häufigsten angewandte; er verschiebt die Tonalitätsebene um eine große Sekunde nach oben.

Gelegentlich erscheint die  $S\flat VII$ -Permutation in einer Sequenzkette, wodurch die aufsteigende chromatische Bewegung, die entweder offen zutage tritt oder latent zur Stelle ist, verlängert wird. Max Zulauf macht auf diese chromatische Folge aufmerksam, die sich im Gegensatz zu dem Derivat der Quintenfortschreitungssequenz nach oben bewegt.<sup>21</sup> Dies illustriert er mit einem Beispiel aus Bachs d-Moll-Konzert für zwei Violinen (nur die Grundstruktur der Fortschreitung wird gezeigt) (Notensbeispiel 24).

Die chromatisch aufsteigende Linie liegt in der Mittelstimme. Zulauf bezeichnet den F-Dur-Sekundakkord als eine mediantische Zwischendominante im Verhältnis zu dem nachfolgenden D-Dur-Akkord; aber sowohl seiner Plazierung als seiner Struktur nach ist er – wie angegeben – eine Variante der Subdominante von g-Moll.

Die Folge  $\flat VII-V-I$ , als Fortschreitungsmodell betrachtet, scheint auf einen Sequenztyp zurückzugehen, der bereits im frühen Barock häufig vorkommt, die Stufenfolge in Dur I-IV, II-V, III-VI mit ihren sequenzierenden, aufwärts steigenden Quartfolgen. In der älteren Form dieses Sequenzmodells treten die II- und III-Positionen als Molldreiklänge auf, während sie in einer Bach näher liegenden Zeit in Dur erscheinen, woraus die chromatisch aufsteigende Linie (in C-Dur:

<sup>21</sup> Ebenda, S. 46f.

f: T  
 g:  $\begin{matrix} \boxed{S} D \\ \boxed{S} \flat VII \end{matrix}$  D  
 T  
 c:  $\begin{matrix} \boxed{S} D \\ \boxed{S} \flat VII^{\circ} \end{matrix}$  D T

Notenbeispiel 24

e-f, fis-g, gis-a) resultiert. Diese auf Tradition gegründete Form der Sequenz mit ihren paarweise zusammengehörigen Dreiklängen findet sich auch bei Bach,<sup>22</sup> besonders typisch in den „Acht kleinen Präludien und Fugen“, zum Beispiel in den Anfangstakten des Präludiums in C-Dur, im Präludium in d-Moll, T. 13 ff., oder am Anfang des Präludiums in F-Dur (Notenbeispiel 25).

I  
 IV  
 II  
 V  
 f: T S D $\flat$  D

Notenbeispiel 25

Wenn man sich die Takte 5, 6 und 7 aus ihrem Zusammenhang gelöst denkt und den B-Dur-Akkord in T. 5 septimisiert, das heißt  $\flat$  im Baß durch  $\sharp$  ersetzt, erhält man das  $\flat VII-V-I$ -Modell.

In der im Notenbeispiel 26 angeführten Variante der aufsteigenden Quartensequenz, der machtvollen Akkordfolge der F-Dur-Toccatà BWV 540, ist dagegen die V-Position septimisiert, während der vorausgehende  $\flat VII$ -Akkord als Dreiklang erscheint, so daß die ursprüngliche paarweise Einteilung der Sequenz erhalten bleibt.

<sup>22</sup> Vgl. Beispiele 5 und 7 sowie Spitta II, S. 927 und 929.



f:  $D \frac{5}{4}$     D7    ges:  $D_2$     as:  $S \flat VII$      $D_2$

b:  $S \flat VII$      $D_2$     f:  $S_3$

Notenbeispiel 26

Mit der trugschlüssigen Wendung T. 1–2, die besonders stark wirkt, weil der stellvertretende Akkord unmittelbar mit hinzugefügter Septime (dem Baßton ces) auftritt, wird die des-Position erreicht, und von dieser aus beginnt die aufsteigende Quartenssequenz: des-ges, es-as, f-b, eine Verschiebung im Verhältnis zu dem üblichen Modell, der die vorliegende Akkordfolge ihre intensive Wirkung verdankt. Die chromatisch steigende Linie ist latent zur Stelle mit der Tonfolge e-f-ges-g-as-a-b (T. 1–7).

Untersucht man die Fortsetzung des Rezitativs der Chromatischen Fantasie (die einleitenden Takte behandelten wir in Verbindung mit Beispiel 19), findet man auch dort die Fortschreitung  $S \flat VII$ -D-T als die basale Struktur dieses Abschnitts (die figurative Ornamentik der Akkordpositionen ist hier nur teilweise wiedergegeben; Notenbeispiel 27).

Wie schon bei der Analyse von Beispiel 19 erwähnt, repräsentiert der As-Dur-Sekundakkord in T. 50 die  $S^{lt}$ -Position der a-Tonalität; er ist enharmonisch notiert, weil er bei seiner Weiterführung als  $S \flat VII$  in b-Moll fungiert; daß er als Sekundakkord erscheint, ist für ihn typisch. Die Progression zur Dominante zeigt den charakteristischen absteigenden Halbtonschritt im Baß (ges-f), der aber erst T. 54, wo sich die Dominante als Grundakkord findet, manifest wird. Die darauffolgende Tonikaposition (T. 55) wird von des, ihrer Mollterz, vertreten, die schon der vorausgehende Antizipationston hervorhebt. Darauf folgt  $DD^{lt}$  von b-Moll (wäre der Akkord zur Dominante von b-Moll weitergeführt worden, so hätte im Baß e stehen müssen); dieser Akkord verwandelt sich in  $S \flat VII$  von As-Dur. T. 57 verschiebt eine sequenzierende Wiederholung dieses Modulationsganges das Tonartenniveau noch einmal eine große Sekunde nach unten (ges-Moll, als fis-Moll notiert). Die drei Umdeutungsakkorde T. 50, 55

50 51 52

a: [Salt]  
b: [Sb VII] ————— D9

53 54 55

b: \_\_\_\_\_ °T [Dalt]  
as: [Sb VII]

56 57 58

as: D \_\_\_\_\_ T [Dalt]  
fis: [Sb VII] D9

59 60 61

fis: \_\_\_\_\_ D T D $\frac{6}{4}$  D [D9] D9 T

62 63 67 68

cis: \_\_\_\_\_ d: [Dalt] D g: [T] D T



und 57 werden jeder wie ein  $S\flat VII$ -Akkord weitergeführt, sie treten aber nicht, wie bei Bach üblich, als  $SD$ -Positionen in Erscheinung; die Umdeutungen zeigen hier Formen, die sich in spätromantischer Harmonik wiederfinden, zum Beispiel die Permutationen T. 55 und 57, die von  $DD^{alt}$  ausgehen und mit jener identisch sind, die wir bei César Franck fanden (vgl. Beispiel 21). In T. 62 ist der  $DD^{alt}$ -Akkord auf dieselbe Weise Ausgangspunkt für einen modulatorischen Verlauf mit der Umdeutung  $cis:DD^{alt} = d:D$ , ein Umdeutungstyp, der gleichfalls bei den Romantikern vorkommt, wo jedoch seine spiegelverkehrte Umwendung  $D = DD^{alt}$  üblicher ist. Die Vorschlagsfiguren, die den Anfang des Rezitativs motivisch prägen (Beispiel 19), treten hier ebenso zahlreich auf (vgl. die Quartvorschläge T. 51, 52, 54, 56, 59 und 61 sowie die Nonenvorschläge T. 58 und 63).

Max Zulauf faßt in seiner Abhandlung über Bachs Harmonik diese Stelle als eine Sequenzkette auf, die aus drei absteigenden Terzfolgen besteht:  $As-F$  (T. 50–54),  $Ges-Es$  (T. 55–56) und  $E-Cis$  (T. 57–58);<sup>23</sup> die Fortschreitungen von Paar zu Paar werden als „chromatische Rückung“ charakterisiert ( $F-Ges$  und  $Es-E$ ). T. 55 und 57 repräsentieren also nach Zulauf nur eine Position, die Tonikastellvertreterakkorde, eine Auffassung, die gar nicht unberechtigt ist; die Betrachtungsweise im ganzen genommen zeichnet aber kein Bild des funktionellen Zusammenhangs der Sequenz.

Vom Standpunkt der Harmonik aus gesehen ist die chromatisch absteigende Linie im  $Ba\flat$ :  $ges-f$ ,  $fes-es$  und  $d-cis$  (T. 50–54, 55–56 und 57–58) die natürliche Konsequenz der dreimal wiederholten Akkordfolge  $S\flat VII-D$ , mit dem ersten Akkord als Sekundakkord. Carl Dahlhaus faßt in seinem Artikel „Versuch über Bachs Harmonik“ die Akkordfolge genau umgekehrt als das Resultat dieser  $Ba\flat$ -Linie auf;<sup>24</sup> diese wird als eine enharmonische Umschreibung eines „chromatischen Quartgangs“ betrachtet, der von einer  $fis$ -Moll-Tonika ausgeht (T. 50), weshalb der ganze vielfältig modulierende Verlauf T. 50–60 als  $fis$ -Moll analysiert wird. Die Akkordfolge wird mit dem in Beispiel 20 wiedergegebenen Takt aus dem  $a$ -Moll-Präludium in Parallelen gesetzt, wo sich gleichfalls ein chromatisch absteigender  $Ba\flat$ -Gang findet. Beide Stellen folgen nach Dahlhaus einer Sequenzkette, die aus drei physischen Kadenzstellen besteht und deren erstes Glied in Beispiel 20 von dem zweiten und dritten Achtel des Taktes gebildet wird (Akkordfolge:  $e$ -Moll-Sextakkord –  $Fis$ -Dur-Grundakkord). Was das Rezitativ anlangt, wird angenommen, daß das phrygische Kadenzmodell mit dem Akkordwechsel von T. 50 bis 54 beginnt. Der Akkord in T. 50 besteht zwar aus den Tönen  $ges-as-c-es$ , aber von diesen werden nur  $ges$  und  $es$  als „konstitutiv“ aufgefaßt, während  $as$  und  $c$  als „Ausfüllungen“ gesehen werden, die an die Stelle von  $b$  treten, eine Betrachtungsweise, die zu der Konstruktion des phrygischen Sextakkords  $ges-b-es$  führt, der zu dem  $F$ -Dur-Akkord T. 54 weiterschreitet. Diese Gedankenreihe kann gerechtfertigt erscheinen, soweit es sich um die Akkordfolge im  $a$ -Moll-Präludium handelt, obgleich eine Auffassung dieser Stelle als Quintschrittsequenz näherzuliegen scheint (vgl. die Analyse von Beispiel 20). Aber daß die harmonische Grundlage von T. 50 des Rezitativs ein phrygischer Sextakkord sein soll, scheint nicht denkbar – die figurative Oberstimme des Taktes muß ja doch auch mit in Betracht gezogen werden, und ihr kann auf keinen Fall der Akkord  $ges-b-es$  unterlegt werden, wohingegen sowohl die Figuration als auch die Harmoniefolge auf den  $As$ -Dur-Sekundakkord  $ges-as-c-es$ , die Subdominantposition in ihrer speziellen Variantform, deutet.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Zulauf, a. a. O., S 87.

<sup>24</sup> BJ 1956, S. 84.

<sup>25</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß Carl Dahlhaus (BJ 1956, S. 77, Fußnote 8) die Akkordfolge, die die Grundlage für die Progression des Rezitativs bildet, in anderem Zusammenhang beobachtet hat: „Im  $d$ -Moll-Präludium aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klavier“.

Charakteristisch für Bachs Harmonik erscheint die überaus präzise Notierungsweise. Die Akkorde sind, wenn irgend möglich, in Übereinstimmung mit ihrer Rolle im funktionellen Zusammenhang geschrieben, ein Umstand, der überzeugend dargetut, wie klar die harmonische Struktur erkannt und geformt ist. Der bei Bach so häufige unvollkommene Nonenakkord ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlußreich. Kombiniert mit einem Orgelpunkt tritt er oft in langen zusammenhängenden Ketten auf, wie etwa in der abschließenden Kadenz der Chromatischen Fantasie (Notenbeispiel 28).

d: +T    SD    S    D    DS    Db    D    +DS    o-  
 (4) — (3) — (2)    (4) —

Db    D    DS    Db    D    DS    Db    S    D    +T  
 — (3) — (2)    (4) — (3) — (2)    (4) — (3) — (2) — (1)

Notenbeispiel 28

viers (T. 8) und im zweiten Satz des d-Moll-Konzerts für zwei Violinen (BWV 1043), T. 30, folgen dem Akkord f-g-b-d die Akkorde a-Moll: V-I.“ Was das Konzert betrifft, handelt es sich um die Stelle, die mein Beispiel 24, T. 2–3, zeigt; im d-Moll-Präludium ist es nachstehender modulatorischer Übergang, der die Umdeutung auf typische Art und Weise über den SD-Akkord vor sich gehen läßt: (Notenbeispiel 27a)

g: T ————— [SD] —————  
 a: [S b VII] D ————— T

Notenbeispiel 27a



Die funktionelle Struktur der Harmoniefolgen geht unmittelbar aus der Schreibweise der Nonenakkorde hervor; sie zeigt, daß die Akkordkette als ein einziger großer Spannungsbogen gedacht ist, in dem die Positionsfolge DS-DD-D dreimal zum Tonikazentrum strebt, aber erst beim vierten und letzten Anlauf endgültig entspannt wird.<sup>26</sup>

Unter gewissen Umständen können jedoch stimmführungsmäßige Rücksichten die Schreibweise eines Akkords beeinflussen, so daß sie nicht mit seiner funktionellen Platzierung übereinstimmt. So etwa im „Crucifixus“ der h-Moll-Messe, dessen ostinater Baß Bach zu einer Reihe phantasievoller harmonischer Ideen angeregt hat. Eine davon ist bereits in Beispiel 3 gezeigt worden; die Takte 37 bis 41 im Notenbeispiel 29 repräsentieren harmonisch gesehen die Kulmination des Satzes.

The image shows a musical score for five measures (37-41). The top system consists of a vocal line (Soprano) and a figured bass line. The vocal line has lyrics: 'e a d g eis a d e'. The figured bass line contains the following figures: e: T, S7, S6, SS, SS, SS alt, S, SS6, SD. The bottom system shows the harmonic accompaniment with chords and bass notes.

Notenbeispiel 29

Der Nonenakkord am Anfang des Taktes 38 indiziert mit seiner Schreibweise den Grundton h, aber eine Analyse der beiden ersten Takte deutet auf die fallende Quintenreihe e-a-d-g. Der Grundton des Akkords ist deshalb in Wirklichkeit d, und darum hätte der Baßton eigentlich es sein sollen; die Schreibweise dis geht auf die unveränderliche Ostinatofigur zurück. Der Grundton des folgenden Akkords ist g; seine Mollterz hätte deshalb als b und nicht als ais notiert werden sollen; ais ist aber ein leittonartiger Zierton zwischen c und h im Sopran. Aus ähnlichem Anlaß – die Wendung f-dis-e, mit der der Alt in T. 38-39 den Sopran imitiert – erscheint die Durterz der nachfolgenden cis-Position als

<sup>26</sup> Peter Benary, der diese Stelle in seinem Aufsatz *Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach* (BJ 1962, S. 80ff.) kommentiert, faßt die fallende chromatische Linie, die aus der Nonenakkordfolge resultiert, als das Essentielle auf, während es in bezug auf die analytische Bestimmung der Fortschreitungen heißt: „Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß eine nur-harmonische Analyse dieser Takte ebenso kompliziert wie unvollkommen und unergiebig wäre“ (a. a. O., S. 87). Wenn die Stelle als schwer analysierbar bezeichnet wird, hängt das damit zusammen, daß die DS-Akkorde dominantisch aufgefaßt werden.

f statt eis. Die Wendung wird spiegelverkehrt in T. 39–40 vom Tenor (a-c-h) und einen Takt später vom Baß (d-f-e) nachgeahmt.

Die Progression der ersten zwei Takte zeigt die für Moll charakteristische Quintschrittsequenz; der Akkordwechsel T. 38–39 würde normalerweise zu einem abermaligen reinen Quintschritt nach unten geführt haben, wodurch die DD<sup>11</sup>-Position erreicht worden wäre (vgl. die Sequenz Beispiel 9). Aber das cis des Ostinatobasses zwingt zu einem verminderten Quintschritt, so daß der Übergang zu der Reihe der dominantischen Grundformen ein Glied früher kommt als gewöhnlich.<sup>27</sup> Die satztechnische Struktur dieses kurzen Abschnitts zeugt von einer Meisterschaft, die gleicherweise kontrapunktische und harmonische Aspekte bietet; das Chaconnethema wird mit einem imitatorischen Element, einem Motiv und dessen spiegelverkehrter Umwendung kombiniert, und diese beiden Komponenten werden durch eine stringent disponierte harmonische Fortschreitung zusammengehalten.

In seinem Aufsatz „Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs“ berührt Hermann Keller die Frage, in welchem Ausmaß die enharmonische Umdeutung bei Bach vorkommt.<sup>28</sup> Er konstatiert, daß sie nur ausnahmsweise auftritt, und gibt zwei Beispiele aus Bachs kirchlichen Werken, zwei Rezitative, deren stark modu-

a.

cis

fis: D

c: Dalt T D<sub>4</sub> D T

b.

cis

gis

g: T

g: Dalt T D T

Notenbeispiele 30a und 30b

<sup>27</sup> Vgl. Zulaufs Bemerkungen zu dieser Stelle (S. 130ff.); der Akkord auf dem 2. Taktschlag in T. 38 wird als B-Dur analysiert, und dies dürfte zu der folgenden Bemerkung geführt haben: „Läßt sich an dieser Stelle die Tonalitätsbehauptung noch aufrechterhalten?“, eine Frage, die Zulauf jedoch mit ja beantwortet trotz der komplizierten Struktur der Akkordfolge (speziell vom 2. zum 3. Takt): „Die Wirkung in Worte zu fassen, ist ebenso unmöglich wie diejenige des im dritten Takt folgenden Akkordes cis-f-gis-h.“

<sup>28</sup> BJ 1954, S. 63f.



lierender Verlauf von ausdrucksvollen Texten inspiriert ist; in dem einen Beispiel sind es die Worte „in wundervoller Art“ (Kantate BWV 121), in dem anderen „erbarmt euch, haltet ein“ aus dem Rezitativ „Erbarnt es Gott“ (Matthäus-Passion) (Notenbeispiele 30a und b).

In beiden Fällen führt die Modulation zu einem Tonartenniveau im Tritonusabstand von der Ausgangstonart (fis-c, cis-g), und beidemale ist der unvollkommene Nonenakkord das verbindende Glied zwischen den beiden Tonarten. Die übliche Betrachtungsweise erklärt den Verlauf der Modulation als bedingt durch die „vierdeutige“ Natur des Nonenakkords, in Beispiel 30a der Akkord eis-gis-h-d, dessen Grundton cis man sich nach g verlegt denkt, so daß sich der Akkord enharmonisch in die Dominante von C-Dur f-as-h-d verwandelt. Das Ohr faßt aber in Wirklichkeit den modulatorischen Übergang als den chromatischen Positionswechsel cis-c auf, in welchem die cis-Position, wie aus der Analyse hervorgeht, den  $D^{\text{alt}}$ -Akkord der c-Tonalität, hier enharmonisch notiert, repräsentiert. Die Weiterführung des  $D^{\text{alt}}$ -Akkords geht also nicht den normalen Weg über D nach T (vgl. Beispiel 12, T. 73–74); der Akkord wird vielmehr direkt in die Tonika aufgelöst, eine Halbtonfolge, die ohne Zweifel die  $DD^{\text{alt}}$ -D-Wendung zum Vorbild hat. Die Fortschreitung  $D^{\text{alt}}$ -T tritt erst im 19. Jahrhundert häufiger auf.

Die große Orgelfantasie in g-Moll BWV 542 enthält ein Beispiel ähnlicher Art. Auch hier tritt der unvollkommene Nonenakkord zweimal in einem Zusammenhang auf, der wie enharmonische Umdeutung wirken kann, ohne es doch zu sein (Notenbeispiel 31).

Der letzte Akkord in T. 14 permutiert scheinbar von der Dominante von D-Dur (Grundton ist a) zur Dominante von h-Moll (Grundton ist fis). Bach schreibt aber den Akkord als nach D-Dur gehörig: cis-e-g-b; wäre der Akkordwechsel wirklich als eine Modulation nach h-Moll gedacht, hätte Bach nicht b, sondern

14

15

d: D

$D_9$  T

g: S  $S D_9$

16

17

g: S

$D^{\text{alt}}$  D  $D_9$  T  $D_5$  T

Notensbeispiel 31

ais geschrieben; die h-Moll-Position repräsentiert folglich den stellvertretenden Akkord des Trugschlusses in D-Dur, der danach als dritte Dominante (Position 4) zur S (Position 3) weitergeführt wird.

Mit dem fallenden Quintschritt T. 15–16 wird die c-Position erreicht, die mit Tonikaqualität eintritt, aber als S in g-Moll fungiert, und von hier aus wird die g-Moll-Kadenz T. 17 über die Akkorde D<sup>alt</sup>-D (Grundtöne as-d) erreicht.<sup>29</sup> Die spannungsvolle Mehrdeutigkeit, auf der die besondere Wirkung dieser Akkordfolge beruht, entspringt nicht zum wenigsten aus der die Tonalität verschleiern den Bewegung des Basses: b-d, d-es; die dynamische Steigerung zum c-Moll-Akkord hinauf (T. 16) wird von der latenten, chromatisch aufsteigenden Linie a, b-h, h-c unterstrichen.

Das Studium von Bachs Harmonik macht deutlich, wie eng die horizontalen und vertikalen Elemente miteinander verknüpft sind. Dies macht sich nicht nur da geltend, wo es sich um homophon geprägte Sätze handelt wie beispielsweise die Chromatische Fantasie oder die g-Moll-Fantasie; ein entsprechendes „Zusammenwirken kontrapunktischen und harmonischen Denkens im einzelnen“<sup>30</sup> läßt sich auch in Bachs polyphonen Strukturen beobachten. Gelegentlich kann sich das Erlebnis Bachscher Musik so gestalten, daß die motorische Energie des Linienspiels den harmonischen Zusammenhang verschleiert und ihm ein ungewisses, abwartendes Gepräge gibt; aber handelt es sich da nicht gerade um die Ausnahmen, die die Regel bestätigen?

Anfangs der 1770er Jahre hatte Kirnberger seine auf dem Grundbaßprinzip beruhende Methode entwickelt. Dies veranlaßte den Breslauer Organisten Johann Georg Hoffmann, Kirnberger brieflich zu einer Analyse der h-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I aufzufordern.<sup>31</sup> Vermutlich hat Hoffmann diese Fuge für so ausgeprägt kontrapunktisch-linear gehalten, daß er eine durchgeführte harmonische Analyse für unmöglich ansah. Die komplizierte Harmonik des Satzes hebt auch der Bachschüler Agricola hervor: „eine harmonisch sehr intricate Fuge“,<sup>32</sup> und später Forkel: „eine seiner verwickeltesten“<sup>33</sup>. Kirnberger kommt der Aufforderung entgegen; seine Analyse der Fuge zusammen mit „einem leichteren Preludium von demselben Verfasser“, nämlich dem a-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier II, ist als Supplement („Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie“, 1773) zu seinem zwei Jahre früher veröffentlichten ersten Teil von „Die Kunst des reinen Satzes“ erschienen. Als Bach-Schüler stand Kirnberger der Quelle nahe; mit Bezug auf Bachs Satzstrukturen wünscht er festzustellen, daß „alle seine Ausarbeitungen, so verwickelt einige auch anfangs scheinen mögen, auf einen natürlich fortschreitenden Grundbaß und auf zwey simple Grundaccorde zurückführen, den Dreyklang und den wesentlichen Septimenaccord“.

<sup>29</sup> Vgl. Dahlhaus, BJ 1956, S. 86 f.

<sup>30</sup> So formuliert Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz *Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, BJ 1954, S. 40.

<sup>31</sup> Dok III, Nr. 781, S. 258 ff.

<sup>32</sup> Dok III, Nr. 809, S. 293.

<sup>33</sup> Dok III, Nr. 842, S. 335.



Notenbeispiel 32 zeigt eine funktionsharmonische Analyse der ersten Durchführung der h-Moll-Fuge. Den ersten fünf Taktten ist außerdem Kirnbergers Grundbaßanalyse mit ihrer Generalbaßbezeichnung beigegeben (mit dem Vorschlag fis im 4. Takt bezeichnet Kirnberger eine zwischen cis und h stillschweigend vorausgesetzte Position).<sup>34</sup>

1                      2                      3

h e fis                      h cis                      fis cis

h: T                      Sg D                      fis: T                      S                      D                      T                      D

7 #                      7 #                      7 #                      #                      7 #                      7 #                      7 #                      7 #

4                      5

d e h h                      e fis g

fis: T                      D                      D $\flat$ 5                      D                      h: D                      D                      T = D $\flat$ alt

a: S                      S                      S                      S                      S                      S                      S                      S

7 #                      7 #                      #                      7                      7 #

6                      7

cis fis h                      e                      fis h                      cis fis h

h: D                      D                      T                      S6                      D                      fis: T                      S                      D                      e: T                      D $\flat$ 5                      D

Notenbeispiel 32/1

<sup>34</sup> Zur vollständigen Analyse der Fuge vgl. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, 1773, S. 55–103. Spitta hat nicht ganz unrecht, wenn er Kirnbergers Analysen als „in nicht ganz unanfechtbarer Weise“ ausgearbeitet charakterisiert (Spitta II, S. 604, Fußnote).

8 9

e: [T D] h: [S] fis: [T D] h: [D] T S<sup>6</sup> D<sup>4</sup>/<sub>4</sub> D<sup>5</sup>/<sub>4</sub> e: [D]

10 11

e: D<sup>4</sup>/<sub>4</sub> D S<sup>6</sup> fis: [D] D<sup>5</sup>/<sub>4</sub> D // = Halt D D T S<sup>6</sup>

12 13

fis: [T] d: [D] h: [D] o[D] D d: [T] fis: [S] T S<sup>6</sup> e: [S<sup>7</sup>] S D

14 15

e: [T] h: [S] S<sup>7</sup> D DS D D T S D

## Notenbeispiel 32/2

Die „intrikate“ Harmonik mit ihrem häufigen Tonartenwechsel ist eine Folge des Fugenthemas, dessen melodische Struktur alle zwölf Stufen der chromatischen Leiter mit einbezieht. Die permutierenden Akkorde, die für die Modulationen sorgen, befördern zugleich die funktionelle „Aufladung“, indem sie so gut wie ausnahmslos als Akkorde der dritten Positionskategorie weitergeführt werden.



Vermittelnd zwischen dem Kontrapunktisch-Thematischen und dem Akkordischen tritt auch hier der Quart-Terzvorhalt häufig in Aktion (in den ersten sieben Takten im ganzen achtmal). Die Nonenakkordstruktur kommt gleichfalls oft vor; sie ermöglicht Bewegungen zwischen Dezime, None, Oktave und Septime des Akkordaufbaus, die ja alle akkordeigen sind (T. 1: Dezime-None, T. 2: None-Oktave usw.).

Selbst da, wo die allergrößten kontrapunktisch-thematischen Ansprüche gestellt werden, vertragen sich diese mit einem klar disponierten harmonischen Verlauf. In T. 9 beispielsweise folgt die Akkordfortschreitung einer ganz natürlichen Bahn, obgleich der dritte Themaeinsatz hier mit einer spiegelverkehrten Umwendung der ersten Hälfte des obligaten Kontrapunkts kombiniert ist (die recte-Version findet sich beim Comeseinsatz in T. 4). Das gleiche gilt für die Harmoniefolgen vom letzten Viertel im 4. Takt und vom letzten Viertel im 13. Takt ab, wo die zweite Hälfte des obligaten Kontrapunkts das eine Mal in der melodieführenden Altstimme, das andere Mal im Baß erscheint. Die zwischen den beiden Systemen angegebenen Positionsgrundtöne haben selbstverständlich nur die Aufgabe, das Verständnis der Analyse zu erleichtern. Wenn man sie als Baßfundament buchstäblich nähme, würden sie die Satzstruktur belasten und ihre Wirkung verringern. Die Analyse aber zeigt, daß selbst da, wo es sich um eine typisch polyphone „Ausarbeitung“ handelt – ein Bachsches Satzbild, das entscheidend von linear-kontrapunktischen Strukturen beherrscht wird –, dieses eine akkordisch-harmonische Gesetzmäßigkeit enthält, die gleichfalls eine richtungbestimmende Funktion ausübt.

Abschließend sollen einige der Gesichtspunkte erörtert werden, die die Grundlage für die hier vorgelegte Analysenmethode bilden.

Wie schon gesagt, müssen die tonalitätserweiternden Tendenzen als charakteristisch für die voll entwickelte Funktionsharmonik angesehen werden. Akkordaufbauten und Akkordpositionen basieren in einem gewissen Ausmaß auf leiterfremden Tönen, die den funktionellen Zusammenhang der Akkordverbindungen wirkungsvoll verstärken. Es scheint deshalb angebracht, diese Akkordtypen als normalisierte Elemente der tonalen Ganzheit und nicht als tonartfremde, parenthetisch eingeschobene Zwischendominantererscheinungen aufzufassen.

Was die Positionsbezeichnungen anbelangt, die im Laufe der Zeit benutzt worden sind, zeigt die Praxis, abgesehen von den drei Hauptpositionen T, D und S, ein sehr buntscheckiges Bild.<sup>35</sup> Dank Hugo Riemann haben sich die Bezeichnungen Tp, Dp und Sp eingebürgert, und sie haben bisher standhaft die Schanze gehalten. Ihre Schwäche liegt darin, daß sie dem Tongeschlecht gemäß ihre Plätze vertauschen. So wird zum Beispiel dem Akkord auf der VII. Stufe im reinen Moll, Dp, ein Platz unter den sechs Grundpositionen der Molltonalität eingeräumt, den die Praxis nicht bestätigt, während die II-Position, in Dur als Sp bezeichnet, in Moll unbezeichnet bleibt, obschon sie auch hier auf dieselbe charakteristische Weise vorkommt.

Es scheint zweckmäßiger zu sein, die Bezeichnungen für die primären Positionen, ohne Rücksicht auf das Tongeschlecht der Tonalität, von zwei von der Tonika ausgehenden, auf- und abwärtssteigenden Quintenreihen (einer dominantischen und einer subdominantischen) abzuleiten, wodurch man sich in bessere Übereinstimmung mit den Fortschreitungsmodellen der

<sup>35</sup> Bei Rousseau (*Dictionnaire de la musique*, 1767) finden sich die Bezeichnungen III = *mediante*, II = *sousmediante* und VI = *superdominante*; auch die angelsächsische Terminologie bezeichnet III als *Mediant*, aber VI als *Submediant* und II als *Supertonic* usw.

Praxis bringt.<sup>36</sup> Zu diesem Grundstamm kommt die Reihe von Akkorden, die – entsprechend der hier vorgelegten Theorie – durch Aufspaltung der Hauptpositionen in zwei tritonuserwandte Formen entsteht. Wie oben gezeigt, scheint diese Entwicklung wie eine Art Kettenreaktion vor sich gegangen zu sein, die von der Wechseldominante ausging, indem der unvollständige Durnonakkord auf der II. Stufe mit erniedrigter Quinte sich akustisch wie ein Septimenakkord auf der erniedrigten VI. Stufe manifestiert. Mit dieser Position als Ausgangspunkt erfolgt durch Quintenrelationsanalogien der Aufbau der „Quintentreppe“ der abgeleiteten Akkordformen, ein Prozeß, der sich bereits zur Zeit von Bachs Harmonik in voller Entwicklung befindet.

Was den Begriff Funktion anbelangt, scheint man ihn hauptsächlich als ein Phänomen aufgefaßt zu haben, das zwei aufeinanderfolgende Akkorde zusammenbindet. Der Begriff hat aber eine breitere Bedeutung. Typisch für die funktionelle Harmonik sind die langen, zusammenhängenden Ketten von Akkorden – die „nahefunktionellen“ Verbindungen sind nur Teile einer solchen Ganzheit; sie werden von einem übergeordneten, richtunggebenden Faktor reguliert, der die verschiedenen Positionen der Akkordkette mit je einem bestimmten Grad von Spannungsenergie im Verhältnis zu dem Tonalitätszentrum aussteuert. Eine Septimisierung des Tonikaakkords führt zum Beispiel unmittelbar zu einer nahefunktionellen Spannungssteigerung im Verhältnis zu der darauffolgenden Subdominante; aber sie beeinflusst zugleich die Akkordreihe im ganzen; die Subdominante ist nur eine Station auf dem Wege und fordert auch ihrerseits eine Weiterführung. Der septimisierter Tonikaakkord verursacht somit zugleich eine „Aufladung“ der übergeordneten Funktionsspannung, die eine Verlängerung der Akkordreihe zur Folge hat, gewöhnlich mit mindestens drei Positionen: S, D und T. Beide Seiten des Funktionsphänomens, jede für sich, werden von der Analyse berücksichtigt, die nahefunktionelle durch die Akkordbezeichnungen (im vorliegenden Fall: SD), die übergeordnete durch die von einem Kreis umschlossenen Positionsziffern (hier = 4).<sup>37</sup>

In Verbindung mit Beispiel 29 wurde erörtert, wie die Schreibweise eines Akkords in gewissen Fällen von der Rechtschreibung abweichen kann, die seiner Plazierung im harmonischen Zusammenhang entspricht: in dem betreffenden Fall waren der Grund Phänomene stimmführungsmäßiger Art. Das Notationsproblem macht sich aber auch in anderem Zusammenhang bemerkbar. Die fortschreitende Komplikation der Progressionsmodelle führt nicht selten dazu, daß zum Beispiel ein Halbtonschritt, der seiner Funktion nach hätte diatonisch notiert werden sollen, als chromatischer Halbton auftritt.

Wie gesagt ist eine Akkordreihe wie die in Beispiel 10, T. 2, eine chromatisierte Ableitung der Quintschrittsequenz und folglich funktionell bedingt. Alt, Tenor und Baß des mittleren Akkords im 2. Takt, der alterierten Wechseldominante, bewegen sich regelrecht mit diatonisch notierten Halbtonschritten zu der nachfolgenden Dominante; der DD<sup>alt</sup>-Akkord fungiert aber gleichzeitig als Empfänger der ebenfalls funktionell bedingten Fortschreitung von der dritten Dominante aus; hier sind jedoch die Halbtonschritte derselben Stimmen chromatisch notiert. Diese Entwicklung, die den Unterschied zwischen Chromatik und Diatonik verwischt, ist im Grunde die natürliche Konsequenz einer Harmonik, die auf einer gleichschwebenden Temperatur beruht – der Melodieton des DD<sup>alt</sup>-Akkords des Beispiels könnte ebenso gut b wie ais sein.

Das Notationsdilemma der Funktionsharmonik drückt Schönberg in seiner Harmonielehre klar und deutlich aus: „Es ist überflüssig zu sagen, daß es nicht viel Zweck hat, sich den

<sup>36</sup> Einen ähnlichen Gesichtspunkt macht Zulauf geltend, wenn er die Reine-Quint-Sequenz als die vollkommene Kadenz bezeichnet.

<sup>37</sup> Für eine eingehendere Beschreibung der Analysenmethode verweise ich auf mein Buch *Die funktionelle Prinzipien i Romantikens Harmonik*, Kopenhagen 1970, schwedische Ausgabe Stockholm 1971.



Kopf zu zerbrechen, ob man wegen der harmonischen Bedeutung cis oder des, gis oder as schreiben soll. Man schreibt das Einfachste.“<sup>38</sup>

Für eine analytische Betrachtung bedeutet dies, daß die akustische Erscheinung eines Akkords oder einer Akkordreihe den Vorrang hat – in gewissen Fällen ohne Rücksicht auf die Notierungsweise – und daß die Entscheidung in letzter Instanz dem Unterscheidungsvermögen des Ohres überlassen werden muß.

---

<sup>38</sup> *Harmonielehre*, 1911, S. 280.

Für die freundliche Hilfe bei der deutschen Übersetzung danke ich Dr. Herbert Rosenberg.

## Zur sogenannten „Bach-Brille“

Von Hilmar Körner (Berlin)

17

Hinter seinem gewaltigen, die Jahrhunderte überdauernden Werk scheint der Mensch Johann Sebastian Bach gleichsam in den Hintergrund zu treten.

Bei den Versuchen neuerer Autoren, ungeachtet der recht lückenhaften Überlieferungen ein lebendiges Bild von ihm zu zeichnen, spielen Überlegungen zu Bachs gesundheitlichem Befinden, insbesondere zu seinem Augenleiden, keine geringe Rolle. Einschlägige Quellen haben dabei zu unterschiedlichen Mutmaßungen Anlaß gegeben.

Im Zusammenhang mit Heinrich Besslers Arbeit über „Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs“ hat auch der namhafte Ophthalmologe Ernst Engelking seinen Standpunkt zu diesem Themenkomplex dargelegt. In seinem Gutachten erwähnt er eine Brille, die nach seiner Auffassung mit größter Wahrscheinlichkeit Johann Sebastian Bach gehört habe.

Diese Brille hat zur Beurteilung vorgelegen.<sup>1</sup> Sie weist zwei charakteristische Merkmale auf: die als Doppelstangen gestalteten Bügel und zwei ausklappbare Blendschutzgläser.

Fassungsmittelteil und Bügel bestehen aus Schildkrot (Schildpatt). Alle Scharniere und die Fassungsränder, die die Blendschutzgläser halten, sind aus Messing gefertigt. Der Mittenabstand beider Gläser beträgt 61 mm, die Stegweite mißt 29 mm. Beide Gläser sind rund geformt und haben einen Durchmesser von 32 mm. Der Fassungsrand weist eine Dicke von fast 2 mm auf. Der rechte Bügel hat die Ausmaße 110 mm / 56 mm, der linke von 113 mm / 54 mm. Der erste Wert gibt die Länge vom Mittelteilsscharnier bis zum Bügelgelenk an, der zweite Wert von dort bis zum Bügelende. Die Gesamtbreite des Fassungs mittelteils beträgt 119 mm. Aufgeklappt haben die Bügel im Bügelgelenkbereich eine maximale Entfernung von 130 mm, während sich die Bügelenden ausgeklappt auf 71 mm nähern. Die gefaßten Blendschutzgläser haben einen Durchmesser von 31 mm und liegen dem Fassungsrand augenseitig auf. Die Fassungs ränder der Blendschutzgläser haben eine Dicke von 1,5 mm, sie sind an den Scharnieren des Mittelteils befestigt und können von innen nach außen zu den Bügeln hin weggeklappt werden. Diese Gläser weisen einen blaugrünen Farbton auf, der einem Absorptionsgrad von etwa 50 % entspricht, wobei das rechte Glas etwas weniger stark absorbiert als das linke. Ihre optische Güte ist nicht völlig gleichmäßig, sie entspricht im wesentlichen der Wirkung plan. Der Steg der Brille weist einen durchgehenden Bruch auf, der von frontal betrachtet etwas mehr links gelegen ist. Eine dem Steg nachgeformte frontal aufgesetzte dünne Messingplatte, die jederseits mit zwei Stiften im Material befestigt ist, hält beide Fassungshälften zusammen. Am rechten oberen und linken unteren Fassungsrand findet sich jeweils ein durchgehender Sprung. Die Stärke der Gläser in Dioptrien (dpt.) beträgt annähernd rechts und links +2,0 kombiniert mit Zylinder annähernd +0,5. Eine Angabe der Achsenlage erübrigt sich, weil die Gläser nur sehr locker in den gesprungenen Fassungs rändern gehalten werden und damit drehbar sind. An der Brille finden sich Spuren der Abnutzung, was auf einen längeren Gebrauch schließen läßt.

Hinsichtlich der zeitlichen Einordnung dieser Brille könnten folgende Überlegungen weiterführen. In der Literatur liegen Angaben vor über eine Veröffent-

<sup>1</sup> Prof. D. Dr. Christhard Mahrenholz, Hannover, hatte sie als seinerzeitiger Besitzer freundlicher Weise zur Verfügung gestellt, wofür hier sehr herzlicher Dank ausgesprochen sei.



lichung aus dem Jahre 1752, nach der der Londoner Optiker Ayscough Bügel mit Doppelgelenken erfunden habe. Diese Art der Bügel findet sich auch an der vorliegenden Brille. Dunscombe hatte 1910 in Brüssel Schildpattbrillen mit festen und gelenkten Federn ausgestellt, deren Entstehungszeit er – allerdings nur vermutungsweise – in der Zeit von 1702 bis 1714 annahm.

Als weitere Besonderheit der beschriebenen Brille müssen die einklappbaren Blendschutzgläser betrachtet werden. Brillen dieser Art gehen auf eine Erfindung von Richardson aus dem Jahre 1797 zurück. Die einschlagbaren Gläser bestanden anfänglich aus grün- und blaugefärbten Plangläsern. Später wurden statt dessen auch Gläser mit positiver optischer Wirkung eingesetzt, um solche Brillen zusätzlich als Lesebrillen verwenden zu können. Die ersten Richardsonschen Brillen waren ganz aus Metall (Messing) gefertigt. Erst Jahre später wurden solche Brillen auch aus nichtmetallischen Werkstoffen wie Horn und Schildkrot hergestellt.

Sicher stützen sich die geschichtlichen Darstellungen in erster Linie auf erhalten gebliebene Einzelstücke sowie Überlieferungen in Abbildungen. Die reichhaltige einschlägige Literatur läßt jedoch erkennen, daß sich viele Autoren bereits sehr eingehend mit der Entwicklungsgeschichte der Brille auseinandergesetzt haben. Nach gegenwärtiger Auffassung war in dem hier interessierenden Zeitabschnitt England auf dem Gebiet der Brillenherstellung führend, so daß eine Fertigung der fraglichen Brille zur Zeit Johann Sebastian Bachs in Deutschland und speziell im sächsisch-thüringischen Raum ausgeschlossen werden kann.

Mit der Echtheit der „Bach-Brille“ haben sich in jüngerer Zeit mehrere Experten befaßt. Conrad Freyses Schrift über „Bachs Antlitz“ läßt den Stadtarchivar und Leiter des Kreismuseums Rathenow (einer Stadt mit traditionsreicher optischer Industrie), Dr. R. Gutjahr, zu Wort kommen: „An Hand der mir übergebenen Unterlagen habe ich die sogenannte ‚Bach-Brille‘ geprüft und noch verschiedene erfahrene Optiker zu Rat gezogen. Wir sind einstimmig der Ansicht, daß diese Brille nicht von Johann Sebastian Bach stammen kann. Dagegen sprechen die Zylindergläser und erst recht die sehr entwickelte Form der Hornfassung. Johann Sebastian Bach dürfte als Perückenträger keine solche Ohrenbrille getragen haben, sondern eine Brille mit ganz kurzen Federn.“

Zu dem Kriterium der „Zylindergläser“ bleibt festzustellen, daß es sich hierbei um einen dem technischen Stand der damaligen Zeit entsprechenden Fertigungsfehler handelt, zumal die Zylinderstärken knapp 0,5 dpt. betragen. Zylindergläser sind erstmals 1813 von dem französischen Optiker Chambiant geschliffen worden. Die optische Korrektur des Astigmatismus durch Zylindergläser hat sich jedoch erst von 1860 an auf Betreiben von Donders allmählich durchgesetzt. Stellungnahmen weiterer Experten zur Echtheit der „Bach-Brille“ sind sämtlich eindeutig ausgefallen. So teilte Dr. H. Fischer, Direktor des optischen Museums in Jena, gesprächsweise mit (1974), daß ihm ein derartiges Brillenmodell aus der Zeit Bachs nicht bekannt sei. Desgleichen hält der als Kenner der Geschichte der Augenheilkunde und Augenoptik von mir 1975 befragte Augenarzt Dr. W. Münchow aus Zwickau eine Einordnung dieser Brille in die Zeit – oder auch nur in die letzten Lebensjahre – Johann Sebastian Bachs für völlig ausgeschlossen.

Zweifel an der Echtheit der „Bach-Brille“ läßt auch Engelking in seinem bereits

erwähnten Gutachten aufkommen, doch dann verläßt der Autor sich völlig auf die Mitteilung Paul Bachs: „Die Brille ist zusammen mit anderen Gegenständen und Noten von Philipp Emanuel Bach meinem Großvater Johann Philipp Bach ausgehändigt worden. Mein Vater hat sie stets als Brille Johann Sebastian Bachs bezeichnet.“ Offen bleibt, ob es sich lediglich um eine Annahme des Vaters von Paul Bach gehandelt hat oder aber ein Fehler in der mündlichen Überlieferung vorliegt. Entsprechende schriftliche Zeugnisse sind jedenfalls bis heute nicht bekannt. Es gibt auch keinerlei Unterlagen, wann und wo die Brille erworben wurde, wer der Hersteller war und wann die Reparatur des Steges erfolgte. Merkmale oder Zeichen, die darüber Aufklärung geben könnten, lassen sich nicht finden.

Brillen wurden in der Zeit Johann Sebastian Bachs vom Brillenhändler oder Trödler gekauft. Eine Anpassung bezüglich der Glasstärken und der Fassung gab es nicht. Man probierte gewissermaßen ein mehr oder weniger großes Sortiment durch, bis eine leidlich korrigierende Brille gefunden war, die dann noch einigermaßen am Kopf einen Halt fand.

Rückschlüsse von der vermeintlichen „Bach-Brille“ auf das Augenleiden Johann Sebastian Bachs zu ziehen, erscheint im Hinblick auf das zuvor Gesagte gewagt. Vom augenärztlichen Standpunkt gesehen ist das Gutachten von Engelking auch ohne Einbeziehung dieser Brille in sich geschlossen und logisch.

Daß Johann Sebastian Bach auf einem Auge schwachichtig oder stärker kurzsichtig war, ja vielleicht sogar beides zusammen zutraf, liegt im Bereich des Möglichen. Ebenso ist eine Fehlstellung beider Augen, etwa im Sinne eines leichten Divergenzstandes, durchaus denkbar; liegen doch über die unterschiedlichen Größenverhältnisse beider Augenhöhlen und die Asymmetrie des Bachschen Schädels ausführliche Angaben vor.

Nur allgemein auf ein entsprechendes Augenleiden zielt die bekannte Bemerkung des Nekrologs von 1750/51 (1754) über „sein von Natur aus etwas blödes Gesicht“<sup>2</sup>. Hingegen sind die Bach-Porträts im Blick auf unsere Fragestellung nur bedingt aussagefähig, da Künstler Porträts etwas zu idealisieren pflegen und auch die Bach-Bildnisse hiervon keine Ausnahme machen dürften.

Alle vorstehenden Überlegungen führen zu dem Ergebnis, daß die „Bach-Brille“ Johann Sebastian Bach nie gehört haben kann und auch sein Sohn Carl Philipp Emanuel Bach kaum als Besitzer in Frage kommt. Daß sie sich gleichwohl in der Hand eines Musikers befunden haben wird, geht aus folgendem hervor. Zu der heute im Bach-Haus zu Eisenach aufbewahrten Brille gehört ein Lederfutteral. Dessen Korpus war aus mehreren Schichten zusammengeleimten Papiers gearbeitet. Diese zu Pappe zusammengefügt Papierlagen ließen sich durch den Restaurator Hans Wege (Berlin-Zehlendorf) vollständig voneinander trennen, wobei sich herausstellte, daß es sich durchweg um Fragmente von Notenhandschriften und -drucken handelte.<sup>3</sup> Da diese Noten jedoch ganz sicher nicht Johann Sebastian Bachs Zeit angehören und auch kaum von Carl Philipp Emanuel Bach stammen, läßt sich die bisher angenommene Überlieferung der „Bach-Brille“ auch durch das Futteral nicht stützen.

<sup>2</sup> Dok III, S. 85.

<sup>3</sup> Diese Feststellung verdanke ich Christoph Trautmann (Berlin-Charlottenburg).



Die Außenbekleidung des Etuis besteht aus feingeripptem Kalbleder ursprünglich grüner Färbung, heute zu mittelbraun gebleicht. Die feingearbeitete Schärfung und die geschickte Verwendung von Papierresten lassen auf eine saubere häusliche Handarbeit eines (sicherlich weiblichen) Familienmitglieds schließen – nur eben nicht der Familien Johann Sebastian oder Carl Philipp Emanuel Bachs.

#### Literaturverzeichnis

- Besseler, H.: Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs, Kassel etc. 1956.
- Freyse, C.: Bachs Antlitz – Betrachtungen und Erkenntnisse zur Bach-Ikonographie, Eisenach 1964.
- Greef, R.: Lehrbuch der Formen und Fassungen der Augengläser und ihrer Verwendung in der Praxis, Jena 1925.
- Ders.: Kurze Geschichte der Brille und des Augenoptikerhandwerks, 3. Aufl. Weimar 1943.
- Ders.: Aus der Geschichte der Brille, in: Pistor, Einführung in die Brillenlehre, Pößneck–Jena 1948.
- Münchow, W.: Geschichte der Brille – Kurze Geschichte der Augenheilkunde, in: Velhagen, Der Augenarzt, Bd. 7, Leipzig 1967.
- Pergens, E.: Über alte Brillen, in: Zeitschrift für ophthalmologische Optik mit Einschluß der Instrumentenkunde, 1913/14, S. 174.
- Rohr, M. v.: Über ältere Formen von Brillen und Augengläsern, in: Zeitschrift für ophthalmologische Optik mit Einschluß der Instrumentenkunde, 1928, S. 11.

## Das Bachschrifttum 1973 bis 1977

Zusammengestellt von Rosemarie Nestle (Leipzig)

Die nachstehende Bibliographie des internationalen Bachschrifttums der Jahre 1973 bis 1977 (Buchtitel, Zeitschriftenaufsätze, Besprechungen) basiert im wesentlichen auf der handschriftlichen Titeltkartei des Bach-Archivs Leipzig sowie auf nationalen und internationalen Verzeichnissen.

Die Zusammenstellung bildet in Form und Inhalt die nahtlose Fortsetzung der in den Bach-Jahrbüchern 1967, 1973 und 1976 vorliegenden Bach-Bibliographien. Entsprechend den dort geltenden Ausnahmeregelungen wurden auch Titel und Besprechungen einbezogen, die vor oder nach dem Berichtszeitraum entstanden sind und in den früheren Verzeichnissen fehlen. Tageszeitungen wurden wiederum nicht berücksichtigt, Schallplattenbesprechungen nur in begründeten Ausnahmefällen. Namen der Rezensenten von Büchern sind in Klammern hinter dem betreffenden Titel zu finden. Inhaltliche Ergänzungen und Erläuterungen, Übersetzungen ausländischer Titel u. a. wurden in eckige Klammern gesetzt. Die letzte Sachgruppe verzichtet auf die Erfassung von Gedichten; Faksimiles Bachscher Werke und Dokumente bilden den Anhang; am Schluß befindet sich das alphabetische Autorenregister.

Wie in der Titelsammlung in BJ 1973 und 1976 sind in vorliegender Bibliographie Bücher aus vorhergehenden Jahren erfaßt, und zwar in Hinsicht auf die im Berichtszeitraum entstandenen Besprechungen, die Namen der Rezensenten erhalten im Register den Zusatz (x), die Besprechungen sind ohne eigene Nummerierung unter der vorhergehenden Nummer aufzufinden. Die Nummern 40, 43, 198, 251, 323 und 785 wurden nicht vergeben.

Angestrebt wurde eine wertende, wenn auch möglichst umfassende Zusammenstellung. Sie wäre in vorliegender Gestalt nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung zahlreicher Bibliotheken und Einzelpersonen durch Überprüfung und Ergänzung des Materials, dafür ist sehr herzlich zu danken.

Besonders ertragreich war die Auswertung von „RILM abstracts“, der periodischen bibliographischen Veröffentlichung des „Internationalen Repertoriums der Musikliteratur“ (RILM).

Mit Dank sei ferner hervorgehoben, daß der Plan und die Erarbeitung der Bibliographie nicht zustande gekommen wäre ohne die großzügige und weitreichende Hilfe des Bach-Archivs Leipzig.

Im Interesse einer umfassenden und korrekten Titelverzeichnung werden Benutzer der Bibliographie und Autoren um Hinweise auf Veröffentlichungen zum Thema Bach sowie nach Möglichkeit um Einsendung eines Belegstückes an die Leipziger Anschrift der Schriftleitung gebeten.



## INHALT

- I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1-13)
  - II. Forschung, Edition (Nr. 14-27)
  - III. Leben und Werk
    - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 28-64)
    - B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Bach-Bild (Nr. 65-103)
  - IV. Das Leben
    - A. Gesamtdarstellungen, Monographien (Nr. 104-121)
    - B. Dokumente (Nr. 122-131)
    - C. Ikonographie, Genealogie (Nr. 132-137)
    - D. Soziales (Nr. 138-141)
    - E. Instrumente, Instrumentenkunde (Nr. 142-159)
  - V. Die Werke
    - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 160-219)
    - B. Kantaten (Nr. 220-266)
    - C. Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Oratorien, Choräle (Nr. 267-320)
    - D. Orgelwerke (Nr. 321-363)
    - E. Klavier- und Lautenwerke (Nr. 364-413)
    - F. Orchester- und Kammermusik (Nr. 414-432)
    - G. Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge (Nr. 433-460a)
  - VI. Aufführungspraxis, Interpretation (Nr. 461-522)
  - VII. Wirkung und Pflege in Geschichte und Gegenwart
    - A. 18. und 19. Jahrhundert (Nr. 522(x)-552)
    - B. 20. Jahrhundert (Nr. 553-610)
    - C. Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen (Nr. 611-699)
  - VIII. Bachfeste (Nr. 700-817)
  - IX. Tanz, Belletristik, Film, Fernsehen, Bildende Kunst (Nr. 818-831)
- Anhang: Faksimiles
- A. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke (Nr. 832-835)
  - B. Andere Ausgaben (Nr. 836-845)
- Autorenregister

## I. BIBLIOGRAPHIEN, VERZEICHNISSE

1. *Ausstellung*. Werke der Familie Bach in Nürnberger Erstdruckten. Hirsvo-gelsaal des Fembo-Hauses Nürnberg [vom] 30. Mai bis 11. Juni 1973. [Katalog.] – In: Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach, hrsg. von Willi Wörthmüller, Nürnberg 1973, S. 3-4 [Vgl. Nr. 25.]
2. *Bach's Disk*. [Schallplatten-Katalog; japan.; dt.; engl.] – Tokyo: Kunitachi Music College Library 1973. XVI, 98 S. = Discography Series. 1.
3. *Bach. Eterna-Edition*. [Schallplatten-Katalog.] Hrsg. zur Bach-Ehrung der DDR 1975. – Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1975, 42 S.
4. *Hoffmann*, Winfried: Zur Bachpflege in der DDR von 1950-1975. Eine Übersicht. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 12 (1975), H. 2/3, S. 53-57.
5. *Hoffmann*, Winfried: Bachpflege in der DDR 1950-1975. [Chronologische Übersicht.] – In: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, H. 2, S. 24-31. [Vgl. Nr. 651.]
6. *Hoffmann*, Winfried: Bachpflege der Jahre 1974 und 1975 in der Deutschen Demokratischen Republik. [Chronologische Übersicht.] – In: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, H. 3, S. 43-66. [Vgl. Nr. 651.]
7. *Johann Sebastian Bach*. Sein Werk in den Verlagen der DDR. Publikationen von Einrichtungen der Bachpflege. Ein Verzeichnis. – Leipzig: Johann-Sebastian-Bach-Komitee der DDR 1975, 79 S.
8. *Nestle*, Rosemarie: Das Bachschrifttum 1963-1967. – In: Bach-Jahrbuch 59 (1973), S. 91-150. [Vgl. Nr. 15.]
9. *Nestle*, Rosemarie: Das Bachschrifttum 1968-1972. – In: Bach-Jahrbuch 62 (1976), S. 95-168. [Vgl. Nr. 15.]
10. *RISM Répertoire International des Sources Musicales*. Internationales Quellenlexikon der Musik, hrsg. von der Intern. Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Intern. Vereinigung der Musikbibliotheken. Serie A/I, Einzeldrucke vor 1800, Redaktion Karlheinz Schlager. Bd. 1: Aarts-Byrd. [S. 182-188 Joh. Seb. Bach.] – Kassel u. a.: Bärenreiter 1971.
11. *Schulze*, Hans-Joachim: Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. – Leipzig: Musikbibliothek 1977, 166 S. Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 8.
12. *Schmieder*, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs. (BWV.) 5., unv. Aufl. – Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1971; 6. Aufl. 1976, XXII, 747 S.
13. *Wolff*, Christoph: Die Originaldrucke Johann Sebastian Bachs. (Mit Verzeichnis.) – In: Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach, S. 15 bis 20. [Vgl. Nr. 25.]

## II. FORSCHUNG, EDITION

14. *Bach*, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kritische Berichte. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter.



- Serie I, Band 5 [= Nr. 235]; Band 39 [= Nr. 246]  
 Serie II, Band 4 [= Nr. 301]; Band 5, 5a [= Nr. 280]  
 Serie IV, Band 4 [= Nr. 358]  
 Serie V, Band 2 [= Nr. 445]  
 Serie VII, Band 6 [= Nr. 419]  
 Serie VIII, Band 1 [= Nr. 458].
15. *Bach-Jahrbuch*. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Alfred Dürr und Werner Neumann (Jahrgang 1973, 1974); ... von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff (Jahrgang 1975, 1976, 1977). – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.  
 Jg. 59 (1973), 150 S. [Beiträge s. Nr. 19, 460a, 213, 231, 507, 129, 8.]  
 Bespr.: (1) *Musica* 28 (1974), S. 274–275 (Lothar Hoffmann – Erbrecht).  
 Jg. 60 (1974), 144 S. [Beiträge s. Nr. 298, 384, 402, 349, 664, 290, 347, 546, 623, 422.]  
 Bespr.: (1) *Musica* 31 (1977), S. 62–63 (Lothar Hoffmann – Erbrecht).  
 Jg. 61 (1975), 174 S. [Beiträge s. Nr. 378, 247, 418, 234, 510, 126, 257, 569.]  
 Bespr.: (1) *Musica* 31 (1977), S. 62–63 (Lothar Hoffmann – Erbrecht).  
 Jg. 62 (1976), 175 S. [Beiträge s. Nr. 415, 420, 258, 391, 255, 9.]  
 Bespr.: (1) *Musica* 31 (1977), S. 349–350 (Lothar Hoffmann – Erbrecht).  
 Jg. 63 (1977), 167 S. [Beiträge s. Nr. 220, 368, 288, 179, 362, 259, 124, 276.]
  16. *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig, 18./19. September 1975. Im Auftrage des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der DDR hrsg. von Werner Felix, Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze.* – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 407 S. [Einzelbeitr. s. 75, 83, 211, 244, 140, 412, 256, 102, 263, 233, 212, 482, 176, 158, 195, 85, 229, 287, 408, 242, 217, 116, 442, 149, 449, 504, 506, 537, 185, 552, 549, 561, 593, 180, 156, 145.]
  17. *Blume, Friedrich: The Present State of Bach Research.* – In: F. Blume, *Syntagma Musicologicum II*, S. 281–292. [Vgl. Nr. 33.]
  18. *Eppstein, Hans: Svensk Bachforskning?* – In: *Svensk tidskrift för musikforskning* 58 (1976), S. 29–34.
  19. *Hobohm, Wolf: Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“.* – In: *Bach-Jahrbuch* 59 (1973), S. 5–32. [Vgl. Nr. 15.]
  20. *Kynaß, Hans-Joachim: Musikhandschriften von Bach, Mozart und Beethoven übergeben.* [Betr. BWV 1032, 1062.] – In: *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), S. 397.
  21. *Mendel, Arthur: Recent Developments in Bach Chronology.* [Japan.] – In: *Gendai no Bach-Zo*, 304–336. [Vgl. Nr. 100; vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 41.]
  22. *Neue Bach-Ausgabe.* – In: *Musikalisches Erbe und Gegenwart*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1975, S. 18–22.
  23. *Reich, Nancy B.: The Rudorff Collection.* [Betr. auch Bach-Handschriften.] – In: *Notes* 31 (1974), S. 247–261.
  24. *Schulze, Hans-Joachim: Die Bach-Überlieferung. Plädoyer für ein notwendiges Buch.* – In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 17 (1975), S. 45–57.
  25. *Wörthmüller, Willi: Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach. Materialien zu einer Ausstellung des 48. Bach-Fests der Neuen Bachgesellschaft. Mit der Faksimile-Ausgabe des Erstdrucks der Kanonischen Verän-*

- derungen über „Vom Himmel hoch“ von Johann Sebastian Bach BWV 769. Zum 48. Bach-Fest in Verbindung mit der Stadt Nürnberg hrsg. von ---. - Nürnberg 1973, 20 (8) S.
26. *Zavarský*, Ernest: Bachovský výskum dnes. [Bachforschung heute. Slowak.] - In: *Hudobný Život* 5 (1973), Nr. 13, S. 6.
27. *Zschoch*, Frieder: Bachs Werk in Leipziger Musikverlagen. - In: *Das Musikforum* 20 (1975), S. 17-19.

### III. LEBEN UND WERK

#### A. Gesamtdarstellungen

28. *Aus dem Leben und Schaffen großer Musiker*. 1. (Bach, Händel u. a.). 17. Aufl. - Berlin: VEB Volk und Wissen 1973. 68 S. = Biographische Lesehefte. Für die 7.-12. Klasse.
29. *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*. Als Taschenbuch zsgt. von Hans-Joachim Schulze. Aus: *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. I-III, Kassel u. a. und Leipzig 1963, 1969, 1972. - Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975. 206 S.; 2. Aufl. 1976. - Kassel u. a.: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1975. 206 S. = dtv Wissenschaftliche Reihe. 4164.  
Bespr.: (1) *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 432 (Peter Gülke). (2) *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 193-194 (Jürgen Kindermann). (3) *Musik in der Schule* 29 (1977), S. 257-258 (Karl-Heinz Köhler). (4) *Der Kirchenmusiker* 26 (1975), S. 185-186 (A. Bernhard Kohl). (5) *The Bach Society Bulletin* 1 (1977), Nr. 1, S. 29-30 (Robin A. Leaver). (6) *Musica sacra* 95 (1975), S. 329 (Hans Musch). (7) *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 451 bis 452 (Christoph Wolff). (8) *Musikhandel* 26 (1975), S. 194. (9) *Opus Musicum* 8 (1976), S. 187-188.  
*Bach-Dokumente*. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band II. III. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1969. 1972. XXXVI, 575 S.; XXXV, 750 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 122. Vgl. Nr. 522(x)]  
Bespr.: (1) *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 450-451 (Christoph Wolff).
30. *Johann Sebastian Bach. Zeit - Leben - Wirken*. Hrsg. von Barbara Schwendowius und Wolfgang Dömling. - Kassel u. a.: Bärenreiter (1976), 179 S. [Einzelbeiträge s. Nr. 108, 104, 110, 136, 121, 141, 534, 172, 144, 525, 527.]  
Bespr.: (1) *Musica* 30 (1976), S. 431-433 (G. W. Finke). (2) *Musik und Gottesdienst* 31 (1977), S. 213-214 (Edwin Nievergelt). (3) *Neue Musikzeitung* (1976), Nr. 5, S. 18 (Karlheinz Schlager).
31. *Bach-Studien*. 5. Eine Sammlung von Aufsätzen. Hrsg. von Rudolf Eller und Hans-Joachim Schulze. [Werner Neumann zum 65. Geburtstag 1970.] - Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1975. [Einzelbeiträge s. Nr. 175, 177, 232, 228, 285, 483, 159, 209, 478, 302, 254, 536, 130, 138.]
32. *Balzer*, George: „Bach: un être plein de fantaisie“. (Propos recueillis par Pierre-Paul Lacas.) - In: *Scherzo* (1976), Nr. 56, S. 12-13.



33. *Blume*, Friedrich: Syntagma Musicologicum. II. Gesammelte Reden und Schriften 1962–1972. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1973, 405 S. [Einzelbeiträge s. Nr. 17, 34, 221, 222, 273, 435, 524.]  
Bespr.: (1) Die Musikforschung 27 (1974), S. 360–361 (Georg Feder).
34. *Blume*, Friedrich: Der junge Bach. – In: Syntagma Musicologicum II, S. 167–189. [Vgl. Nr. 33; vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 110; BJ 1976, Bibl. Nr. 109.]
35. *Dulęba*, Władysław: Bach. [Bildbiographie.] Teksty Bohdan Pocięj. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1973, 165 S.
36. *Duyzentkunst*, I. S., und K. *Vellekoop*: Bachboek. – Utrecht: Institute of Musicology, University of Utrecht 1975, 74 S.
37. *Forkel*, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. [Nachdruck der Erstausgabe von 1802.] Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walther Vetter. 3., 4. unv. Aufl. – Berlin: Henschel 1970, 1974, 162 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 51(x).]
38. *Forkel*, Johann Nikolaus: O žizni, iskusstve i o proizvedenijach Ioganna Sebast'jana Bacha. [Aus dem Dt. übertr. und hrsg. von Nikolaj Kopčevskij.] – Moskva: Muzyka 1974, 168 S.
39. *Forkel*, Johann Nikolaus: Johann Sebastian Bach. His Life, Art, and Work. Transl. from the German with Notes and Appendices by Charles Sanford Terry. [London 1920. – Reprint.] – New York: Vienna House 1974, XXXII, 321 S.  
*Forkel*, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben... [Vgl. Nr. 49.]
41. *Fuller-Maitland*, John Alexander: The Age of Bach and Handel. 2. Ausgabe. – New York: Cooper Square 1973, XVI, 362 S. = The Oxford History of Music. 4.
42. *Geck*, Martin: Artikel Bach, Johann Sebastian. – In: Riemann-Musiklexikon. 12. Aufl. Erg.-Band, Personenteil A–K, hrsg. von C. Dahlhaus. Mainz: Schott 1972, S. 51–55.  
*Geiringer*, Karl, und Irene *Geiringer*: Johann Sebastian Bach. – München: Beck (1971), XII, 376 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 54.]  
Bespr.: (1) Musik und Bildung 65 (1974), S. 396–397 (Detlef Gojowy). (2) Neue Musikzeitung (1976), H. 5, S. 18 (Redo Kodek).
44. *Gervès*, André: De Vivaldi à Bach: le concerto italien, – In: Scherzo (1976), Nr. 57, S. 12–13.
45. *Hagen*, Hans W[ilhelm]: Von Rembrandt bis Beethoven. Schöpferische Krisen europäischer Genies. [Zu J. S. Bach S. 7–25.] – München: Türmer 1972, 180 S.
46. *Hamel*, Fred: Johann Sebastian Bach. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1951. [Übers. ins Japan.] – Tokyo: Libraire Hakusui-sha 1976, 304 S., 28 S. = Bach-Sosho. 2.
47. *Heller*, Karl, und Hans-Joachim *Schulze*: Johann Sebastian Bach 1685–1750. – Berlin: Kulturbund der DDR. Präsidialrat. Zentrale Kommission Musik 1975, 27 S.
48. *Hiller*, Johann Adam: Bach, (Johann Sebastian) Cantor und Musikdirektor zu Leipzig. – In: Hiller, J. A., Lebensbeschreibungen... [Leipzig 1784. – Reprint.] – Leipzig: Peters 1975, S. 9–30. [Vgl. Nr. 845.]

- 48a. *Holst*, Imogen: Bach. [Japan, Übers. der Ausg. London, Faber & Faber 1965, von Yôko Ôtsu.] – Tokyo: Zenongakufu 1975, 71, VIII S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 45.]
49. *Johann Sebastian Bach*. Erbe und Gegenwart. [Enth. Joh. Nikolaus Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. (Vgl. Nr. 37.) Wilh. Pieck, Festansprache, gehalten am 28. Juli 1950 zur Bachfeier in der Kongreßhalle zu Leipzig. Vgl. Nr. 668.] Mit einem Nachw. von Werner Felix. – Leipzig: Offizin Andersen Nexö 1975, 413 S.
50. *Klein Bach boek*. Red.: Eimert Pruijm. [Holl.] – Baarn: Ten Have 1975. 96 S. [Einzelbeitr. s. Nr. 81, 84, 96, 162, 215, 671, 692.]
51. *Kleinbans*, Theodore J.: The Music Master; the Story of Johann Sebastian Bach. – Westport, Conn.: Greenwood 1973. 156 S. [Philadelphia: Muhlenberg 1962. – Reprint.]
52. *Morozov*, S[ergej, Aleksandrovič]: Bach. – Moskva: Molodaja Gvardija 1975. 254 S. = Žižn zamečatel'nych ljudej. Serija biografij. Osnovana v 1933 godu M. Gorkim. Vypusk 16.
53. *Naegeli*, Hans-Georg: Johann Sebastian Bach. Nach dem autographen Ms. der Zentralbibliothek Zürich hrsg. von Günter Birkner. – Zürich: Hug 1974, 35 S. = Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. 158.  
53a. *Neumann*, Werner: Das kleine Bachbuch. – Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft; Gütersloh: Bertelsmann [Lesering]; Wien: Buchgemeinschaft Donauland; Berlin (West), Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft [1977], 127 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 62.]
54. *Neumann*, Werner, und Hans-Joachim *Schulze*: Les écrits de Jean-Sébastien Bach. Présentés et commentés par ---. Édition crit. intégrale. Trad. franç. par Simone Wallon et Édith Weber. – Paris: Éditions Entente 1976, 301 S. [Vgl. BJ. 1973, Bibl. Nr. 103.]  
Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft 28 (1978), S. 561–562 (Peter Gülke).  
54a. *Parry*, Charles Hubert Hastings: Johann Sebastian Bach – the Story of the Development of a Great Personality. – St. Clair Shores, Mich.: Scholarly Press 1977, XI, 584 S. [New York: Putnam 1943. Reprint]
55. *Raupach*, Hans: Johann Sebastian Bach und die Gesellschaft seiner Zeit. – München: Callwey 1973. 32 S. = Reihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. 9.
56. *Roizman*, Leonid: I. S. Bach. – In: Sovjetskaja Muzyka 33 (1969), S. 124 bis 131.
57. *Schering*, Arnold: Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. = Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden. Bd. III: Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800). Fotomech. Neudruck der Originalausg. Leipzig 1941. – Leipzig: Zentralantiquariat der DDR; Berlin: Merseburger 1974, XIII, 695 S.  
Bespr.: (1) Musik und Kirche 45 (1975), S. 241–242 (Gerhard Schuhmacher).
58. *Schneiderbeinze*, Armin: Johann Sebastian Bachs Wirken in Leipzig. – In: Das Musikleben Leipzigs in Vergangenheit und Gegenwart. Hrsg. vom Bezirkskabinett für Weiterbildung der Lehrer und Erzieher in Verbindung mit den Abteilungen Volksbildung und Kultur beim Rat des Bezirkes Leip-



- zig und dem Verb. der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Bezirksverb. Leipzig. Leipzig (1977), S. 13–22.
59. *Schweitzer*, Albert: Johann Sebastian Bach. – Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1969; 13. Aufl. 1977. 922 S. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1972, XVI, 791 S.
60. *Schweitzer*, Albert: Von Bachs Persönlichkeit und Kunst. – In: Rundbrief des Albert-Schweitzer-Komitees beim Präsidium des Deutschen Roten Kreuzes der DDR. Nr. 31 und 32.
- 60a. *Schweitzer*, Albert: Concerning the Art and Personality of J. S. Bach. – In: Universitas 17 (1975), Ausgabe E, Nr. 3, S. 203–218.
61. *Siegmund-Schultze*, Walther: Johann Sebastian Bach. – Leipzig: Reclam 1976, 265 S.
62. *Spitta*, Philipp: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. – Hildesheim, New York: Olms 1976. VI, 471 S. [Reprint der Ausgabe Berlin: Paetel 1892. Enth. S. 59–92 Händel Bach und Schütz; S. 93–118 Mariane von Ziegler und Joh. Sebastian Bach.]
- 62a. *Spitta*, Philipp: Musikgeschichtliche Aufsätze. – Hildesheim, New York: Olms 1976. VII, 471 S. [Reprint der Ausgabe Berlin: Paetel 1894. Enth. S. 89–100 Bach und Christian Friedrich Hunold; S. 101–110 Die Arie „Ach, mein Sinn“ aus der Johannes-Passion; S. 111–120 Umarbeitungen fremder Originale; S. 121–128 Der Tractat über den Generalbaß und F. Niedts „Musikalische Handleitung“.]
63. *Wegandt*, Gerhild: Unsterblicher Bach. [Dt.] – Bukarest: Ion-Creangá-Verlag 1973, 127 S.
64. *Zavarský*, Ernest: J. S. Bach. [Aus d. Slowak.] – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1973. 580 S.

### B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Bach-Bild

65. *Abert*, Hermann: Bach und wir. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 8 bis 35. [Vgl. Nr. 100.]
66. *Adorno*, Theodor Wiesengrund: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. – In: Adorno, Th. W., Eine Auswahl. Hrsg. von Rolf Tiedemann. – Stuttgart, Hamburg, München: Deutscher Bücherbund 1971, S. 101–114. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 75.]
67. *Blankenburg*, Walter: Bachs kirchengeschichtlicher Standort und dessen Bedeutung für das gegenwärtige Bachverständnis. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 178–196. [Vgl. Nr. 100; vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 31.]
68. *Blume*, Friedrich: Umriss eines neuen Bach-Bildes. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 338–359. [Vgl. Nr. 100; vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 61.]
69. *Blume*, Friedrich: J. S. Bach im Wandel der Geschichte. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 38–96. [Vgl. Nr. 100; vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 91.]
- 69a. *Buelow*, George J.: In defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach. – In: Proceedings of the Royal Musical Association (1974/75), S. 85–100.
70. *Debnert*, Max: Das Weltbild Johann Sebastian Bachs. Stuttgart: Hirzel 1948. Ins Japan. übers. von Kenji Mori. – Tokyo: Ongaku-no-tomo-sha 1974, 211 S. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 54.]

71. *Dobranich*, O. B. de: La sencilla grandeza de Juan Sebastian Bach. [Die einsame Größe Johann Sebastian Bachs. Span.] – In: Psallite (Argentinien) 22 (1973), S. 51–54.
72. *Dürr*, Alfred: Das Bachbild im 20. Jahrhundert. – In: Bachfest-Vorträge 1976, S. 18–36. [Vgl. Nr. 786.]
73. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Über Bachs geschichtlichen Ort. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 260–302. [Vgl. Nr. 100; vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 80.]
74. *Ebmann*, Wilhelm: Johann Sebastian Bachs „Dritter Theil der Clavier Übung“ in seiner gottesdienstlichen Bedeutung und Verwendung. – In: W. Ehmann, Voce et Tuba. Kassel: Bärenreiter 1976, S. 95–102. [Vgl. Nr. 174.]
75. *Felix*, Werner: Johann Sebastian Bach – Historizität und Aktualität. Zur Entwicklung des Bachbildes in der DDR. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 21–40. [Vgl. Nr. 16.] – In: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, H. 4 (1977), S. 5–72. [Vgl. Nr. 651.]
76. *Fenoglio*, Paolo: Bach: equilibrio speculativo e concezione della morte. – In: Rassegna Musicale Curci 26 (1973), Nr. 3, S. 29–32.  
76a. *Fischer*, Kurt von: Weltlich und geistlich bei J. S. Bach. – In: Festschrift für Ernst Hermann Meyer zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. von Georg Knepler. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1973, S. 155 bis 156.
77. *Forchert*, Arno: Johann Sebastian Bachs Verhältnis zur Tradition. – In: Bachfestbuch. Berlin (West) 1976, S. 5–16. [Vgl. Nr. 786.]
78. *Geck*, Martin: Bachs künstlerischer Endzweck. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 362–379. [Vgl. Nr. 100; vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 63.]
79. *Geiringer*, Karl: Der Einfluß der Aufklärung auf J. S. Bachs künstlerisches Denken. – In: Bence Szabolcsi septuagenario. Festschrift. Budapest: Akadémiai Kiadó; Kassel u. a.: Bärenreiter 1969, S. 201–206 [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 83.]
80. *Hoffmann*, Winfried: Johann Sebastian Bach in unserer Zeit. Gedanken zum Bachbild, zur Bachforschung und Bachpflege in der DDR. – In: Das Musikforum 20 (1975), S. 18–22.
81. *Honders*, A. Caspar: Bach en de kerk. – In: klein Bach boek, S. 62–72. [Vgl. Nr. 50.]
82. *Johann Sebastian Bach* und Georg Friedrich Händel – zwei führende musikalische Repräsentanten der Aufklärungsepoche: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele der DDR, Halle (Saale) 1976, 102 S.
83. *Kolloquium* Johann Sebastian Bach und das Zeitalter der Aufklärung [unter Teilnahme von E. H. Meyer, W. Felix, J. Streisand, C. Träger, W. Förster, E. Rebling]. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 41–60. [Vgl. Nr. 16.]
84. *Linde*, Hans van der: Bach als heenwijzing naar geloff. – In: klein Bach boek, S. 7–33. [Vgl. Nr. 50.]
85. *Mainka*, Jürgen: Zum Naturbegriff bei Bach – Aspekte des Scheibe-Birnbaum-Disputs. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 155–163. [Vgl. Nr. 16.]



86. Meyer, Ernst Hermann: Johann Sebastian Bach – kein Ende, ein Anfang. – In: E. H. Meyer, Musik der Renaissance – Aufklärung – Klassik. Leipzig: Reclam 1973, S. 121–134; sowie in: Bach. Eterna-Edition. Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1975, S. 3–13.
87. Meyer, Ulrich: Johann Sebastian Bachs theologische Äußerungen. – In: Musik und Kirche 47 (1977), S. 112–118.
88. Meyer, Ulrich: J. S. Bachs Musik als theonome Kunst. – Dissertation. Universität Mainz 1976. 113. S. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1979, (IV), 115; (VIII) S.
89. Naylor, C. B.: Bach's Interpretation of the Cross. – In: Theology 78 (1975), S. 397–404.
90. Pirro, André: L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. – Genf: Minkoff 1973. 548 S. [Paris 1907. Reprint.]
91. Ramin, Günther: Bachs Totalität in Werk und Wesen. – In: Gedenkschrift Günther Ramin, S. 19–21. [Vgl. Nr. 571.]
92. Ramin, Günther: Johann Sebastian Bach als Ende und Anfang und seine Bedeutung für die geistige Entwicklung der Jugend. – In: Gedenkschrift Günther Ramin, S. 56–72 (S. 62–72: Protokoll der im Anschluß an den Vortrag veranstalteten Diskussion). [Vgl. Nr. 571.]
93. Ramin, Günther: Joh. Seb. Bachs Werk als Ausdruck seiner Lebensauffassung. – In: Gedenkschrift Günther Ramin, S. 8–11. [Vgl. Nr. 571.]
94. Ratz, Erwin: Bach, Mozart, Beethoven. – In: E. Ratz, Gesammelte Aufsätze, Wien: Universal-Edition (1975), S. 186–205.
95. Richter, Gert: Bach und Händel – zwei führende Repräsentanten der Aufklärungsepoche. Zum wissenschaftlichen Kolloquium der 24. Händelfestspiele der DDR. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 12 (1975), Nr. 1, S. 17 bis 19.
96. Rijnsdorf, C.: Kosmische gevoelens en huiveringwekkende muziek. – In: klein Bach boek, S. 75–76. [Vgl. Nr. 50.]
- 96a. Schmitz, Arnold: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. – Laaber: Laaber-Verlag 1976. 86 S. [Mainz: Schotts Söhne (1950). = Neue Studien zur Musikwissenschaft. 1. – Reprint.]
97. Schrade, Leo: Bach: the conflict between the sacred and the secular. – New York: Da Capo Press 1973, 135 S. [Reprint der Ausgabe 1954. Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 41.]
98. Siegmund-Schultze, Walther: Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel – zwei führende musikalische Repräsentanten der Aufklärungsepoche. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 27–46.
99. Stiller, Günther Walter Heinrich: Beicht- und Abendmahlsgang Johann Sebastian Bachs im Lichte der Familiengedenktage des Thomaskantors. – In: Musik und Kirche 43 (1973), S. 182–186.
100. Sumikura, Ichirō (Hrsg.): Gendai no Bach-Zo. [Das Bachbild der Gegenwart. Japan.] – Tokyo: Libraire Hakusui-sha 1976. 391 S., 23 S. = Bach-Sosho. 1. [Einzelbeitr. s. Nr. 21, 65, 67, 68, 69, 73, 78, 101, 194, 523, 567.] Tanaka, Kibihiko: Über Bachs geistesgeschichtlichen und geistigen Hintergrund. [Vgl. Nr. 605.]

101. *Vetter*, Walther: Bachs Universalität. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 126–155. [Vgl. Nr. 100; vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 169.]
102. *Wehnert*, Martin: Die Fugenthematik bei Johann Sebastian Bach vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Aufklärungsästhetik. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 99–110. [Vgl. Nr. 16.]
103. *Wertbemann*, Helene: Bachs Fundament „aller gottgefälliger Kirchenmusik“. – In: Bachfest-Vorträge 1976, S. 3–17 [Vgl. Nr. 786.]

#### IV. DAS LEBEN

##### A. Gesamtdarstellungen, Monographien

104. *Blankenburg*, Walter: Mittel- und Norddeutschland zur Zeit Johann Sebastian Bachs: Geistiges und kulturelles Leben. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 23–36 [Vgl. Nr. 30.]
105. *Ehmann*, Wilhelm: Der Bach-Trompeter Gottfried Reiche. – In: W. Ehmann, Voce et Tuba, S. 484–489. [Vgl. Nr. 174.]
106. *Fenoglio*, Paolo: Il cammino dell'armonia: da Eisenach a Weimar. – In: Rassegna Musicale Curci 27 (1974), S. 29–34.
107. *Fenoglio*, Paolo: Alla ricerca dell'armonia perduta: da Weimar a Lipsia. – In: Rassegna Musicale Curci 27 (1974), Nr. 3, S. 10–16.
108. *Finscher*, Ludwig: Mittel- und Norddeutschland zur Zeit Johann Sebastian Bachs: Politische und soziale Verhältnisse. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 9–22. [Vgl. Nr. 30.]
109. *Froberg*, Wolfgang: Johann Sebastian Bach in Köthen. 1717–1723. – Köthen: Rat der Stadt/Heimatmuseum 1977, 35 S.
110. *Keller*, Harald: Mittel- und Norddeutschland zur Zeit Johann Sebastian Bachs: Architektur und Bildende Künste. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 37–50. [Vgl. Nr. 30.]
111. *Kühnlentz*, Fritz: Eisenacher Porträts. Von Männern und Frauen, die der Wartburgstadt das Gesicht gaben. [Zu J. S. Bach S. 109–128.] 2. Aufl. – Rudolstadt: Greifenverlag 1969, 247 S.
112. *Robertson*, Alec: Bach. A Biography, with a Survey of Books, Editions and Recordings. – London: Clive Bingley (1977). 140 S. = The Concertgoer's Companions.
113. *Schulze*, Hans-Joachim: Johann Gottlieb Görner, Universitätsmusikdirektor zur Zeit Johann Sebastian Bachs. – In: Der Leipziger Universitätschor. Beiträge zur Universitätsmusik der Stadt Leipzig. 1600–1976. Leipzig: Karl-Marx-Universität, Hauptabt. Kultur 1976, S. 8–10.
114. *Siegele*, Ulrich: Versuch einer musikalischen Lebensgeschichte Bachs (1965). – In: U. Siegele, Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. Stuttgart-Neuhausen 1975, S. 162 bis 168. [Vgl. Nr. 210.]
115. *Stiller*, Günther Walter Heinrich: Johann Sebastian Bach und Johann Christoph Gottsched – eine beachtliche Gemeinsamkeit. [Betr. Abendmahlsgänge.] – In: Musik und Kirche 46 (1976), S. 166–172.



116. *Sumikura*, Ichirô: Johann Sebastian Bach und Johann Kaspar Ferdinand Fischer. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 233–238. [Vgl. Nr. 16.]
117. *Tittel*, Karl: Vom „einzigsten Krebs in meinem Bach“. Johann Ludwig Krebs (1713–1780) als Bachschüler und Orgelkomponist. – In: Musik und Kirche 46 (1976), S. 172–181.
118. *Vos*, A.: Joh. Seb. Bach. De Thomascantor van Leipzig, zijn voorouders en nakomelingen. [Joh. Seb. Bach. Der Thomaskantor von Leipzig, seine Verfahren und Nachkommen. Holl.] – Franeker: T. Wever 1975. 245 S.
119. *Werker*, Gerard: Johann Pachelbel en Joh. Seb. Bach. – In: Mens en Melodie 28 (1973), S. 237–240.
120. *Witeschnik*, Alexander: Aus dem Bächlein wird ein Bach. Von der Kindheit und Jugend des Johann Sebastian Bach. – In: Musikblätter der Wiener Philharmoniker 31 (1976/77), H. 4, S. 116–120.
121. *Wolff*, Christoph: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk: Lebensstationen und Wirkungsstätten. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 69–82. [Vgl. Nr. 30.]

### B. Dokumente

122. *Basso*, Alberto: La collezione di autografi musicali della Rai di Torino. [Die Musikautographensammlung von RAI in Turin. Betr. Brief Joh. Seb. Bachs vom 27. 12. 1749. Ital.] – In: Nuova rivista musicale italiana 3 (1969), S. 942–949.
123. *Herz*, Gerhard: J S Bach 1733: A „New“ Bach Signature. – In: Mendel-Festschrift, S. 254–263. [Vgl. Nr. 214.]
124. *Hobohm*, Wolf: Ein unbekanntes Gutachten Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch 63 (1977), S. 135–138. [Vgl. Nr. 15.]
125. *Leaver*, Robin A.: The Calov Bible from Bach's Library. – In: Bach. The Quarterly Journal . . . 7 (1976), Nr. 4, S. 16–22.
126. *Leaver*, Robin A.: Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek. – In: Bach-Jahrbuch 61 (1975), S. 124–132. [Vgl. Nr. 15.]
127. *Marcel*, Luc-André: Johann Sebastian Bach in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Aus dem Franz. 7. Aufl. – Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1970. 181 S. = Rowohlts Monographien. 83. – 10. Aufl. 1975. [Vgl. B.] 1976, Bibl. Nr. 116.]
128. *Schneiderheinze*, Armin: Aus Zeitdokumenten zitiert. 1723–1750. – In: Johann Sebastian Bach, Lebendiges Erbe, H. 2, S. 13–17. [Vgl. Nr. 651.]
129. *Schulze*, Hans-Joachim: Vier unbekanntes Quittungen J. S. Bachs und ein Briefauszug Jacob von Stählins. – In: Bach-Jahrbuch 59 (1973), S. 88–90. [Vgl. Nr. 15.]
130. *Schulze*, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bach und Georg Gottfried Wagner – neue Dokumente. – In: Bach-Studien 5, S. 147–154. [Vgl. Nr. 31.]
131. *Trautmann*, Christoph: Bach's Bible. – In: American Choral Review 14/4 (1972), S. 3–11.

## C. Ikonographie, Genealogie

132. *Aubert*, Joachim: Handbuch der Grabstätten berühmter Deutscher, Österreicher und Schweizer. [Enth. auch Joh. Seb. Bach; Bachs Familie.] – München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1973, 200 S.
133. *Bizony*, Celia: The Family of Bach: A Brief History. – Horsham, Sussex: The Artemis Press Ltd. 1975, 47 S.
134. *Geiringer*, Karl: Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in 7 Generationen. Unter Mitarb. von Irene Geiringer. 2. Aufl. – München: Beck 1977, XIV, 397 S. = Becksche Sonderausgaben. [Vgl. BJ 1967, Bbl. Nr. 56.]
135. *Riefling*, Reimar: Om Johan Sebastian Bachs ætling. [Über Johann Sebastian Bachs Nachkommen. Betr. Söhne und zwei Töchter. Norw.] – In: Norsk musiktidsskrift 12 (1975), Dez., S. 137-146.
136. *Wolff*, Christoph: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk: Die Familie. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 51-68. [Vgl. Nr. 30.]
137. *Zimpel*, Herbert: Der Name Bach im Hausbesitzerverzeichnis der Stadt Köthen von 1857. – In: Wissenschaftliche Hefte der Pädagogischen Hochschule „W. Ratke“ Köthen 4 (12) (1977), H. 1, S. 147-152.

## D. Soziales

138. *Ablgrimm*, Isolde: Von Reisen, Kichererbsen und Fischbeinröcken. – In: Bach-Studien 5, S. 155-170. [Vgl. Nr. 31.]
139. *Daw*, Stephen: Bach's Predecessors. – In: Music and Musicians 24 (1974), S. 22-25.
140. *Schulze*, Hans-Joachim: „...da man nun die besten nicht bekommen könne...“ Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 71-77. [Vgl. Nr. 16.]
141. *Wolff*, Christoph: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk: Dienstherren und Auftraggeber. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 83 bis 94. [Vgl. Nr. 30.] – (Wittingen: Neef) 1975. 18 S. [Beilage zu einer Schallplattenkassette.]

## E. Instrumente, Instrumentenkunde

142. *Altenburg*, Detlef: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800). – Dissertation. Universität Köln 1973. – 3 Bände. Regensburg: Bosse 1973, 427, 201, 78 S. = Kölner Beiträge zur Musikforschung. 75.
143. *Boringhieri*, G.: A proposito del „violoncello piccolo“ di Bach. [Zur Frage des „Violoncello piccolo“ bei Bach. Ital.] – In: Rivista Italiana di Musicologia 8 (1973), S. 113-131.
144. *Eppelsheim*, Jürgen: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk: Die Instrumente. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 127-142. [Vgl. Nr. 30.]



145. *Gernhardt*, Klaus: Die wichtigsten Stimmungsarten der Bach-Zeit, ihre praktische Durchführung und ihr musikalischer Wert – aus der Sicht des Musikinstrumenten-Restaurators. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 355–360. [Vgl. Nr. 16.]
146. *Hailperin*, Paul: Three Oboes d'amore from the Time of Bach. – In: The Galpin Society Journal 28 (1975), S. 26–36.
147. (*Harnoncourt*, Nikolaus:) Bach's Oboe was Reconstructed. The Conductor Harnoncourt Discovered a Model in Stockholm. – In: Instrumentenbauzeit-schrift 28 (1974), S. 42.
148. *Hellwig*, Friedemann: Johann Sebastian Bachs Streichinstrumentarium. – In: Bachfestbuch. Nürnberg 1973, S. 87–88. [Vgl. Nr. 700.]
149. *Henkel*, Hubert: Der Cembalobau der Bach-Zeit im sächsisch-thüringischen und im Berliner Raum. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 361–374. [Vgl. Nr. 16.]
150. *Kellner*, Herbert Anton: Wie stimme ich selbst mein Cembalo? [Kap. 3.4: Die wohltemperierte Stimmung von Johann Sebastian Bach, S. 40–44.] – Frankfurt/M.: Das Musikinstrument (1976), 52 S. = Schriftenreihe Das Musikinstrument. 19.
151. *Kellner*, Herbert Anton: Eine Rekonstruktion der wohltemperierten Stimmung von Johann Sebastian Bach. – In: Das Musikinstrument 26 (1977), S. 34–35.
152. *Kelletat*, Herbert: Zur Tonordnung Johann Sebastian Bachs. – In: Fruchtblätter. Freundesgabe für Alfred Kelletat. Berlin 1977, S. 295–298.
153. *Menke*, Werner: History of the Trumpet of Bach and Handel. – Nashville, Tenn.: Brass P., 1972, 141 S. Reprint der Ausgabe 1960. [Erstausgabe 1934 William Reeves Bokkseller, Ltd., dt. und engl. in einem Band.]  
Bespr.: (1) Brass World 9 (1974), S. 4–6 (Henry Meredith). (2) Brass Bulletin. International Brass Chronicle (1973), Nr. 5/6, S. 149.
154. *Noebren*, Robert: Notes on Bach and the Organ of his Time. – In: Bach. The Quarterly Journal . . . , 6 (1975), Nr. 2, S. 3–14.
155. *Otto*, Felix, und *Isolde Grenz*: Johann Sebastian Bachs Lautenclavicymbel. Eine Betrachtung über ein nahezu unbekanntes Instrument. – In: Das Musikinstrument 24 (1975), S. 194–195.
156. *Schrammek*, Winfried: Viola pomposa und Violoncello piccolo bei Johann Sebastian Bach. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 345–354. [Vgl. Nr. 16.]
157. *Wiederentdeckt*: Bachs „Jagdboe“. – In: Der Musikhandel 25 (1974), S. 14.
158. *Zavarský*, Ernest: Die temperierte Stimmung, Bachs Klangideal der Orgel und die Entwicklungstendenzen der Zeit. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 141–145. [Vgl. Nr. 16.]
159. *Zavarský*, Ernest: J. S. Bachs Entwurf für den Umbau der Orgel in der Kirche Divi Blasii und das Klangideal der Zeit. – In: Bach-Studien 5, S. 83–92. [Vgl. Nr. 31.]

## V. DIE WERKE

## A. Gesamtdarstellungen

160. *Beckb*, Hermann: Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Einl. von Lothar Reubke. 3. Aufl. – Stuttgart: Verlag Urachhaus 1977, 261 S.
161. *Blume*, Friedrich: Protestant Church Music: a History. [Engl. Übers. und Neuausg. von F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. (1965) mit Erweiterungen. Zu J. S. Bach, Kap. II, Abschn. 3.] – New York: Norton 1975, XV, 831 S.
162. *Boendermaker*, P.: Wat Bach voor mij betekent. Hoogtepunten der kerkmuziek. – In: klein Bach boek, S. 73–74. [Vgl. Nr. 50.]
163. *Bresgen*, Cesar: Bach als Rhythmiker. 1. 2. – In: Musikerziehung, Wien 29 (1975/76), S. 3–6; 57–61.
164. *Bullinger*, E. W.: Number in Scripture. – London: Bagster 1976. 303 S. [Reprint einer Ausg. 1894.]  
Bespr.: (1) The Bach Society Bulletin 1 (1977), S. 30 (Robin A. Leaver).
165. *Butir*, L. M.: Instrumental'nyi koncert v tvorčestve I. S. Bacha. [Das Instrumentalkonzert im Schaffen J. S. Bachs. Russ.] – Dissertation. Leningrad 1977, 27 S.
166. *Butir*, L. M.: O roli koncertov v tvorčeskom nasledii I. S. Bacha. [Über die Rolle der Konzerte im künstlerischen Nachlaß J. S. Bachs. Russ.] – In: Voprosy teorii i estetiki muzyki. XIII. Leningrad: Muzyka 1974, 239 S.
167. *Byrt*, John Clare: Form and Style in the Works of J. S. and C. P. E. Bach. Dissertation. Oxford University 1970, 2 Bände, 380 S. [Maschinenschr.]
168. *Cantrell*, S.: Bach's Concerto Transcriptions. – In: Music. The A. G. O. and R. C. C. O. Magazine 10 (1976), S. 43–46.
169. *Cholopov*, I.: Koncertnaja forma u I. S. Bacha. [Die Konzertform bei J. S. Bach. Russ.] – In: O Muzyke. Problemy analiza. Moskva: Vsesojuznoe izdatel'stvo sovjetskij kompozitor 1974, S. 119–149.
170. *Ciomac*, Emanoil: Poetii armoniei. [J. S. Bach, Beethoven, Schumann . . .] Editia a 2-a. Îngrijita de Silviu Gavrilă. – Bukarest: Edit. muzicală 1974.  
Bespr.: (1) Muzica 24 (1974), S. 37–38 (J.-V. Pandelescu).
171. *Daw*, Stephen: An Attempted Chronology of the Extant Works of Bach. Part I: Vocal and Choral Accompanied and Unaccompanied Music, BWV 1–524. – In: The Bach Society Bulletin 1 (1977), S. 12–25.
172. *Dürr*, Alfred: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk: Zeitgenössische Drucke, Autographe, Abschriften. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 111–126. [Vgl. Nr. 30.]
173. *Ehmann*, Wilhelm: Johann Sebastian Bach. – In: W. Ehmann, Voce et Tuba, S. 93 ff. [Vgl. Nr. 174.]
174. *Ehmann*, Wilhelm: Voce et Tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1934 bis 1974. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1976. 666 S. [Einzelbeiträge s. Nr. 173, 74, 105, 282, 475, 573.]



- 174a. *Eisikovits*, Max: Polifonia barocului. Stilul bachian. [Barocke Polyphonie. Der Stil Bachs. Rumän.] – Bukarest: Editura Muzicala 1973, 502 S.
175. *Eller*, Rudolf: Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre. – In: Bach-Studien 5, S. 7–27. [Vgl. Nr. 31.]
176. *Eppstein*, Hans: Über Bachs Formdenken. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 137–139. [Vgl. Nr. 16.]
177. *Eppstein*, Hans: Zum Formproblem bei Johann Sebastian Bach. – In: Bach-Studien 5, S. 29–42. [Vgl. Nr. 31.]
178. *Fenoglio*, Paolo: Bach e la musica assoluta. – In: Rassegna Musicale Curci. 28 (1975), S. 23–27.
- Finke-Hecklinger*, Doris: Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik. – Trossingen: Hohner 1970. VII, 159 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 179.]
- Bespr.: (1) Musik und Kirche 45 (1975), S. 27 (Ulrich Prinz). (2) Die Musikforschung 28 (1975), S. 466 (Christoph Wolff).
- 178a. *Gárdonyi*, Zoltán: J. S. Bach kánon – és fugaszerkesztő művészete. [J. S. Bachs Art, Kanons und Fugen zu komponieren. Ungar.] – Budapest: Zeneműkiadó 1972.
- Bespr.: (1) Magyar zene 13/3 (1972), S. 308–309 (Antal Molnár).
179. *Glöckner*, Andreas: Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken. – In: Bach-Jahrbuch 63 (1977), S. 75–119. [Vgl. Nr. 15.]
- 179a. *Glöckner*, Andreas: Bach and the Passion music of his Contemporaries. – In: The Musical Times 116 (1975), S. 613–616.
180. *Goldhammer*, Otto: Genügen Faksimile-Drucke und Urtext-Ausgaben zur fehlerfreien Darstellung der kompositorisch-musikalischen Intentionen Johann Sebastian Bachs? – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 327–343. [Vgl. Nr. 16.]
181. *Gülke*, Peter: Über das Verhältnis zu Stil- und Gattungstraditionen bei Bach und Händel. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 47–52.
182. *Hatting*, Carsten E.: Elementer af reprisevirkning i suitesatser fra det 18. århundrede. [Elemente der Reprise Wirkung in Suitensätzen aus dem 18. Jahrhundert. Dän.] – In: Elleve kortere musikhistoriske og musikteoretiske bidrag tilegnet Dr. phil. Povl Hamburger i anledning af hans halvfjerds års fødselsdag tirsdag den 22. juni 1971 af kollegaer og tidligere elever. [Hamburger-Festschrift.] – København: Musikvidenskabeligt Inst., Københavns U. 1971, S. 5–17. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 190.]
- 182a. *Heimann*, Walter: Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz. – München: Katz bichler 1973, 221 S. = Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, 5.
183. *Heller*, Karl: Thematische Arbeit bei J. S. Bach. Über einen Teilaspekt der „Modernität“ Bachscher Musik. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft 17 (1975), S. 15–27.
184. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Johann Sebastian Bachs und Carl Philipp

- Emanuel Bachs Nürnberger Verleger. – In: Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach, S. 5-10. [Vgl. Nr. 25.]
185. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Die Bedeutung der Konzertform Bachs für die Geschichte des Solokonzerts. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 281-286. [Vgl. Nr. 16.]
186. *Hudson*, Frederick: Franz Tunder, the North Elbe Music School and its Influence on J. S. Bach. – In: The Organ Yearbook 8 (1977), S. 20-40.
187. *Jenne*, Natalie: Bach's Use of Dance Rhythms in Fugues. I-III. In: Bach. The Quarterly Journal . . . 4 (1973), No. 4, S. 18-26; 5 (1974), No. 1, S. 3 bis 8, No. 2, S. 3-21.
188. *Just*, Martin: Harmonischer Rhythmus. [Erläutert an Bachschen Werken.] – In: Die Musikforschung 29 (1976), S. 5-20.
189. *Klein*, Hans-Günter: Instrumentalkonzerte und konzertanter Stil Bachs. – In: Bachfestbuch. Nürnberg 1973, S. 84-86. [Vgl. Nr. 700.]
190. *Koch*, Klaus-Peter: Polnische Einflüsse im Schaffen Händels, Bachs und Telemanns. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 53-57.
- 190a. *Kurth*, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie. – Hildesheim, New York: Olms 1977, XX, 532 S. [Nachdr. d. Ausg. Bern 1956.]
191. *Larsen*, Jens-Peter: Bachs und Händels Vokalstil. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 67-72.
192. *Leaver*, Robin A.: Bach's Understanding and Use of the Epistles and Gospels of the Church Year. – In: Bach. The Quarterly Journal . . . 6 (1975), Nr. 4, S. 4-13.
193. *Leaver*, Robin A.: Bach and the Kirchengesangbuch. – In: The Bach Society Bulletin 1 (1977), S. 1-11.
194. *Leibowitz*, René: La dialectique structurelle de l'oeuvre de J.-S. Bach. – In: Gendai no Bach-Zo, S. 158-175. [Vgl. Nr. 100; vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 200.]
195. *Maegaard*, Jan: Ansätze einer regulierten Harmonik in Bachs Frühschaffen. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 147-154. [Vgl. Nr. 16.]
196. *Mainka*, Jürgen: Bachs Fuge und Thematik – Motivik – Gestaltvariation. Zum historischen „Stellenwert“ der Bachschen Orchesterfugen. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft 18 (1976), S. 175-193.
197. *Marshall*, Robert L[ewis]: Bach the Progressive: Observations on His Later Works. – In: The Musical Quarterly 62 (1976), S. 313-357.
- Marshall*, Robert Lewis: The Compositional Process of J. S. Bach . . . – (Princeton, N. J.): Princeton University Press 1972. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 203.]
- Bespr.: (1) Svensk tidskrift för musikforskning 56 (1974), S. 77-80 (Hans Eppstein).
199. *Massenkeil*, Günther: Bach und Händel. Zur Geschichte eines Vergleichs. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 79-87.



200. *Neumann, Werner*: Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1974, 512 S.  
Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft 28 (1978), S. 308–309 (Ingeborg Allihn).
201. *Nitschke, Wolfgang*: Von Dufay zu Bach. – In: Bachfest-Vorträge 1971, Berlin 1973, S. 11–20. [Vgl. Nr. 712.]
202. *Pocieř, Bohdan*: Bach a dwa rodzaje. [Bach und zwei Gattungen der Musik. Poln.] – In: Ruch Muzyczny 20 (1976), S. 2–5.
203. *Reichardt, Johann Friedrich*: Johann Sebastian Bach. – In: J. F. Reichardt, Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays. Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze. Leipzig: Reclam 1976, S. 174–178 = RUB 620.
204. *Rjazanova, Nina*: O vokal'noj ritmike I. S. Bacha. [Über die Rhythmik in den Vokalwerken J. S. Bachs. Russ.] – In: Russkaja i zarubežnaja muzykal'naja Klassika. Voprosy teorii muzyki i ispolnitel'stva. Leningrad: Muzyka 1974.
205. *Rovenko, Aleksander Ivanovič*: Stretnaja imitacija: Teoretičeskije, stilevyje i metodičeskije osnovy polifonii J. S. Bacha. [Die Engführung: Theoretische, stilistische und methodische Grundlagen der Polyphonie J. S. Bachs. Russ.] – Dissertation. Moskau 1975, 114 S. [Maschinenschr.] [Ukrain.] – Kiew: Mužična Ukraina 1976, 85 S.
206. *Rubin, Augusta*: J. S. Bach. The Modern Composer. – Boston: Crescendo Publishing Company (1976), 358 S.
207. *Schenkman, Walter*: Rhythmic Patterns of the Baroque. I. II. [Betr. u. a. Wohlt. Klavier, Schaffen Bachs allgemein.] – In: Bach. The Quarterly Journal . . . 5 (1974), Nr. 3, S. 9–16; Nr. 4, S. 21–28.
208. *Schenkman, Walter*: The Influence of Hexachordal Thinking in the Organization of Bach's Fugue Subjects. – In: Bach. The Quarterly Journal . . . 7 (1976), Nr. 3, S. 7–16.
209. *Schrammek, Winfried*: Johann Sebastian Bach, Gottfried Silbermann und die französische Orgelkunst. – In: Bach-Studien 5, S. 93–107. [Vgl. Nr. 31.]
210. *Siegele, Ulrich*: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. Dissertation. Tübingen 1957. – Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler 1975, 174 S. = Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 3. [Vgl. Nr. 114; vgl. B.] 1958, Bibl. Nr. 120.]
211. *Siegmund-Schultze, Walther*: Zur Wort-Ton-Problematik bei Bach. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 61–67. [Vgl. Nr. 16.]
212. *Soinne, Paavo*: Vom ästhetischen Aspekt des Bachschen Schaffens. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 129–135. [Vgl. Nr. 16.]
213. *Stephan, Rudolf*: J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus. – In: Bach-Jahrbuch 59 (1973), S. 39–52. [Vgl. Nr. 15]; sowie in: Bachfest-Vorträge 1971, Berlin 1973, S. 1–10. [Vgl. Nr. 712.]
214. *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*. [Festschrift.] Hrsg. von Robert L. Marshall. – Kassel u. a.: Bärenreiter; Hackensack/New Jersey: Boonin 1974, 392 S. [Einzelbeitr. s. Nr. 272, 361, 123, 331, 245, 395, 252, 253, 281, 370, 346, 223.]

- Bespr.: (1) *The Musical Times* 116 (1975), S. 1067-1068 (George J. Buelow). (2) *Der Kirchenmusiker* 27 (1976), S. 111-112 (Heinz Lohmann). (3) *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 193 (Ulrich Prinz).
- Tanaka*, Kibihiko: [Über Musik und Realismus. Musik J. S. Bachs nach Luthertexten. Vgl. Nr. 605.]
215. *Vermeulen*, Ernst: Een rondo door de muziek van Bach. [Ein Querschnitt durch Bachs Schaffen. Holl.] – In: *klein Bach boek*, S. 47-61. [Vgl. Nr. 50.]
216. *Viertel*, Karl-Heinz: Bach und die Oper. Bemerkungen zu einem gemiedenen Thema. – In: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 398-409.
217. *Viertel*, Karl-Heinz: Johann Sebastian Bachs Verhältnis zur Oper seiner Zeit. – In: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . .*, S. 223-231. [Vgl. Nr. 16.]
- Toduta*, Sigismund: Formele muzicale ale Barocului in operele lui J. S. Bach. [Musikalische Formen des Barock in J. S. Bachs Werken. Rumän.] – Bukarest: Editura muzicala a Uniunii Compozitorilor RSR 1969, 376 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 221.]
- Bespr.: (1) *Muzica* 24 (1974), Nr. 4, S. 29 (Andreas Porfetye).
218. *Wolff*, Christoph: Jean-Sébastien Bach: étude sur la situation historique, la compréhension et l'interprétation de son œuvre de musique d'église. – In: *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris: Éditions Labergerie 1969, S. 424-436.
219. *Zur musikalischen Analyse*. 35 Essays. Hrsg. von Gerhard Schuhmacher. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, XVI, 684 S. = *Wege der Forschung*. 257. [Einzelbeitr. s. Nr. 376, 379, 394, 397, 398.]

## B. Kantaten

220. *Blankenburg*, Walter: Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs. – In: *Bach-Jahrbuch* 63 (1977), S. 7-25. [Vgl. Nr. 15.]
221. *Blume*, Friedrich: Die Kirchenkantaten J. S. Bachs. – In: *Syntagma Musicologicum II*, S. 205-231. [Vgl. Nr. 33.]
222. *Blume*, Friedrich: Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten und Parodien. – In: *Syntagma Musicologicum II*, S. 190-204. [Vgl. Nr. 33.]
223. *Brainard*, Paul: Cantata 21 Revisited. – In: *Mendel-Festschrift*, S. 231-242. [Vgl. Nr. 214.]
224. *Dürr*, Alfred: Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der Dissertation 1951. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 254 S. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 386.]
225. *Dürr*, Alfred: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. 2. Aufl.: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch* 1957. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1976. 173 S. = *Musikwissenschaftliche Arbeiten*. 26.
- Bespr.: (1) *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 532-533 (Wolfgang Birtel). (2) *Musik und Gottesdienst* 31 (1977), S. 135-136 (Walter F. Hindermann). (3) *Musica* 31 (1977), S. 260-261 (Gerhard Wienke).



226. *Dürr*, Alfred: Gibt es einen Spätstil im Kantatenschaffen Johann Sebastian Bachs? – In: Bachfest-Vorträge 1973, Berlin 1974, S. 1–9 [Vgl. Nr. 740.]
227. *Dürr*, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Band 1. 2. Aufl. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1975. 754 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 238.]  
Bespr.: (1) The Bach Society Bulletin 1 (1977), S. 30 (Robin A. Leaver).  
Bespr. [der 1. Aufl. 1971]: (1) Musica sacra 93 (1973), S. 53 (Hans-Georg Enxing). (2) Der Kirchenmusiker 24 (1973), S. 58–59 (-n-n).
228. *Dürr*, Alfred: Bachs Kantatentexte. Probleme und Aufgaben der Forschung. – In: Bach-Studien 5, S. 49–61. [Vgl. Nr. 31.]
229. *Dürr*, Alfred: Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 165–172. [Vgl. Nr. 16.]
230. *Dürr*, Alfred: Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“. – In: Die Musikforschung 30 (1977), S. 299–304.
231. *Gerlach*, Reinhard: Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten J. S. Bachs und ihre Bedingungen. – In: Bach-Jahrbuch 59 (1973), S. 53 bis 71. [Vgl. Nr. 15.]
232. *Gojowy*, Detlef: Ein Zwölftonfeld bei Johann Sebastian Bach? Beobachtungen am Rezitativ BWV 167, Satz 2, Takte 13–19. – In: Bach-Studien 5, S. 43–48. [Vgl. Nr. 31.]
233. *Grüß*, Hans: Überlegungen zu Struktur und Funktion des Bachschen Satzes anhand des ersten Leipziger Kantatenjahrgangs. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 121–127. [Vgl. Nr. 16.]
234. *Häfner*, Klaus: Der Picander-Jahrgang. – In: Bach-Jahrbuch 61 (1975), S. 70–113. [Vgl. Nr. 15.]
235. *Helms*, Marianne: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 5: Kantaten zum Epiphaniastag bis zum 2. Sonntag nach Epiphaniastag. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1976, 235 S. [Vgl. Nr. 14.]  
Bespr.: (1) Musica 30 (1976), S. 340 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
236. *Herz*, Gerhard: Bach, Cantata No. 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. The Score of the New Bach Edition. Backgrounds. Analysis. Views and Comments. – New York: Norton (1972), VIII, 175 S. = A Norton Critical Score.
237. *Hindermann*, Walter F.: Die nachösterlichen Kantaten des Bachschen Chorkantaten-Jahrgangs. Versuch einer Genesisdeutung mit synoptischen Tabellen und vergleichenden Notenbeisp. – Hofheim/Taunus: Hofmeister (1975), 141 S.  
Bespr.: (1) Musik und Kirche 45 (1975), S. 298–299 (Walter Blankenburg). (2) Schweizerische Musikzeitung 116 (1976), S. 461–462 (Friedhelm Krummacher). (3) Musik und Gottesdienst 31 (1977), S. 97–98 (Edwin Nievergelt).
238. *Hirsch*, Artur: Elemente Bachscher Kompositionsweise im Kantatenwerk. – In: musikalische nachrichten. Hrsg. von der Stuttgarter Konzertvereinigung (1977), Okt., S. 4–19.

239. *Hirsch*, Artur: Number Symbolism in Bach's First Cantata Cycle: 1723 bis 1724. I. II. III. – In: *Bach. The Quarterly Journal* . . . 6 (1975), Nr. 3, S. 11 bis 19; Nr. 4, S. 14-19; 7 (1976), Nr. 1, S. 27-32.
240. *Hirsch*, Artur: Einführung in Kantate BWV 21. – In: *musikalische nachrichten*. Hrsg. von der Stuttgarter Konzertvereinigung. (1976), H. 3, S. 13 bis 31. – Desgl. BWV 31, ebda. (1977), H. 2, S. 12-17; 23-27. – Desgl. BWV 54, ebda. (1976), H. 4, S. 22-26. – Desgl. BWV 80, ebda. (1976), H. 5, S. 13-26. – Desgl. BWV 152, ebda. (1977), H. 2, S. 4-11. – Desgl. BWV 161, 162, ebda. (1977), H. 5, S. 12-20; 25-31. – Desgl. BWV 165, 185, ebda. (1977), H. 3, S. 7-13; 23-29. – Desgl. BWV 199, ebda. (1976), H. 4, S. 27 bis 33.
241. *Hirshowitz*, Betty: The Old Testament in the Cantatas of J. S. Bach (bibliography). – In: *Tatzlil* (Haifa) 7 (1973), S. 161-163.
242. *Jung*, Hans Rudolf: Weltliche Festmusiken Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 205-214. [Vgl. Nr. 16.]
243. *Leaver*, Robin A.: The Libretto of Bach's „Cantata No. 79“. A Conjecture. – In: *Bach. The Quarterly Journal* . . . 6 (1975), Nr. 1, S. 3-11.
244. *Maciejewski*, Tadeusz: Zur Kantate „Ich habe Lust zu scheiden“, BWV Anh. 157. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 69 bis 70. [Vgl. Nr. 16.]
245. *Marshall*, Robert Lewis: The Genesis of an Aria Ritornello: Observations on the Autograph Score of „Wie zittern und wanken“ BWV 105/3. – In: *Mendel-Festschrift*, S. 165-182. [Vgl. Nr. 214.]
246. *Neumann*, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 39: Festmusiken für Leipziger Rats- und Schulfeste/Huldigungsmusiken für Adlige und Bürger. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter (1977), XI, 166 S. [Vgl. Nr. 14.]
247. *Platen*, Emil: Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs. – In: *Bach-Jahrbuch* 61 (1975), S. 50-62. [Vgl. Nr. 15.]
248. *Prevost*, J.-J.: J. S. Bach (1685-1750). Cantate: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 140. – In: *L'Education musicale* (1976), Nr. 227, S. 263 bis 269.
249. *Prinz*, Ulrich: Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten. – Dissertation. Tübingen 1974. [Maschinenschr.] – Diss.-druck Tübingen 1979. 255 S.
250. *Ramin*, Günther: Joh. Seb. Bachs Kantaten in heutiger Sicht. – In: *Gedenkschrift Günther Ramin*, S. 22-26. [Vgl. Nr. 571.]
- Robertson*, Alec: The Church Cantatas of J. S. Bach. – New York: Praeger 1972, XVI, 356 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 270.]  
Bespr.: (1) *Early Music* 2 (1974), S. 45-47 (Denys Darlow).
252. *Rubin*, Norman: „Fugue“ as a Delimiting Concept in Bach's Choruses: a Gloss on Werner Neumann's „J. S. Bachs Chorfüge“. – In: *Mendel-Festschrift*, S. 195-208. [Vgl. Nr. 214.]
253. *Scheide*, William H.: Some Miscellaneous Chorale Forms in J. S. Bach's Vocal Works. – In: *Mendel-Festschrift*, S. 209-227. [Vgl. Nr. 214.]



254. *Scheide*, William H.: The „Concertato“ Violin in BWV 139. – In: Bach-Studien 5, S. 123–137. [Vgl. Nr. 31.]
255. *Scheide*, William H.: Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch 62 (1976), S. 79–94. [Vgl. Nr. 15.]
256. *Schneiderbeinze*, Armin: Über Bachs Umgang mit Gottscheds Versen. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 91–98. [Vgl. Nr. 16.]
257. *Schulze*, Hans-Joachim: Ein „Drama per Musica“ als Kirchenmusik. Zu Wilhelm Friedemann Bachs Aufführungen der Huldigungskantate BWV 205a. – In: Bach-Jahrbuch 61 (1975), S. 133–140. [Vgl. Nr. 15.]
258. *Schulze*, Hans-Joachim: Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen. – In: Bach-Jahrbuch 62 (1976), S. 58–72. [Vgl. Nr. 15; vgl. Nr. 401.]
259. *Schulze*, Hans-Joachim: Zur Rückkehr einiger autographischer Kantatenfragmente in die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. – In: Bach-Jahrbuch 63 (1977), S. 130–134. [Vgl. Nr. 15.]
260. *Sharp*, Nan Ellen: The Use of Flutes and Recorders in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach. – Dissertation. Rochester, N. Y.: Eastman School of Music, 1975, 442 S.
261. *Spindler*, Wolfgang: Das Verhältnis zwischen Wort und Ton in den Kantaten Johann Sebastian Bachs: die musikalische Umsetzung der Rezitativtexte. – Dissertation. Erlangen-Nürnberg 1973. 293 S.
262. *Stiller*, Günther Walter Heinrich: Bachkantate und liturgische Tradition. – In: Bachfestbuch Berlin (West) 1976, S. 17–29. [Vgl. Nr. 786.]
263. *Szeskus*, Reinhard: Zu den Choralkantaten Johann Sebastian Bachs. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 111–120. [Vgl. Nr. 16.]
264. *Werthemann*, Helene: Bachs Fundament „aller gottgefälliger Kirchenmusik“. [Vgl. Nr. 103.]
265. *Williams*, Peter: Letters to the Editor. Bach Recitatives. – In: The Musical Times 115 (1974), S. 747.
266. *Wolff*, Leonhard: J. Sebastian Bachs Kirchenkantaten. Ein Nachschlagebuch für Dirigenten und Musikfreunde. Neudr. der Ausg. 1913. – Walluf/Wiesbaden: Sändig 1972, 240 S.

### C. Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Oratorien, Choräle

267. *Albrecht*, Christoph: Zum „größten musikalischen Kunstwerk, das die Welt gesehen hat“ [BWV 232]. – In: Bachfestbuch Berlin (West) 1976, S. 145 bis 154. [Vgl. Nr. 786.]
268. (*Bach, Johann Sebastian*.) Hohe Messe in h-Moll. (BWV 232.) [Einf.-Heft zur Schallplatte von Rudolf Mauersberger und Walther Vetter. Textheft.] – Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1969, 8 Bl.
269. (*Bach, Johann Sebastian*.) Matthäus-Passion, Johannes-Passion, Weihnachts-Oratorium, h-Moll-Messe. Hrsg. und eingel. von J. Müller-Blattau. [Textbuch.] – Stuttgart: Reclam 1970, 79 S. = Reclams Universal-Bibliothek 5918.

270. *Baselt*, Bernd: Händel und Bach: Zur Frage der Passionen. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 58–66.
271. *Blankenburg*, Walter: Einführung in Bachs h-moll-Messe BWV 232. 3., völlig neubearb. Aufl. mit vollst. Text. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1974, 111 S.  
Bespr.: (1) *Der Kirchenmusiker* 26 (1975), S. 186 (Hans Martin Balz). (2) *The Bach Society Bulletin* 1 (1977), S. 30 (Stephen Daw). (3) *Musica* 29 (1975), S. 259–260 (Alfred Dürr). (4) *Schweizerische Musikzeitung* 115 (1975), S. 329 (Stefan Kunze). (5) *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 224 bis 225 (Helga Lühning). (6) *Musica sacra* 95 (1975), S. 144 (Hans Musch). (7) *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 26 (Ulrich Prinz).
272. *Blankenburg*, Walter: Die Bedeutung der solistischen Alt-Partien im Weihnachts-Oratorium, BWV 248. – In: *Mendel-Festschrift*, S. 139–148. [Vgl. Nr. 214.]
273. *Blume*, Friedrich: J. S. Bachs Passionen. – In: *Syntagma Musicologicum* II, S. 231–247. [Vgl. Nr. 33.]
274. *Bockholdt*, Rudolf: Zum vierstimmigen Choralatz J. S. Bachs. – In: *International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*. Copenhagen 1974, Vol. I, S. 277–287.
275. *Bond*, Ann: Plain-song in the Lutheran Church. 1. 2. [Betr. BWV 232–241, 243 u. a.] – In: *The Musical Times* 114 (1973), S. 582–587, 1114–1118.
276. *Budday*, Wolfgang: Musikalische Figuren als satztechnische Freiheiten in Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ [BWV 637]. – In: *Bach-Jahrbuch* 63 (1977), S. 139–159. [Vgl. Nr. 15.]
277. *Currie*, Randolph N.: A Neglected Guide to Bach's Use of Number Symbolism. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 5 (1974), Nr. 1–4. S. 23–32, 36–50, 3–12, 3–8.
278. *Draeger*, Hans-Heinz: Die Beziehung zwischen Wort und Ton in der Barockzeit. [Betr. BWV 244, 245] – In: *The German Baroque. Literature, Music, Art*. Austin und London: University of Texas Press 1972, 166 S.
279. *Druskin*, Michail: Passiony i Messy I. S. Bacha. [Die Passionen und Messen J. S. Bachs. Russ.] – Leningrad: Muzyka 1976, 167 S.
280. *Dürr*, Alfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 5: Matthäus-Passion BWV 244, Markus-Passion BWV 247. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1974, 276 S. [Vgl. Nr. 14.]
281. *Dürr*, Alfred: De vita cum imperfectis. [Fehlerhaftigkeit der Original-Stimmen zur Matthäus-Passion.] – In: *Mendel-Festschrift*, S. 243–253. [Vgl. Nr. 214, 474.]
282. *Ehmann*, Wilhelm: „Concertisten“ und „Ripienisten“ in der h-moll-Messe J. S. Bachs. – In: *W. Ehmann, Voce et Tuba*. Kassel u. a.: Bärenreiter 1976, S. 119–177. [Vgl. Nr. 174.]
283. *Erismann*, Hans: Die Zahlensymbolik in Bachs Matthäus-Passion. – In: *Lied und Chor* 69 (1977), S. 78–80.
284. *Frederichs*, Henning: Um J. S. Bachs Weihnachtsoratorium. Zur Betheler Fassung. – In: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 42–43.



285. *Geck*, Martin: Zur Datierung, Verwendung und Aufführungspraxis von Bachs Motetten. – In: *Bach-Studien* 5, S. 63–71. [Vgl. Nr. 31.]
286. *Gojoway*, Detlef: Zur Vorgeschichte von Johann Sebastian Bachs Osteroratorium. – In: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 309–328.
287. *Goldschmidt*, Harry: Johannes-Passion: „Es ist vollbracht“ – Zu Bachs obligattem Begleitverfahren. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 181–188. [Vgl. Nr. 16.]
288. *Häfner*, Klaus: Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll-Messe. – In: *Bach-Jahrbuch* 63 (1977), S. 55–74. [Vgl. Nr. 15.]
289. *Häfner*, Klaus: Zum Problem der Entstehungsgeschichte von BWV 248a. – In: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 304–308.
290. *Herz*, Gerhard: Der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ der h-Moll-Messe J. S. Bachs. – In: *Bach-Jahrbuch* 60 (1974), S. 90–97. [Vgl. Nr. 15.]
- 290a. *Herz*, Gerhard: Lombard Rhythm in the Domine Deus of Bach's B Minor Mass – an Old Controversy Resolved. – In: *Bach. The Quarterly Journal* . . . 8 (1977), Nr. 1, S. 3–11.
291. *Heuß*, Alfred: Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion. Neudruck der Ausg. Leipzig 1909. – Walluf/Wiesbaden: Sändig 1972, VIII, 166 S.
292. *Hindermann*, Walter F.: Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage. Wie „weihnachtlich“ ist Joh. Seb. Bachs volkstümlichstes Opus? – In: *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 284–292.
293. *Hösch*, Wolfgang: Motivische Integration, Proportion und Zahlensymbolik in Johann Sebastian Bachs Magnificat. – In: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 265–269.
294. *Holden*, E.: J. S. Bach and the Lutheran Chorale. – In: *Musical Opinion* 97 (1974), S. 395–396.
295. *Jenny*, Markus: Bachsche Sololieder mit Gerhardt-Texten. – In: *Musik und Gottesdienst* 30 (1976), S. 48–51.
296. *Kenyon*, Nicholas: Bach Passions. – In: *Music and Musicians* 23 (1975), S. 53–54.
297. *Körner*, Klaus: Die Bethanien-Szene der Matthäuspassion. Eine Studie zum Thema Aktion und Kontemplation in Sprache und Musik. – In: *Musica sacra* 94 (1974), S. 161–173.
298. *Krummacher*, Friedhelm: Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten. – In: *Bach-Jahrbuch* 60 (1974), S. 5–43. [Vgl. Nr. 15.]
299. *Lam*, Basil: Authenticity and the St John Passion. – In: *Early Music* 5 (1977), S. 45–49.
300. *Leaver*, Robin A.: Number Associations in the Structure of Bach's Credo, BWV 232. – In: *Bach. The Quarterly Journal* . . . 7 (1976), Nr. 3, S. 17–24.
301. *Mendel*, Arthur: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 4: Johannes-Passion. BWV 245. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1974, 356 S. [Vgl. Nr. 14.]
- Bespr.: (1) *Musik und Gesellschaft* 26 (1976), S. 49–50 (Ingeborg Allihn). (2) *Notes* 32 (1975), S. 121–122 (Gerhard Herz). (3) *Musica* 29 (1975),

- S. 260 (Lothar Hoffmann-Erbrecht). (4) Music and Letters 56 (1975), S. 91-95 (Frederick Hudson). (5) Musik und Kirche 44 (1974), S. 83-85 (Ulrich Prinz). (6) Musik und Kirche 45 (1975), S. 26-27 (Ulrich Prinz). (7) Musica sacra 94 (1974), S. 114 (Th R).
302. *Mendel*, Arthur: Meliora ac Melioranda in the Two Versions of BWV 245/1. - In: Bach-Studien 5, S. 113-121. [Vgl. Nr. 311.]
303. *Meyer*, Ulrich: Musikalisch-rhetorische Figuren in J. S. Bachs Magnificat. - In: Musik und Kirche 43 (1973), S. 172-181.
304. *Morrongiello*, L. A.: Music Symbolism in Selected Cantatas and Chorale Preludes. - [Autorreferat.] In: Dissertation Abstracts 36 (1975), S. 1158A-1159A.
305. *Motte*, Diether de la: Sondern der Geist selbst. Anmerkungen zu Bachs Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“. - In: Musica 28 (1974), S. 235-237.
306. *Neumann*, Werner: Johannes-Passion. BWV 245. [Erl. zur Schallplatte.] Textheft. - Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1969, 8 Bl.
307. *Plath*, Richard: Zur Textproblematik von Teil 6 des Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach. - In: Musik und Kirche 46 (1976), S. 286-287.
308. *Prautzsch*, Ludwig: Die Bedeutung der Instrumente in der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. - In: Musik und Kirche 44 (1974), S. 209 bis 222.
309. *Reeth*, M. van: Een muzikaal schouwspel rond het kerstgebeuren enkele lessen voor de advents- en kersttijd voor lager en hoger secundair. [BWV 248.] - In: Adem 10 (1974), S. 163-172.
310. *Rienäcker*, Gerd: Gedanken zum Eingangschor der Matthäus-Passion von J. S. Bach. - In: Musik in der Schule 27 (1976), S. 242-247.
311. *Rifkin*, Joshua: The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion. - In: The Musical Quarterly 61 (1975), S. 360-387.
312. *Rjasanova*, Nina: Zur Geschichte der handschriftlichen Quelle Magnificat BWV Anh. 21. - In: Telemann und Eisenach. Magdeburg 1976, S. 60-64 = Magdeburger Telemann-Studien. V.
313. *Schweitzer*, Albert: Die Johannespassion. [Programmerläuterung für ein Konzert des Chores zu St. Wilhelm in Straßburg/Elsaß am 27./28. 3. 1902. Neudruck.] - In: Bachfestbuch Leipzig 1975, S. 136-138. [Vgl. Nr. 749.]
314. *Siedel*, Mathias: Bachs Motetten ohne Instrumente? - In: Intervalle. [AM]-Informationen Mitteilungsorgan des Arbeitskreises für Musik in der Jugend], Hamburg 1974, 3/4, S. 25-29.
315. *Smend*, Friedrich: Zur Passion nach dem Evangelisten Johannes. - In: Bachfestbuch Nürnberg 1973, S. 89-92. [Vgl. Nr. 700.]
- 315a. *Smither*, Howard E.: The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. (Vol. II of A History of the Oratorio.) - Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 1977, XIX, 393 S. [S. 154-171 betr. BWV 244, 245, 11, 248, 249].
316. *Spitta*, Philipp: The Passion Music of Sebastian Bach and Heinrich Schütz. Transl. and ed. K. E. Miller. - In: Choral Journal 16 (1975), S. 5-13.
317. *Steiger*, Renate: „O schöne Zeit! O Abendstunde!“ Affekt und Symbol in J. S. Bachs Matthäuspassion. - In: Musik und Kirche 46 (1976), S. 1-13.



318. *Trummer*, Hans: Die Matthäus-Passion. J. S. Bachs Bekenntnis zur Kirche. – In: Singende Kirche 24, H. 3, S. 98.
319. *Watt*, Richard K.: On the Origins of Bach's Chorale Texts. – In: American Choral Review 16 (1974), S. 15–20.
320. *Zijlstra*, Miep: Een vernieuwde Johannes-Passie. – In: Mens en Melodie 28 (1973), S. 115–117.

#### D. Orgelwerke

321. (*Bach*, Johann Sebastian:): Opera omnia per organo. [Konzertfolge.] – Brescia: Associazione musicale amici della pace 1975. [30 S.]
322. *Beechey*, Gwilym: Bach's A Minor Prelude and Fugue. Some Textual Observations on BWV 543. – In: The Musical Times 114 (1973), S. 831–833.
324. *Birk*, Reinhold: Die Bedeutung der Vier Duette in Bachs „Klavierübung III“. – In: Musik und Kirche 46 (1976), S. 63–69.
325. *Bond*, Ann: Plainsong in the Lutheran Church. [Betr. Clavierübung III, Orgelbüchlein.] – In: The Musical Times 114 (1973), S. 993–997. [Vgl. Nr. 275.]
326. *Bradshaw*, M. C.: Bach's Toccatas and Preludes. – In: Music. The A. G. O. and R. C. C. O. Magazine (New York) 6 (1972), S. 28–29.
327. *Brückner*, Christian: J. S. Bachs „Dritter Theil der ClavierÜbung“. – In: Musik und Gottesdienst 27 (1973), S. 82–95, 62–66.
328. *Cbailley*, Jacques: Les Chorals pour Orgue de J.-S. Bach. – Paris: Alphonse Leduc 1974, VI, 268 S. = Au-Delà Des Notes. 5.  
Bespr.: (1) Notes 32 (1976), S. 551–552 (Thomas Harmon). (2) Schweizerische Musikzeitung 115 (1975), S. 270–271 (Lionel Rogg).
329. *Dufourcq*, Norbert: Jean-Sébastien Bach. Le Maître de L'orgue, 2. Aufl. – Paris: Editions A. & J. Picard 1973, 396 S.
330. *Eibner*, Franz: Zu Bachs Pastorale BWV 590. – In: Österreichische Musikzeitschrift 32 (1977), S. 555–562.
331. *Emery*, Walter: Cadence and Chronology. [Betr. u. a. frühe Orgelwerke, BWV 574, 579, 951, 588, 543, 582.] – In: Mendel-Festschrift, S. 156–164. [Vgl. Nr. 214.]
332. *Fenoglio*, Paolo: Simboli e filosofia nell'opera organistica di Bach. – In: J. S. Bach. Opera omnia per organo. Brescia 1975/76, S. 3–7 = Associazione musicale amici della pace.
333. *Ferguson*, R.: Master Lessons – Bach: Schuebler Chorales. – In: Music. The A. G. O. and R. C. C. O. Magazine, New York 10 (1976), S. 27–29.
334. *Hart*, K. W.: Organ Transcriptions [by] Johann Sebastian Bach. – In: Music. The A. G. O. and R. C. C. O. Magazine, New York 6 (1972), S. 40–45.
335. *Hendrie*, Gerald: The Baroque Organ (containing an introduction to units 1–2); [and Bach organ music] prepared by G. H. for the Course Team. – Milton Keynes: Open University Press 1974, 121 S.
336. *Hoffmann*, Gunther: Johann Sebastian Bach, das Orgelwerk: Kommentar: 1–3. – Saarbrücken: Gesellschaft für Freunde der Orgelmusik 1975/76, 157 S.

337. *Honders, A. Caspar*: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, BWV 663; Vom Dank zum Trost. – In: Musik und Gottesdienst 29 (1975), S. 106-110.
338. *Honders, A. Caspar*: Bachs großes Vorspiel für Orgel über „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“. – In: Musik und Kirche 44 (1974), S. 124-129.
339. *Keating, Henry John*: The Organ Settings on „Vater unser im Himmelreich“ from 1601 to J. S. Bach. A Contribution to the Instrumental Development of a Choral Melody. – Dissertation. University of Southern California 1973, 201 S.
340. *Klinda, Ferdinand*: A Possible Source for Bach's Organ Fugue in B minor, BWV 544. – In: Diapason 67 (1976), S. 13.
341. *Klotz, Hans*: Die kanonischen Veränderungen in Entwurf, Reinschrift und Druck. – In: Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach, S. 11 bis 14. [Vgl. Nr. 25.]
342. *Leaver, Robin A.*: Bach's „Clavieruebung III“. Some Historical and Theological Considerations. – In: The Organ Yearbook 6 (1975), S. 17-32.
343. *Lobmann, Heinz*: Bemerkungen zur Zahlensymbolik in der Klavier-Übung III von Joh. Seb. Bach. – In: Der Kirchenmusiker 25 (1974), S. 55-58.
344. *Lobmann, Heinz*: Bemerkungen zur Passacaglia c-moll (BWV 582) von J. S. Bach. Hans Klotz zum 75. Geburtstag am 25. Okt. 1975. – In: Der Kirchenmusiker 26 (1975), S. 109-112.
345. *Lobmann, Heinz*: Ergänzende Bemerkungen zu [:] Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768) von Ulrich Meyer. – In: Die Musikforschung 27 (1974), S. 216-217. [Vgl. Nr. 348.]
346. *May, Ernest*: J. G. Walther and the Lost Weimar Autographs of Bach's Organ Works. With an Item for The Bach Reader and a Conspectus of the Organ Works in the Mempel-Preller Manuscripts. – In: Mendel-Festschrift, S. 264-282. [Vgl. Nr. 214.]
347. *May, Ernest*: Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzeln überlieferte Orgelchoräle. – In: Bach-Jahrbuch 60 (1974), S. 98-103. [Vgl. Nr. 15.]
348. *Meyer, Ulrich*: Johann Sebastian Bachs Variationenzyklus „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (BWV 768). – In: Die Musikforschung 26 (1973), S. 474-481. [Vgl. Nr. 345.]
349. *Meyer, Ulrich*: Zur Einordnung von J. S. Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen. – In: Bach-Jahrbuch 60 (1974), S. 75-89. [Vgl. Nr. 15.]
350. *Musch, Hans*: Von der Einheit der großen Orgelfuge Johann Sebastian Bachs. – In: Musik und Kirche 44 (1974), S. 267-279.
351. *O'Donnell, Jane*: And yet They are not Three Fugues: But One Fugue in E-flat. – In: Diapason 68 (1976), S. 10-12.
352. *O'Donnell, Jane*: „In Dulci Jubilo“ from the 'Orgel-Buechlein Resolved! – In: Diapason 67 (1975), S. 4-6.
353. *Peacock, David*: Bach's Chorale Harmonization. – In: Music in Education 38 (1974), S. 74-77.
354. *Richards, Ruthann Louise*: A Study of Johann Sebastian Bach's Orgelbüchlein and Eighteen Leipzig Chorales: Their Histories, an Analysis of the Treatment of the Chorale Melodies, and a Comparison of the Sets. – Dissertation. University of Cincinnati 1968. 91 S. [Maschinenschr.]



355. *Ross*, John M.: Bach's Trinity Fugue. [BWV 552/2.] – In: *The Musical Times* 115 (1974), S. 331–333.
356. *Sabouk*, Šava: Zum Streit um die Widerspiegelungstheorie in der Kunstwissenschaft. [Beweisführung an Hand von BWV 565.] – In: *Hudební věda* 12 (1975), S. 177–180.
357. *Schulze*, Hans-Joachim: Das c-Moll-Trio BWV 585 – eine Orgeltranskription Johann Sebastian Bachs? – In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971*, Leipzig, 16 (1973), S. 150–156.
358. *Tessmer*, Manfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 4: Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1974, 61 S. [Vgl. Nr. 14.]
359. *Williams*, Peter: Why do we need a new book on Bach's Organ Music? – In: *The Music Review* (1977), S. 249–257.
360. *Williams*, Peter: Bach's Seven Fughette. – In: *The Musical Times* 116 (1975), S. 653–657.  
*Williams*, Peter: *Bach Organ Music*. – London: British Broadcasting Corporation 1972. 71 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 376.]  
 Bespr.: (1) *The Organ Yearbook* 5 (1974), S. 130–133 (Roger Bullivant).
361. *Wolff*, Christoph: Johann Sebastian Bachs „Sterbechoral“: Kritische Fragen zu einem Mythos. – In: *Mendel-Festschrift*, S. 283–297. [Vgl. Nr. 214.]
362. *Wolff*, Christoph: Bachs Handexemplar der Schüler-Choräle. – In: *Bach-Jahrbuch* 63 (1977), S. 120–129. [Vgl. Nr. 15.]
363. *Young*, William: J. S. Bach's Clavierübung, Part III ... a Testament of Faith. – In: *Music* 10 (1976), S. 39–42.

### E. Klavier- und Lautenwerke

364. *Ariga*, Noyuri: Friedemann Bach no tame no clavier shokyoku-shu. [Eine Studie über das „Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach“. Japan.] – In: *Doshisha jyoshi daigaku gakujutsu kenkyu* 19 (1968), S. 151–196.
365. *Aslanišvili*, Šalva S.: Principy formoobrazovanija fug I. S. Bacha. (Chorošo temperirovannyi klavir.) [Formungsprinzipien der Fugen J. S. Bachs (Wohltemp. Klavier). Russ.] – Tbilissi: Verlag „Chelovneba“ 1975. 86 S.
366. *Boe*, John: Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 7 (1976), Nr. 1, S. 12–19; Nr. 2, S. 14–22.
367. *Breig*, Werner: Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk. – In: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 243–265.
368. *Burguète*, André: Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht. – In: *Bach-Jahrbuch* 63 (1977), S. 26–54. [Vgl. Nr. 15.]
369. *Christov*, Dimitar: Kompozicionni problemi vav fugite na „Dobre temperirano piano“ J. S. Bach. [Kompositionsprobleme in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach. Bulg.] 2. Aufl. – Sofia: Izd. Muzika 1975, 206 S.

370. *Cone*, Edward T.: Bach's Unfinished Fugue in C Minor. [BWV 906.] – In: Mendel-Festschrift, S. 149–155. [Vgl. Nr. 214.]
371. *Constantini*, Franz-Peter: Das Thema der Fuge C-Dur [BWV 846/2] aus Johann Sebastian Bachs Wohltemperiertem Klavier I. – In: Die Musikforschung 30 (1977), S. 332–336.
372. *Čugaev*, A. G.: Osobennosti stroenija klavirnych fug Bacha. [Besonderheiten im Aufbau der Klavierfugen Bachs.] – Moskva: Muzyka 1975, 255 S.
373. *Dadelsen*, Georg von: Über den Wert musikalischer Textkritik. [Betr. Wohlt. Klavier.] – In: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. Frankfurt, London, New York: Peters 1972, S. 41–45.
374. *Dahlhaus*, Carl: Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke. [Betr. u. a. Wohlt. Klavier.] – In: Neue Zeitschrift für Musik 134 (1973), S. 215–216.
375. *Dammann*, Rolf: Bachs beide Klavierbüchlein für Anna Magdalena. – In: Bachwoche Ansbach, Offizieller Almanach 1973, S. 46–49. [Vgl. Nr. 707.]
376. *David*, Johann Nepomuk: Das Wohltemperierte Klavier. [Betr. BWV 851, 875.] – In: Zur musikalischen Analyse. 35 Essays, S. 34–39. [Vgl. Nr. 219; vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 358.]
- 376a. *Dombois*, Eugen M.: The allegro, fugue and prelude from Bach's prelude, fugue, and allegro in E-flat major (BWV 998). – In: Lute Society Journal 14 (1972), S. 25–28, 51–54; 15 (1973), S. 37–47. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 395.]
377. *Eichberg*, Hartwig: Johann Sebastian Bach, Einzelstehende Suiten, Sonaten, Variationen und Capricci für Klavier. Untersuchungen zur Überlieferung und Edition. – Dissertation. Tübingen 1973.
378. *Eichberg*, Hartwig: Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken. – In: Bach-Jahrbuch 61 (1975), S. 8–49. [Vgl. Nr. 15.]
379. *Erpf*, Hermann: Über Bach-Analysen am Beispiel einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier. [Betr. BWV 856/2.] – In: Zur musikalischen Analyse. 35 Essays, S. 25–33. [Vgl. Nr. 219.]
380. *Fenoglio*, Paolo: Bach e le variazioni Goldberg. – In: Rassegna Musicale Curci 27 (1974), S. 24–27.
381. *Fuessl*, K. H.: Bach's secret composition course (Klavierbüchlein für W. F. Bach). – In: The Piano Quarterly 24 (1976), Nr. 93, S. 18–19.
382. *Greenberg*, B.: Bach's C Major Fugue (BWV 846/2): A Subjective View. – In: Theory Only 2 (1976), S. 13–17.
383. *Hahn*, Harry: Symbol und Glaube im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers von Joh. Seb. Bach. Beitrag zu einer Bedeutungskunde. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1973. VIII, 322 S.  
Bespr.: (1) Musica 28 (1974), S. 568 (Wilhelm Mohr). (2) Gottesdienst und Kirchenmusik (1974), Nr. 4, S. 138. (3) Musikhandel 25 (1974), S. 346.
384. *Hering*, Hans: Spielerische Elemente in J. S. Bachs Klaviermusik. – In: Bach-Jahrbuch 60 (1974), S. 44–69. [Vgl. Nr. 15.]
- 384a. *Hermelink*, Siegfried: Das Präludium in Bachs Klaviermusik. [Kaum veränd. Wortlaut der Dissertation Heidelberg 1945.] – In: Jahrbuch des



- Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1976, S. 7–80.
385. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Klavierkonzert und Affektgestaltung. Bemerkungen zu einigen d-Moll-Klavierkonzerten des 18. Jahrhunderts. [Betr. u. a. BWV 1052.] – In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971, Leipzig, 16 (1973), S. 86–110.
386. *Huijstee*, Th. van: Die vier Duette aus Bachs „Drittem Theil der Clavier Übung“. – In: Musik und Kirche 43 (1973), S. 275–282.
387. *Keller*, Hermann: Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe. Unveränd. Taschenbuch-Ausgabe. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1973, 196 S.  
Bespr.: (1) Musik und Kirche 44 (1974), S. 23–24 (Joachim Dorf Müller). (2) Gottesdienst und Kirchenmusik (1974), Nr. 4, S. 137.
388. *Keller*, Hermann: Le Clavier bien tempéré de Johann Sebastian Bach. L'œuvre – l'interprétation. Aus dem Dt. – Paris: Bordas 1972, 233 S. = Études. 500.
389. *Keller*, Hermann: The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach. – London: Allen & Unwin; New York: Norton 1976, 207 S.  
Bespr.: (1) The Bach Society Bulletin 1 (1977), Nr. 1, S. 29 (Peter Williams).
390. *Koblbase*, Thomas: Johann Sebastian Bachs Kompositionen für Lauteninstrumente: Kritische Edition mit Untersuchungen zur Überlieferung, Besetzung und Spieltechnik. Dissertation, Tübingen 1972. [Autorreferat.] – In: Die Musikforschung 27 (1974), S. 112. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 408.]
391. *Krause*, Reinhold: Zu den Posthornmotiven in J. S. Bachs B-Dur-Capriccio BWV 992. – In: Bach-Jahrbuch 62 (1976), S. 73–78. [Vgl. Nr. 15.]
392. *Kretzschmar*, Hermann: Das Notenbuch der Zeumerin. [Betr. BWV 839, 840.] – In: Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Leipzig 1973, S. 428–448. [Reprint der Ausgabe 1911.]
- 392a. *Matzuzaki*, Kyôko: J. S. Bach „Chromatic fantasia to fuga“ no edition kenkyû. [J. S. Bachs „Chromatische Fantasie und Fuge“ BWV 903 – eine vergleichende Studie ihrer verschiedenen Ausgaben.] – Dissertation. Ochanomizu Universität 1974, 110 S. [Handschriftl.]
393. *Meredith*, Ellis Little: The Contribution of Dance Steps to Musical Analysis and Performance: La Bourgogne. [Betr. u. a. BWV 831, 856/2, 893/2.] – In: Journal of the American Musicological Society 28 (1975), S. 112–124.
394. *Misch*, Ludwig: Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung. [Betr. BWV 851/2, 868/2.] – In: Zur musikalischen Analyse. 35 Essays, S. 11–24. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 503; vgl. Nr. 219.]
395. *Neumann*, Frederick: The Question of Rhythm in the Two Versions of Bach's French Overture, BWV 831. – In: Mendel-Festschrift, S. 183–194. [Vgl. Nr. 214.]
- 395a. *Oberacker*, Betty: The preludes of the Welltempered Clavier, vol. I of Johann Sebastian Bach: a commentary and analysis. – Dissertation. Ohio State University 1972, 63 S. [Maschinenschr.]

396. *Philippborn*, Magali: Die Frühdrucke der Werke J. S. Bachs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: eine kritisch vergleichende Untersuchung anhand des Wohltemperierten Klaviers I. – Dissertation. Universität Frankfurt (Main) 1974, gedr. 1975, 270 S.
397. *Ratz*, Erwin: Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers. – In: Zur musikalischen Analyse. 35 Essays, S. 39–57. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 420; vgl. Nr. 219.]
398. *Riemann*, Hugo: Präludium und Fuge d-Moll. [BWV 851.] – In: Zur musikalischen Analyse. 35 Essays, S. 3–9. [Vgl. Nr. 219.]
- 398a. *Roizman*, Leonid: Zametki o nekotorych klavirnych proizvedenijach I. S. Bacha, osobenno o tokkatach. [Bemerkungen zu einigen Klavierwerken J. S. Bachs, besonders den Tokkaten. Russ.] – In: Voprosy fortepiannogo izpolnitel'stva 4. Moskva: Muzyka 1976.
399. *Rummenhöller*, Peter: Musik als Verheißung. Zu einem kleinen Präludium von J. S. Bach. – In: Zeitschrift für Musiktheorie 4 (1973), H. 12, S. 18–21.
400. *Schachter*, Carl: Bach's Fugue in Bb Major, Well-Tempered Clavier, Book I, No. XXI. – In: The Music Forum (New York) 3 (1973), S. 239–267.
401. *Schulze*, Hans-Joachim: Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen. [Vgl. Nr. 258.]
402. *Siedentopf*, Henning: Tonartliche Verwandtschaften im Klavierwerk J. S. Bachs. – In: Bach-Jahrbuch 60 (1974), S. 70–74. [Vgl. Nr. 15.]
403. *Siegele*, Ulrich: Die Sarabande der sechsten Englischen Suite von Bach. Analyse. – In: Zeitschrift für Musiktheorie 2 (1971), S. 38–43.
404. *Sokolov*, N.: Bachovski triptich. [Betr. Klavierwerke.] – In: Sovetskaja muzyka 40 (1976), S. 91–94.
405. *Stefani*, Gino: La ripetizione in Bach: i preludi „ad arpeggio“ del clavicembalo. [Die Wiederholung in Bachs „Arpeggio“-Präludien für Cembalo. Ital.] – Urbino: Centro Int. di Semiotica e Linguistica, U. di Urbino 1973. 21 S. = Documenti di lavoro e pre-publicazioni E 22.
406. *Straesser*, Joep: „Kleine Analyses“, Nr. 1. Preludium I uit Bachs „Wohltemperirte Klavier“ I. – In: Mens en Melodie 31 (1976), S. 326–329.
- Tanaka*, Kibihiko: [Über J. S. Bachs Klavierwerke.] [Vgl. Nr. 605.]
407. *Toduta*, Sigismund, und Hans Peter *Türk*: Formele muzicale ale barocului in operele lui J. S. Bach. II: 15 Inventiuni la doua voci, 15 Inventiuni la trei voci. [Musikalische Formen des Barock in J. S. Bachs Werken. II: 15 zweist. und 15 dreist. Inventionen. Rumän.] – Bukarest: Editura muzicala a uniunii compozitorilor 1973, 575 S.
408. *Toduta*, Sigismund, und Hans Peter *Türk*: Bachs Inventionen und Sinfonien – Ästhetisch-stilistische Beiträge. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 189–204. [Vgl. Nr. 16.]
- Türk*, Hans Peter: [Vgl. Nr. 407, 408.]
409. *Wakabayashi*, Kazuko: J. S. Bach no kenbangakki fuga no kenkyû. [Eine Studie über J. S. Bachs Klavierfugen. Japan.] – In: Ongaku gaku 21 (1975), S. 242–255.
410. *Walcha*, Helmut: Einführende Worte zum Wohltemperierten Klavier. – In: Bachfestbuch Nürnberg 1973, S. 76–81. [Vgl. Nr. 700.]



411. *Wolff*, Christoph: Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source. – In: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976), S. 224–241.
412. *Wolff*, Christoph: Bachs Handexemplar der Goldberg-Variationen – eine neue Quelle. – In: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . .*, S. 79 bis 89. [Vgl. Nr. 16.]
413. *Zabrack*, H.: The „Inventions“ were meant to be teaching pieces. – In: *Clavier* 13 (1974), S. 28–30.

#### F. Orchester- und Kammermusik

414. *Abyzova*, E.: Einige Probleme der thematischen Struktur und Form in den Violinkonzerten J. S. Bachs. [Russ.] – In: *Mjuller, Teodor: Voprosy teorii muzyki*. 3, Moskva: Muzyka 1975, 375 S.
415. *Breig*, Werner: Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte. – In: *Bach-Jahrbuch* 62 (1976), S. 7–34. [Vgl. Nr. 15.]
416. *Curti*, Martha: J. S. Bach's Chaconne in D minor: A Study in Coherence and Contrast. – In: *The Music Review* 37 (1976), S. 249–265.
417. *Dommel-Diény*, Amy: J. S. Bach: Etude sur la première sonate pour clavecin et flute. – In: *L'Education musicale* (1977), Nr. 233, S. 98–103; Nr. 234, S. 129–133.
418. *Dürr*, Alfred: Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts. – In: *Bach-Jahrbuch* 61 (1975), S. 63–69. [Vgl. Nr. 15.]
419. *Eller*, Rudolf, und *Karl Heller*: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII, Band 6: Konzerte für drei und vier Cembali. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1976, 102 S. [Vgl. Nr. 14.]  
Bespr.: (1) *Musica* 30 (1976), S. 340 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
420. *Eppstein*, Hans: Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument. – In: *Bach-Jahrbuch* 62 (1976), S. 35–57. [Vgl. Nr. 15.]
421. *Fischer*, Wilfried: Rekonstruierte Vorlagen. Das Konzert für Oboe d'amore A-Dur und das Konzert für drei Violinen D-Dur. – In: *Bachwoche Ansbach. Offizieller Almanach* 1973, S. 69–76. [Vgl. Nr. 707.]
422. *Häfner*, Klaus: Ein bisher nicht beachteter Nachweis zweier Konzerte J. S. Bachs. – In: *Bach-Jahrbuch* 60 (1974), S. 123–125. [Vgl. Nr. 15.]
423. *Heck*, Thomas F.: Guitar Music. [Betr. u. a. BWV 1004, 1005.] – In: *Notes* 30 (1974), S. 874–876.
424. *Heller*, Karl: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII, Band 6. [Vgl. Nr. 419.]
425. *Hering*, Hans: Bemerkungen zum Zusammenspiel im Klavierduo. [Betr. BWV 1060–1062.] – In: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 177–181.
426. *Kock*, Hermann: Zu W. Fischer, Kritischer Bericht, NBA, Serie VII, Band 7. – In: *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 217–218. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 443.]

427. *Loft*, Abram: *Violin and Keyboard: The Duo Repertoire. Vol. I. From the Seventeenth Century to Mozart.* [S. 109-137: *The Sonatas of J. S. Bach.*] – New York: Grossman 1973, 361 S.
428. *Mobr*, Wilhelm: *Rekonstruktionen verschollener Solokonzerte J. S. Bachs. Anmerkungen zu einem Supplementband der Neuen Bach-Ausgabe.* – In: *Neue Zürcher Zeitung* 193 (1972), S. 44.
429. *Moreben*, J.: *J. S. Bach: Overture (Orchestral Suite) No 1 in C Major.* – In: *Music Teacher and Piano Student* 54 (1975), S. 13-14.
430. *Schenker*, Heinrich: *The Largo of J. S. Bach's Sonata No. 3 for Unaccompanied Violin, [BWV 1005].* (Translated by John Ratgeb.) – In: *The Music Forum (New York)* 4 (1976), S. 141-159.
431. *Schmidt*, Henry: *Bach's C Major Orchestral Suite: A New Look at Possible Origins.* – In: *Music & Letters* 57 (1976), S. 152-163.  
*Tanaka*, Kibihiko: [Über J. S. Bachs Chaconne.] [Vgl. Nr. 605.]
432. *Tonazzi*, Bruno: *Le trascrizioni per chitarra della „ciaccona“ di J. S. Bach.* – In: *Fronimo* 1 (1973), Nr. 5, S. 21-23.

*G. Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge*

433. *Alain*, Olivier: *Un supplément inédit aux Variations Goldberg de J. S. Bach. [Kanons BWV 1087.]* – In: *Revue de musicologie* 61/2 (1975), S. 244 bis 294.  
433a. *Bailey*, Kathryn: *The Art of Fugue: a new Explanation.* – In: *Studies in Music* 1 (1976), S. 31-42.
434. *Bitsch*, Marcel: *Deux Canons énigmatiques de J. S. Bach.* – In: *Revue de musicologie* 62 (1976), S. 281-288.
435. *Blume*, Friedrich: *J. S. Bachs Spätschaffen und die Kunst der Fuge.* – In: *Syntagma Musicologicum II*, S. 247-271. [Vgl. Nr. 33.]
436. *Bornefeld*, Helmut: *Die Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach.* – In: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 42 (1975), S. 55-59.
437. *Bush*, D. E.: *J. S. Bach's „The Art of Fugue“.* – In: *Music. The A.G.O. and R.C.C.O. Magazine* 8 (1974), S. 25-28.
438. *Cbailley*, Jacques: *J. S. Bach. L'art de la fugue. Edition critique et analytique selon le plan restitué par –.* – Paris: Leduc 1972, III-175 S. = *Au delà des notes. Collection d'explications de textes musicaux.* 1 bis.  
438a. *Currie*, Randolph N.: *Bach's Newly Discovered Canons in a First Edition: Some Observations.* – In: *Bach. The Quarterly Journal...* 8 (1977), Nr. 2, S. 15-22; Nr. 3, S. 3-12; Nr. 4, S. 3-9.
439. *David*, Hans Theodore: *J. S. Bach's Musical Offering: History, Interpretation and Analysis.* – New York: Dover; London: Constable 1972, 190 S. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 534.]
440. *Elian*, Edgar: *„Arta Fugii“ de Bach in orchestratia lui Ludovic Baci.* – In: *Muzica, Bukarest* 26 (1976), Nr. 2, S. 26.
441. *Hoke*, Hans Gunter: *Neue Studien zur Kunst der Fuge BWV 1080. Zusammenfass. Gesamtexposé und Thesen. Dissertation B. Martin-Luther-*



- Universität Halle-Wittenberg 1975. 42, 10, 2 Bl. [Maschinenschr.] – In: Beiträge zur Musikwissenschaft 17 (1975), S. 95–115.
442. *Hoke*, Hans Gunter: Wissenschaftliche contra idealistische Hypothesen zur Kunst der Fuge. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 245–252. [Vgl. Nr. 16.]
443. *Huijstee*, Th. van: Gestallensymboliek en „Die Kunst der Fuge“. – In: Mens en melodie 32 (1977), S. 389–394.
444. *Huijstee*, Th. van: De compositie van „Die Kunst der Fuge“. – In: Mens en melodie 32 (1977), S. 193–203, 233–243.
445. *Johann Sebastian Bach*: Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus den „Goldberg-Variationen“, BWV 1087. Erstaussgabe, hrsg. von Christoph Wolff. Vorabdruck aus „Neue Bach-Ausgabe“. – Kassel u. a.: Bärenreiter (1976), 20 S.  
Bespr.: (1) Die Musikforschung 30 (1977), S. 130–131 (Wolfgang Birtel). (2) Musica 31 (1977), S. 62 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
446. *Kasabara*, Kiyoshi: „L'Art de la Fugue“ de Jean-Sébastien Bach. Dissertation (?). Universität Tokyo 1975.
447. *Kenyon*, Nicholas: A Newly Discovered Group of Canons by Bach. [Betr. BWV 1087.] – In: The Musical Times 117 (1976), S. 391–393.
448. *Kolneder*, Walter: Die Kunst der Fuge. Mythen des 20. Jahrhunderts. Teil 1–5. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen (1977), 1052 S. = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 42–45.  
Bespr.: (1) Musica sacra (1977), S. 376–377 (Johannes Piersig). (2) Musik und Bildung 68 (1977), S. 570–571 (Rudolf Walter).
449. *Kolneder*, Walter: (Neue) Forschungsergebnisse zur Kunst der Fuge. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 253–259. [Vgl. Nr. 16.]
450. *Kolneder*, Walter: Die Datierung des Erstdruckes der „Kunst der Fuge“. – In: Die Musikforschung 30 (1977), S. 329–332.
451. *Leaver*, Robin A.: A New Bach Source. [Betr. BWV 1087.] – In: The Bach Society Bulletin 1 (1977), Nr. 1, S. 27–28.
452. *Lesure*, François: Une œuvre inconnue de J.-S. Bach acquise par le Département de la Musique. – In: Bulletin de la Bibliothèque Nationale (1976), Nr. 1, S. 4–6.
453. *Prantzsck*, Ludwig: Figuren und Symbole in der Kunst der Fuge. – In: Bachfest-Vorträge 1973. Berlin 1974, S. 11–20. [Vgl. Nr. 740.]
454. *Radice*, Mark A.: An Inventory of Bach's „Musical Offering“. – In: Bach. The Quarterly Journal . . . 6 (1975), Nr. 1, S. 12–16.
- 454a. *Schweizer*, Gottfried: Instrumentenproblem zu Bachs Kunst der Fuge. – In: Das Musikinstrument 22 (1973), S. 1475.
455. *Seminar Report* (Leitung Christoph Wolff): Bach's „Art of Fugue“: An Examination of the Sources. [Enth.: Stauffer, George, Introduction, S. 47 bis 50; Dedel, Peter, Dissemination and Dispute, S. 50–54; Seaton, Douglas, The Autograph: An Early Version of the „Art of Fugue“, S. 54–59; Bagnall, Anne, The Simple Fugues, S. 59–61; Koprowski, Richard, Bachs „Fingerprints“ in the Engraving of the Original Edition, S. 61–67; Baker, Thomas, Bach's Revisions in the Augmentation Canon, S. 67–71; Wolff,

- Christoph, The Last Fugue: Unfinished?, S. 71-77.] – In: Current Musicology, Nr. 19 (1975), S. 47-77.
456. *Tulan*, F.: Bach's „New“ Canones. [Betr. BWV 1087.] – In: Music 10 (1976), S. 36-38.
457. *Wiemer*, Wolfgang: Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Untersuchungen am Originaldruck. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977, 83 S.
458. *Wolff*, Christoph: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Band 1: Kanons, Musikalisches Opfer BWV 1072-1078, BWV deest, BWV 1079. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1976, 169 S. [Vgl. Nr. 14.]
459. *Wolff*, Christoph: Bachs Kanonkunst – neue Perspektiven. – In: Bachwoche Ansbach, Offizieller Almanach 1977, S. 43-50. [Vgl. Nr. 805.]
460. *Wolff*, Christoph: Bachs kanonische Widmungen. – In: Bachfestbuch Nürnberg 1973, S. 65-67. [Vgl. Nr. 700.]
- 460a. *Wolff*, Christoph: Überlegungen zum „Thema Regium“ [BWV 1079.] – In: Bach-Jahrbuch 59 (1973), S. 33-38. [Vgl. Nr. 15.]

## VI. AUFFÜHRUNGSPRAXIS, INTERPRETATION

461. *Ablgrimm*, Isolde: Das vielstimmige Arpeggio. [Betr. u. a. Klavierwerke.] – In: Musica 27 (1973), S. 238-244.
462. *Allihn*, Ingeborg: Wissenschaftliche Tagung zur musikalischen Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts in Blankenburg. – In: Musik und Gesellschaft 26 (1976), S. 614-617.
463. *Antonian*, Robert Edward: Johann Sebastian Bach's Magnificat in D, BWV 243: a conductor's analysis and preparation for performance. – Dissertation. Indiana University Bloomington 1976. 275 S.
464. *Babitz*, Sol: From Our Readers. To the Editor of BACH. [Betr. G. Kochevitsky, Performing Bach's Keyboard Music . . . Vgl. Nr. 492.] – In: Bach. The Quarterly Journal . . . 6 (1975), Nr. 1, S. 36-39.
465. *Bach*: clavicembalo o pianoforte (Gespräch von Mario Bortolotto und anderen). – In: Rassegna Musicale Curci 27 (1974), S. 3-28.
466. *Badaracco*, Carla: Redécouverte des règles d'exécution musical pour la musique à partir de Jean-Sébastien Bach. – In: Schweizerische Musikzeitung 113 (1973), S. 201-208.
467. *Barlow*, Jeremy: (Letters to the Editor.) Upper-Note Shakes. – In: The Musical Times 114 (1973), S. 1234-1235. [Vgl. Nr. 477.]
468. *Bartsch*, Hans-Joachim: Die Verzierungszeichen in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs. – In: Festschrift für Michael Schneider zum 65. Geburtstag. Dargebracht von Freunden und Schülern. Berlin: Merseburger 1974, S. 20-28.
- 468a. *Bodky*, Erwin: Bach kenban-kyoku no kaishaku. [Der Vortrag der Klavierwerke von J. S. Bach. Japan. Übers. von Hachiro Chikura.] – Tokyo: Ongaku no tomo 1976, 465 S. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 423.]



469. *Bruchbäuser*, Wilfried Wolfgang: Zur Aufführungspraxis der Werke Joh. Sebastian Bachs. – In: *Bachwoche Ansbach. Offizieller Almanach 1975*, S. 33–46. [Vgl. Nr. 761.]
- 469a. *Bruchbäuser*, Wilfried Wolfgang: Zur Aufführungspraxis der Werke Joh. Seb. Bachs. Forschung – Tradition – Willkür. – In: *Bachfest-Vorträge 1974*. Berlin 1975, S. 1–15. [Vgl. Nr. 763.]
470. *Burrows*, Donald: The St John Passion and the Performer. – In: *The Musical Times* 118 (1977), S. 198–202.
471. *Campbell*, M.: Archive: To Dot or Double-Dot? The Eternal Question. – In: *The Consort* (1975), Nr. 31, S. 142–147.
472. *Carr*, Dale C.: Upper-Note Shakes. – In: *The Musical Times* 114 (1973), S. 1235. [Vgl. Nr. 477.]
473. *Danuser*, Hermann: Probleme aktualisierender Bach-Interpretation und Bearbeitung nach 1950, dargestellt am Beispiel des Wohltemperierten Klaviers. – In: *Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg 1977*, H. 6, T. 1, S. 73–86 = *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation*.
474. *Dürr*, Alfred: De vita cum imperfectis. [Betr. Aufführungspraxis der Matthäuspassion unter Bach.] – In: *Mendel-Festschrift*, S. 243–253. [Vgl. Nr. 214.]
475. *Ehmann*, Wilhelm: Aufführungspraxis der Bachschen Motetten. – In: *W. Ehmann, Voce et Tuba*, S. 103–118. [Vgl. Nr. 174.]
476. *Elste*, Martin: Bach-Rezeption und Bach-Interpretation im zwanzigsten Jahrhundert. Einige Ergänzungen und Korrekturen. – In: *Musica* 30 (1976), S. 414–415. [Vgl. Nr. 487.]
477. *Emery*, Walter: The Upper-Note Shake in Bach. – In: *The Musical Times* 114 (1973), S. 891–892. [Vgl. Nr. 467, 472.]
478. *Emery*, Walter: A Note on Bach's Use of Triplets. – In: *Bach-Studien* 5, S. 109–111. [Vgl. Nr. 31.]
- 478a. *Faubeur*, Jérôme: Quelques règles de registration au temps et au pays de J. S. Bach. – In: *L'Orgue*, No. 163 (1977), S. 45–48.
479. *Fenoglio*, Paolo: L'organo e il cembalo di Bach da Schweitzer a oggi. – In: *Rassegna Musicale Curci* 29 (1976), S. 31–35.
480. *Finson*, Jon W.: The Violone in Bach's „Brandenburg Concerti“. – In: *The Galpin Society Journal* 29 (1976), S. 105–111.
481. *Ganz*, Beatrice: Von den geschleiften und den gestoßenen Tönen in der Claviermusik des 18. Jahrhunderts. [Betr. u. a. Interpretation Bachscher Werke.] – In: *Schweizerische Musikzeitung* 114 (1974), S. 205–214.
- 481a. *Ganz*, Beatrice: Problems in Articulation in Baroque Keyboard Music (at the Piano or Organ). – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 7 (1976), Nr. 2, S. 3–13.
482. *Ginsburg*, Lev S.: Zur Interpretation von Bach-Werken für Streichinstrumente in unserer Zeit – Erfahrungen der sowjetischen Interpretationsschule. – In: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz ...*, S. 375 bis 381. [Vgl. Nr. 16.]

483. *Grüß*, Hans: Tempofragen der Bachzeit. – In: *Bach-Studien* 5, S. 73 bis 81. [Vgl. Nr. 31.]
484. *Güttler*, Ludwig: Möglichkeiten und Probleme bei der Wiedergabe hoher Trompetenpartien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus der Sicht des heutigen Spielers. [Betr. u. a. BWV 41.] – In: Konferenzbericht der 4. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg (Harz) 26./27. Juni 1976, S. 22-25 = *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation*, H. 4, T. 1.
- 484a. *Hammel*, Marla: The Figured-Bass Accompaniment in J. S. Bach's Time: A Brief Summary of its Development and an Examination of its Use, together with a Realisation. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 8 (1977), Nr. 3, S. 26-31; 9 (1978), Nr. 1, S. 29-35; Nr. 2, S. 37-39.
485. *Hering*, Hans: „mit zweyen Manualen“. – In: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 43 (137) (1976), S. 451-455.
486. *Herz*, Gerhard: The Performance History of Bach's B Minor Mass. – London: William Clowes & Sons (1973), 21 S. – In: *American Choral Review* 15 (1973), S. 5-21.
- 486a. *Hochbreither*, Karl: Some Reflections on the Performance of Bach's Vocal-Instrumental Works. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 8 (1977), S. 2-13.
487. *Holschneider*, Andreas: Bach-Rezeption und Bach-Interpretation im 20. Jahrhundert. – In: *Musica* 30 (1976), S. 9-19. [Vgl. Nr. 476.]
488. *Joseph*, Charles: Performing Bach on the Piano. – In: *Clavier* 14 (1975), S. 20-21.
489. *Jürgens*, Jürgen: Zur Aufführungspraxis der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. – In: *Bachfestbuch Berlin (West) 1976*, S. 158-163. [Vgl. Nr. 786.]
490. *Killingley*, Frances: Bach and Boys. [Betr. Stimmkultur der Thomaner zur Zeit Bachs.] – In: *The Musical Times* 114 (1973), S. 1233.
491. *Kloppers*, Jacobus: A Criterion for manual Changes in the Organ Works of Bach. – In: *The Organ Yearbook* 7 (1976), S. 59-67.
492. *Kochevitsky*, George A.: Performing Bach's Keyboard Music – notes inégales: A Brief History and a Summary. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 4 (1973), Nr. 4, S. 27-35.
493. *Kochevitsky*, George A.: Performing Bach's Keyboard Music – Embellishments. I-IX. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 5 (1974), 6 (1975).
- 493a. *Kochevitsky*, George A.: Performing Bach's Keyboard Music; Dynamics, a Postscript. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 7 (1976), Nr. 1, S. 3-11.
- 493b. *Kochevitsky*, George A.: More on Articulation in J. S. Bach's Keyboard Music. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 8 (1977), Nr. 1, S. 25-29.
494. *Krams*, Peter: Wechselwirkungen zwischen Orgelkomposition und Pedalspieltechnik auf den Pedalklavaturen verschiedener Bauart, untersucht an exemplarischen Orgelkompositionen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1973). [Darin Kap. IV: Orgelkomposition und Pedalspieltechnik von Johann Sebastian Bach (1685-1750) S. 66-92.] – Dissertation. Univer-



- sität Frankfurt (Main) (1973). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974, VIII, 199 S.
495. *Leloir*, E.: Question: Trumpet or Horn? [Betr. BWV 1047.] – In: Brass Bulletin (1973), Nr. 4, S. 92–94.
496. *Lobmann*, Heinz: Bemerkungen zur Wiedergabe des sechsstimmigen Ricercars aus dem „Musikalischen Opfer“ von J. S. Bach auf der Orgel. – In: Musik und Kirche 44 (1974), S. 61–69; sowie in: Musik und Gottesdienst 28 (1974), S. 84–92.
497. *Loesser*, A.: Bach on today's Piano. – In: The Music Journal 32 (1974), S. 14–15.
498. *Marek*, Czeslaw: Über den Pralltriller in der barocken Klaviermusik. – In: Schweizerische Musikzeitung 113 (1973), S. 193–201.
499. *Margulis*, V.: Ob ispolnitel'skich ukazanijach v klavirnoj muzyke I. S. Bacha. [Über die aufführungspraktischen Anweisungen in der Klaviermusik J. S. Bachs. Russ.] – In: Sovetskaja Muzyka 38 (1974), S. 68–72.
500. *Melkus*, Eduard: Bach-Interpretation zwischen Scylla und Charybdis. – In: Bachwoche Ansbach 1977, S. 23–35. [Vgl. Nr. 805.]
501. *Murray*, Robert P.: Evolution of Interpretations as Reflected in Successive Editions of J. S. Bach's „Chaconne“ [BWV 1004/5]. – Dissertation. Greeley: University of Northern Colorado 1975, 225 S.
502. *Neumann*, Frederick: Facts and Fiction about Overdotting. – In: The Musical Quarterly 63 (1977), S. 155–185.
503. *O'Donnell*, Jane: Bach's Trills: Some historical and contextual considerations. – In: Musicology 4 (1974), S. 14–24.
504. *Pischner*, Hans: Zur Interpretation der Sinfonien für Cembalo von Johann Sebastian Bach. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 261–268. [Vgl. Nr. 16.]
505. *Pulido*, E.: J. S. Bach interpretado en el piano. – In: Heterofonia 7 (1974), S. 5–11.
506. *Rebling*, Eberhard: Bachs Verhältnis zur Aufklärung und die Interpretation seiner Klavierwerke. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . , S. 269–273. [Vgl. Nr. 16.]
507. *Rostal*, Max: Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs. – In: Bach-Jahrbuch 59 (1973), S. 72–78. [Vgl. Nr. 15.] – In: Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart. Bericht über den internationalen Kongreß am Institut f. Aufführungspraxis d. Hochschule für Musik u. darstellende Kunst in Graz v. 25. Juni bis 2. Juli 1972. Hrsg. von Vera Schwarz. Wien: Universal-Edition (1975), S. 13–19, 90–96. [Nebst Diskussion.]
508. *Schenkman*, Walter: The Establishment of Tempo in Bach's „Goldberg Variations“. – In: Bach. The Quarterly Journal . . . 6 (1975), Nr. 3, S. 3 bis 10.
509. *Schneeberger*, Heinz Roland: Praktische Hinweise zum „Orgelbüchlein“ von Bach. – In: Musik und Gottesdienst 27 (1973), S. 120–122.
510. *Schrammek*, Winfried: Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen

- der Matthäus-Passion. – In: Bach-Jahrbuch 61 (1975), S. 114-123. [Vgl. Nr. 15.]
511. *Schulze*, Hans-Joachim: Zu Fragen des Tempos in den Orchesterwerken Johann Sebastian Bachs. – In: Konferenzbericht der 4. Wissensch. Arbeitstagung Blankenburg (Harz) 26./27. Juni 1976, S. 88-89 = Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation, H. 4, T. 2.
512. *Schulze*, Hans-Joachim: Über die angemessene Besetzung einiger Konzerte Johann Sebastian Bachs. – In: Konferenzbericht der 3. Wissensch. Arbeitstagung Blankenburg (Harz) 28./29. Juni 1975, S. 21-25 = Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation, H. 2, T. 1.
513. *Schulze*, Hans-Joachim: Bach im Urtext zwischen Wissenschaft und Praxis. – In: Konferenzbericht der 5. Wissensch. Arbeitstagung Blankenburg (Harz) 1./3. Juli 1977, S. 39-42 = Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation, H. 6, T. 2.
514. *Trötschel*, Heinrich R.: Bach auf einmanualigen Orgeln? – In: Musik und Kirche 47 (1977), S. 118-123.
515. *Vidal*, Pierre: Bach et la machine-orgue. – Fontenay-sous-Bois: Stil éditions 1973, V, 186 S.
516. *Viertel*, Karl-Heinz: Interpretieren wir die Musik der Aufklärungsepoche stilgetreu? – In: Musik und Gesellschaft 26 (1976), S. 609-614.
517. *Voge*, Richard: Quaerendo invenietis. Probleme der Orgelinterpretation im Spätwerk Bachs. – In: Sichtbare Kirche. Für Heinrich Lang zu seinem 80. Geb., Gütersloh 1973, Band 3, S. 81-93 = Schriftenreihe des Institutes f. Kirchenbau und kirchl. Kunst der Gegenwart.
518. (*Walcha*, Helmut): Die Musik muß fließen... Helmut Walcha über das Bach-Spiel. – In: Fono forum (1973), S. 529-530.
519. *Wienke*, Gerhard: Auf der Suche nach der wahren Klangform. Zu Einspielungen von Bachs Kunst der Fuge. – In: Musica 30 (1976), S. 66-69.
- 519a. *Zacher*, Gerd: Über eine vergessene Tradition des Legatospiels. [Betr. u. a. BWV 536.] – In: Musik und Kirche 43 (1973), S. 166-171.
520. *Zavarský*, Ernest: O problémoch bachovskej interpretácie. [Über Probleme der Bach-Interpretation. Slowak.] – In: Hudebný život 8 (1976), Nr. 9, S. 5.
521. *Zschoch*, Frieder: Zum Einsatz der Trompeten bei Bach und Händel. – In: Bericht über das wissensch. Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 73-78.
522. *Zschoch*, Frieder: Zur Aufführungspraxis der Trompetenpartien in Werken Bachs, Händels und Telemanns. – In: Konferenzbericht der 2. wissensch. Arbeitstagung Blankenburg (Harz) 13./14. Juli 1974, S. 29-34 = Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation, H. 1.
- 522a. *Ariga*, Noyuri: Mattheson no chōsei-byōsha, Bach no Clavier-sakuhin tono kanren. [Matthesons Tonartencharakteristik, besonders in Hinsicht auf J. S. Bachs Musik für Tasteninstrumente. Japan.] – In: Doshisha jyoshi daigaku gakujutsu kenkyu nenpo 20 (1969), S. 19-42.



## VII. WIRKUNG UND PFLEGE IN GESCHICHTE UND GEGENWART

## A. 18. und 19. Jahrhundert

- (*Bach*, Johann Sebastian:) Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band III. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1972, XXXV, 750 S. [Vgl. B.] 1976, Bibl. Nr. 572.]  
 Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft 24 (1974), S. 50–52 (Peter Gülke). (2) Musik und Kirche 43 (1973), S. 145 (Ulrich Prinz). [Vgl. auch Nr. 29.]
523. *Besseler*, Heinrich: Bach als Wegbereiter. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 198–257. [Vgl. Nr. 100.]
524. *Blume*, Friedrich: Johann Sebastian Bach in der Romantik. – In: Syntagma Musicologicum II, S. 271–281. [Vgl. Nr. 33.]  
 524a. *Busch*, Hermann J.: Anton Bruckner spielt Johann Sebastian Bach. – In: Internationale Bruckner-Gesellschaft. Mitteilungsbl. 8 (1975), Dez., S. 11–16.
525. *Dadelsen*, Georg von: Johann Sebastian Bachs Nachwirken: Die Söhne und die Schüler. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 145 bis 156. [Vgl. Nr. 30.] – Schallplattenheft [dt., engl., franz.] – Hamburg: Polydor 1975. 20 S.
526. *Daube*, Otto: Richard Wagner und Johann Sebastian Bach. – In: Tribschener Blätter (1977), Nr. 40, S. 11–22.  
 526a. *Daw*, Stephen: Copies of J. S. Bach by Walther & Krebs: a Study of the Manuscripts P801, P802, P803. – In: The Organ Yearbook 7 (1976), S. 31–58.
527. *Dömling*, Wolfgang: Johann Sebastian Bachs Nachwirken: Die Bach-Tradition des 19. und 20. Jahrhunderts. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit, Leben, Wirken, S. 159–170. [Vgl. Nr. 30.]
528. *Eigeldinger*, Jean-Jacques: Liszt trascrittore e interprete di Bach. – In: L'Organo. Rivista di cultura organaria e organistica, Bologna, 11 (1973), S. 171–183.
529. *Engelhardt*, Ruth: Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger. – Dissertation. Erlangen-Nürnberg 1974, 416 S. [Dissertationsdruck.]
530. *Finscher*, Ludwig: Bach und die Wiener Klassik. – In: Bachfest-Vorträge 1975. Berlin 1977, S. 8–16. [Vgl. Nr. 806.]
531. *Flothuis*, Marius: Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. [Betr. auch Werke J. S. Bachs.] – Dissertation. Amsterdam 1969. Salzburg: (Kassel u. a.: Bärenreiter 1969. 104 S.) = Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. 2.
532. *Hudemann*, Hans-Olaf: Zur ersten Aufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy in der Berliner Singakademie am

11. März 1829. – In: Bachfestbuch Berlin (West) 1976, S. 155-157. [Vgl. Nr. 786.]
533. *Jacobi*, Erwin R.: C. F. Zelters kritische Beleuchtung von J. N. Forkels Buch über J. S. Bach, aufgrund neu aufgefundener Manuskripte. – In: International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972. Copenhagen etc. 1974, Vol. II, S. 462-466.
534. *Klein*, Hans-Günther: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk: Vorbilder und Zeitgenossen. – In: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, S. 97-108. [Vgl. Nr. 30.]
535. *Kobayashi*, Yoshitake: Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung. – Dissertation. Göttingen 1973, 414, (11) S. [Dissertationsdruck.]
536. *Köbler*, Karl-Heinz: Die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek. Überlieferung und Bedeutung. – In: Bach-Studien 5, S. 139-146. [Vgl. Nr. 31.]
537. *Köbler*, Karl-Heinz: Zur Wiedererweckung des Bachschen Werkes. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz ..., S. 275-280. [Vgl. Nr. 16.]
538. *Kolneder*, Walter: Hat Nägeli als erster die „Kunst der Fuge“ nachgedruckt? – In: Die Musikforschung 27 (1974), S. 208-212.
539. *Krummacher*, Friedhelm: Pachelbels Bedeutung für Bachs Musik. – In: Bachfestbuch Nürnberg 1973, S. 123-133. [Vgl. Nr. 700.]
540. *Lorenzen*, Johannes: Regers Bach-Bearbeitungen und Bach-Verständnis. – In: Bachfestbuch Nürnberg 1973, S. 105-117. [Vgl. Nr. 700.]
541. *May*, Ernest Dewey: Breitkopf's Role in the Transmission of J. S. Bach's Organ Chorales. – Dissertation. Princeton, N. J. 1974, 192 S. – In: Dissertation Abstracts 36 (1975), S. 1894 A.
542. *Möller*, Martin: Max Reger und die alte Musik. – In: Max Reger in seiner Zeit, S. 59-67.
543. *Nieden*, Hans-Jörg: Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum. – Dissertation. Heidelberg 1974. – München, Salzburg: Katzbichler 1976, 286 S. = Beiträge zur Musikforschung. 1.
544. *Ratz*, Erwin: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 3., erw. und neugest. Aufl. – Wien: Universal-Edition 1973, 259 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 603.]
545. *Schneeberger*, Heinz Roland: J. S. Bach in einer englischen Musikgeschichte von 1776. – In: Musik und Gottesdienst 30 (1976), S. 59-60.
546. *Schulze*, Hans-Joachim: Wie entstand die Bach-Sammlung Mempel-Prelle? – In: Bach-Jahrbuch 60 (1974), S. 104-122. [Vgl. Nr. 15.]
547. *Schwarz*, Peter: Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert. [Betr. BWV 12, 232.] – Dissertation. Berlin 1971. München: Katzbichler 1973, 139 S. = Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. 3.  
Bespr.: (1) *Ars organi* 22 (1974), S. 1980 (Hermann J. Busch). (2) *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 378-379 (Arnfried Edler). (3) *Musik und Kirche* 44 (1974), S. 287 (Zoltán Gárdonyi).



548. *Simpson*, Adrienne: A Czech Composer views his Contemporaries. Extracts from the memoirs of Tomášek. [Betr. J. N. Forkels Bach-Spiel.] – In: *The Musical Times* 115 (1974), S. 287–288.
- 548a. *Staehelin*, Martin: Zur Basler Erstaufführung der Bachschen „Johannespassion“ im Jahre 1861. Friedrich Riggensbach-Stehlin, Moritz Hauptmann und Andreas Heusler in unbekanntenen Dokumenten. – In: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 76 (1976), S. 77–124.
549. *Tbiedt*, Catherine: The idiomatic character of Romantic keyboard composition: a comparison of selected piano and organ works of Franz Liszt and a study of differentiation in their styles. [Betr. u. a. „Weinen, Klagen“, Präludium und Fuge über das Thema „B-A-C-H“ für Orgel und Klavier.] – Dissertation. Rochester, N. Y.: Eastman School of Music 1976, 218 S.
550. *Vysloužil*, Jiří: Johann Sebastian Bach und Bedřich Smetana. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 293–305. [Vgl. Nr. 16.]
- 550a. *Vysloužil*, Jiří: Johann Sebastian Bach a Bedřich Smetana. – In: *Hudební rozhledy* 29 (1976), S. 414–418.
551. *Wehnert*, Martin: Mendelssohns Traditionsbewußtsein und dessen Widerschein im Werk. [Betr. Vorbildbeziehungen Bach-Mendelssohn.] – In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971*, 16 (1973), S. 5–45.
- 551a. *Wirtb*, Helmut: Der Einfluß von Johann Sebastian Bach auf Max Regers Schaffen. – In: *Max Reger 1873–1973. Ein Symposium . . .* Hrsg. von Klaus Röhrling. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974, S. 3–20.
552. *Young*, Percy M.: Die Anfänge der Bach-Forschung in England. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 287–291. [Vgl. Nr. 16.]

## B. 20. Jahrhundert

553. *Albert*, Herzog zu Sachsen: Zum 250jährigen Gedenken an das Thomaskantorat von Johann Sebastian Bach. – In: *Sächsische Heimat. Mitteilungen der Bundeslandsmannschaft Sachsen* (Bonn) 19 (1973), S. 394–395.
554. *Bauer*, Hans-Joachim: Interpretation durch Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton von Weberns. – In: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 3–6.
555. *B[öhm]*, H[ans]: Paul Dessau: Orchestermusik Nr. 4. [Nach BWV 564. Analyse.] – In: *Musik und Gesellschaft* 23 (1973), S. 744–745.
556. *Böhm*, Hans: Der elfte Nachfolger Bachs. Gedenkblatt für Karl Straube. – In: *Musica* 27 (1973), S. 51–52.
557. *Böhm*, Hans: Karl Straube zum „Hundertsten“. – In: *Musik und Gesellschaft* 23 (1973), S. 63–64.
558. *Borlisch*, Hans: Der Musiker Albert Schweitzer. – In: *Standpunkt. Evangelische Monatsschrift* 3 (1975), S. 20–22.
559. *Borlisch*, Hans: Bach in den Gemeinden. – In: *Standpunkt. Evangelische Monatsschrift* 3 (1975), S. 190–192.

560. *Brennecke*, Dietrich, und Hilmar *Schmalenberg*: Zum Problem der Werkbesprechung im Instrumentalunterricht. Ein Gespräch über Johann Sebastian Bachs Partita E-Dur für Violine solo BWV 1006. – In: Forum. Musik in der DDR. Musikschule und Persönlichkeitsbildung. Aufsätze, Referate, Gespräche, S. 85–105. Berlin: Akademie der Künste. Henschelverlag in Komm. 1974, 187 S. = Arbeitshefte Schriftenreihe des Präsidiums der Ak. der Künste der DDR (Sektion Musik). 14.
561. *Breuer*, János: Bach und Bartók. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 307–313. [Vgl. Nr. 16.]
- 561a. *Ciobanu*, Gheorge: J. S. Bach si antologia de cintece a lui J. Caioni [Rumän.]. – In: Muzica (Bukarest) A 27 (1977), Nr. 12, S. 27–29, sowie in: Muzsika 18 (1975), S. 20–24 [Ungar.].
562. *Dessau*, Paul: Zur Bearbeitung des „Musikalischen Opfers“ von Johann Sebastian Bach. – In: Paul Dessau, Notizen zu Noten. Leipzig: Reclam 1974, S. 100.
563. *Dibelius*, Ulrich: Wenn Bach wie Beat gehört wird . . . Die geheimen Wünsche des Passivhörers. – In: Musik und Medizin (1975), 1, S. 54–60.
564. *Doormann*, Ludwig: Das Vermächtnis Karl Straubes als Bachspieler. – In: Musik und Kirche 43 (1973), S. 73–77.
565. *Dürr*, Alfred: Boom in Bach. – In: Musica 27 (1973), S. 121–123.
566. *Goebels*, Franzpeter: Bach – Busoni. Deutung und Bedeutung der Bach-Ausgaben von Ferruccio Busoni. – In: Schweizerische Musikzeitung 114 (1974), S. 214–219.
567. *Gurlitt*, Wilibald: J. S. Bach in seiner Zeit und heute. [Japan.] – In: Gendai no Bach-Zo, S. 98–123. [Vgl. Nr. 100; vgl. B] 1953, Bibl. Nr. 137.]
568. *Jacobi*, Erwin R.: Albert Schweitzer und die Musik. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975. 60 S. = Jahrgabe der Intern. Bachgesellschaft. Societas Bach Internationalis.
569. *Jacobi*, Erwin R.: Zur Entstehung des Bach-Buches von Albert Schweitzer, auf Grund unveröffentlicher Briefe. – In: Bach-Jahrbuch 61 (1975), S. 141–161. [Vgl. Nr. 15.]
570. *Johann Sebastian Bach*. 1723–1973. 250. Jahrestag der Berufung zum Thomaskantor. Programmheft. – Leipzig: Rat der Stadt und Johann-Sebastian-Bach-Komitee der DDR 1973, 20 S. = Beiträge zur Bachpflege der DDR. 1.
571. *Johann Sebastian Bach*. Ende und Anfang. Gedenkschrift zum 75. Geburtstag des Thomaskantors Günther Ramin. Gedanken und Berichte aus der Arbeit eines Thomaskantors. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1973, 79 S. [Einzelitel s. Nr. 91, 92, 93, 250, 590, 591, 604.]  
Bespr.: (1) Musica 28 (1974), S. 59–60 (Alfred Dürr). (2) Der Kirchenmusiker 25 (1974), S. 40 (Sch.). (3) Musica sacra 94 (1974), S. 188 (Joh. Schwermer).
572. *Eckart-Bäcker*, Ursula: Claude Debussys Verhältnis zu Musikern der Vergangenheit. [Zu J. S. Bach S. 58–60.] – In: Die Musikforschung 30 (1977), S. 56–63.
573. *Ehmann*, Wilhelm: Johann Sebastian Bach in unserem Leben. – In: W.



- Ehmann, Voce et Tuba. Kassel: Bärenreiter 1976, S. 196–214. [Vgl. Nr. 174.]
574. *Görllich*, J. G.: Auch J. S. Bach hilft heilen. Immer mehr Musiktherapie in West und Ost. – In: Instrumentenbau 30 (1976), S. 511–512.
575. *Graves*, Barry: Classic goes Pop. – In: Musik und Bildung 5 (64) (1973), S. 181–183.
576. *Heinsheimer*, H. W.: The saga of Schweitzer's Bach edition. – In: Music; The A.G.O. and R.C.C.O. Magazine 9 (1975), S. 30–33.
577. *Hoffmann*, Winfried: Der Internationale Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb. – In: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, H. 5, S. 29–69. [Vgl. Nr. 651.]
- 577a. *Kaiser*, Joachim: Erlebte Musik von Bach bis Strawinsky. – Hamburg: Hoffmann und Campe 1977, 727 S. [S. 21–70 Johann Sebastian Bach].
578. *Kalinina*, Nina: Klavirnaja muzyka Bacha v fortepianom klasse. [Klaviermusik Bachs in einer Klasse von Klavierschülern.] – Leningrad: Muzyka 1974, 128 S.
579. *Kbindemit*, Paul: Iogann Sebast'jan Bach – objazyvavushchee nasledie. [Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe. Russ.] – In: Sovetskaja Muzyka 37 (1973), S. 101–109.
580. *Köbler*, Johannes Ernst: Albert Schweitzers Verdienste um Johann Sebastian Bach und die Orgel. – In: Vermächtnis und Wirklichkeit. Zum 100. Geburtstag Albert Schweitzers. 1. Aufl. Berlin: Union 1974, S. 51–58.
581. *List*, Horst: Der Thomanerchor zu Leipzig. Für Sie porträtiert von ... – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975, 72 S.; 2. Aufl. 1977.
582. *Looyenga*, A. J.: Over Busoni's Pianotranscripties van Orgelwerken van J. S. Bach. – In: Mens en Melodie 29 (1974), S. 84–87.
583. *Mezger*, Manfred: Günther Ramin. Zum 75. Geburtstag am 15. Oktober 1973. – In: Musik und Kirche 43 (1973), S. 269–275.
584. *Mezger*, Manfred: Gestalt und Klang. J. S. Bachs „Kunst der Fuge“ in der Fassung von Wolfgang Graeser. – In: Bachwoche Ansbach. Offizieller Almanach 1973, S. 31–39. [Vgl. Nr. 707.]
585. *Neumann*, Werner: „Erwirb es, um es zu besitzen!“ Besorgnisse um Bachs Kantatenwerk. – In: Bachfestbuch Schwerin 1977, S. 133–145. [Vgl. Nr. 802.]
586. *Nossik*, Boris Michailowitsch: Wege zu Johann Sebastian Bach. – In: Albert Schweitzer: Ein Leben für die Menschlichkeit. Aus dem Russ. – Leipzig: Hirzel 1977, S. 87–100 = Humanisten der Tat.
587. *Pischnier*, Hans: Bach und Schweitzer. – In: Standpunkt. Evangelische Monatsschrift 3 (1975), S. 13.
588. *Pischnier*, Hans: Bach in der Welt von heute. – In: Bachfestbuch Leipzig 1975, S. 14–17. [Vgl. Nr. 749.]
589. *Pischnier*, Hans: Johann Sebastian Bach heute. Zum 225. Todestag des Komponisten. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 385–397.
590. *Ramin*, Günther: Die Bachpflege des Thomanerchores und ihre internationale Ausstrahlung. – In: Gedenkschrift für Günther Ramin, S. 73 bis 75. [Vgl. Nr. 571.]

591. *Ramin*, Günther: Der Thomanerchor in der Zeit der Evakuierung (1943 bis 1945). – In: Gedenkschrift für Günther Ramin, S. 51-55. [Vgl. Nr. 571.]
592. *Richter*, Gert: Bach- und Händelzitate in unserer neuen Musik. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 88-91.
593. *Rienäcker*, Gerd: Zu einigen Aspekten der Bach-Rezeption im sozialistischen Musikschaffen. – In: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . ., S. 315-325. [Vgl. Nr. 16.]
594. *Romberg*, Ute: Bach und Händel in der Schule. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 92-95.
595. *Schaefer*, Hansjürgen: Günter Kochans „Mendelssohn-Variationen“ uraufgeführt. [Verwendet b-a-c-h-Motiv und Kopfthema von BWV 244/26.] – In: Musik und Gesellschaft 23 (1973), S. 39-40.
596. *Schaefer*, Hansjürgen: In Berlin: Paul Dessaus Oper „Einstein“ uraufgeführt. [Betr. auch Bach-Zitate.] – Musik und Gesellschaft 24 (1974), S. 213-216.
597. *Schleuning*, Peter: „Deponite potens de sede“, una citazione da Bach nella „Madre“ di Hanns Eisler. – In: Rivista italiana di musicologia 9 (1974), S. 229-249.
598. *Schetelich*, Wolfgang: Johann Sebastian Bach und die Orgelkunst in der Sowjetunion. – In: Musik und Kirche 25 (1975), S. 530-537.
599. *Schneider*, Frank: Alban Bergs Violinkonzert. Metaphern zu einer transzendierenden Musik. [Betr. BWV 60.] – In: Beiträge zur Musikwissenschaft 18 (1976), S. 219-233.
600. *Schneiderheinze*, Armin: Zum Gedenken an Albert Schweitzer. – In: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, H. 3, S. 19-27. [Vgl. Nr. 651.]
601. *Siedentopf*, Hennig: Das Motiv B-A-C-H und die Neue Musik. Dargestellt an Werken Regers, Schönbergs und Weberns. – In: Musica 28 (1974), S. 420 bis 422.
602. *Siegmund-Schultze*, Walther: Gedanken zur Behandlung von Vokalwerken Bachs und Händels in der sozialistischen Schule. – In: Musik in der Schule 24 (1973), S. 495-497.
603. *Stephan*, Rudolf: Johann Sebastian Bach und die Anfänge der Neuen Musik. – In: Melos / Neue Zeitschrift für Musik 2 (43 / 137) (1976), S. 3-7; sowie in: Das Orchester 24 (1976), S. 91-95.
604. *Stiller*, Günther Walter Heinrich: Johann Sebastian Bachs Kantaten in den Leipziger Gottesdiensten unter dem Thomaskantorat von Karl Straube und Günther Ramin. – In: Gedenkschrift für Günther Ramin, S. 27-50. [Vgl. Nr. 571.]
605. *Tanaka*, Kibihiko: Bahha keicho. [Genau Bach hören, das Ohr an Bach haben. Japan.] – Tokyo: Hosei U. 1969, 271 S.
606. *Tietze*, Ekkehard: Erinnerungen an Karl Straube. – In: Musik und Kirche 43 (1973), S. 1-7.



607. *Tramnitz*, Helmut: Jacques-Nicolas Lemmens und die „Bach-Succession“. – In: *Musica sacra* 93 (1973), S. 345–347.
608. *Velten*, Klaus: Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahmscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses. – Dissertation. Köln 1976. – Regensburg: Bosse 1976, 185 S. = Kölner Beiträge zur Musikforschung. 85.
609. *Widmann*, Joachim: Bach und die Gegenwart. – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 16–26.
610. *Young*, Percy M.: Bach und Händel in der englischen Rezeption. – In: Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium der 24. Händelfestspiele Halle (Saale) 1975, S. 96–98.

### C. Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen

611. *Allihn*, Ingeborg: Startprogramm der Bach-Edition bei Eterna. – In: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 758–760.
612. *Allihn*, Ingeborg: Das Spätwerk Johann Sebastian Bachs – eine Sendereihe von Radio DDR II. – In: *Musik und Gesellschaft* 26 (1976), S. 231–233.
613. *Artaud*, Alain: Marie Claire Alain. A propos de J. S. Bach. – In: *Scherzo. Guide musical* (1976), Nr. 52, S. 10–11.
614. *Bach*. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute, Jg. IV bis VIII. Hrsg. von Elinore Barber. Berea, Ohio: Baldwin-Wallace College 1973–1977. [Einzelbeitr. s. Nr. 125, 154, 187, 192, 207, 208, 239, 243, 277, 300, 366, 454, 464, 481a, 492, 493, 493a, 493b, 508, 670, 844.]
615. *Belt*, B.: Bluejeans and Bach; New York City's Holy Trinity Lutheran Cantata Vespers tremendous hit. – In: *Music; The A.G.O. and R.C.C.O. Magazine* 8 (1974), S. 36–38.
616. *Bernsdorff-Engelbrecht*, Christiane: Bachs Matthäus-Passion in Kassel und Herford. – In: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 147–148.
617. *Böhm*, Hans: Das Porträt. Hans-Joachim Rotzsch. Vom Sänger zum Thomaskantor. – In: *Der Kirchenmusiker* 26 (1975), S. 170–173.
618. *Brattke*, Gerhard: 25 Jahre Bachpflege der DDR. – In: *Bachfestbuch Leipzig* 1975, S. 197–199. [Vgl. Nr. 749.]
619. *Bruchhäuser*, Wilfried Wolfgang: Berlin – eine Bach-Stadt? – In: *Bachfestbuch Berlin (West)* 1976, S. 164–171. [Vgl. Nr. 787.]
620. *Burton*, Humphrey: Gespräche mit Glenn Gould. I. Über Bach und Schallplattenaufnahmen. – In: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 74–79.
621. *Cazaban*, Costin: Monumentul [Oratoriu] „Matthäus passion“ de J. S. Bach in interpretarea Filarmonicii „George Enescu“, dirijor Mircea Cristescu. Rumän.] – In: *Lucafarul* 20 (1977), Nr. 5, S. 5.
622. *Daw*, Stephen, und Robin A. *Leaver*: The Bach Society: Some Aims. – In: *The Bach Society Bulletin* 1 (1977), S. 25–26.
623. *Domizlaff*, Ilse: Über die Rekonstruktion und Neugestaltung des Bachhauses in Eisenach. – In: *Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe*, H. 3, S. 35–40. [Vgl. Nr. 651]; sowie in: *Bach-Jahrbuch* 60 (1974), S. 126–130. [Vgl. Nr. 15.]

624. *Domizlaff*, Ilse: Sammeln, Ordnen, Vermitteln – die 1972 neu konzipierte Gestaltung und Arbeitsweise des Bachhauses Eisenach. Diplomarbeit. – Leipzig: Karl-Marx-Universität 1977, 127 S. [Maschinenschr.]
625. *Domizlaff*, Ilse: 70 Jahre Bachhaus Eisenach. – In: Informationen für die Museen in der DDR 9 (1977), S. 113.
626. *Domizlaff*, Ilse: Bachhaus in Eisenach rekonstruiert. – In: Musik und Gesellschaft 24 (1974), S. 222-224.
627. *Dürr*, Alfred: 25 Jahre Johann-Sebastian-Bach-Institut. – In: Musica 30 (1976), S. 231-232.
628. *Elían*, Edgar: Collegium Musicum Academicum. [Betr. Bach-Zyklus der Philharmonie „George Enescu“ Bukarest. Rumän.] – In: Muzica 26 (1976), Nr. 3, S. 27.
629. *Elían*, Edgar: Sonate de Bach cu Mihai Constantinescu si Alexandrina Zorleanu [in cadrul ciclului J. S. Bach – „muzicianul-poet“, organizat de Filarmonica „George Enescu“. Rumän.] – In: Muzica 25 (1975), Nr. 12, S. 29-30.
630. *Elían*, Edgar: Cluj-Napoca. 1. „Johannes-Passion“ de Bach la Filarmonica. [Rumän.] – In: Muzica 26 (1976), Nr. 1, S. 36-37.
631. *Elían*, Edgar: „Ofranda muzicala“ de Bach [in interpretarea unui grup de instrumentisti ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu“. „Das Musikalische Opfer“ von Bach, interpretiert durch eine Instrumentalgruppe des Konservatoriums „Ciprian Porumbescu“. Rumän.] – In: Muzica 26 (1976), Nr. 7, S. 19-20.
632. *Elsner*, Carmen: Gunnar Johansen: The complete pianist. With the complete keyboard works of Bach and Busoni already recorded . . . – In: High Fidelity 26 (1976), S. 88-91.
633. *Felix*, Werner: 1975 – bedeutendes Jahr der Bachpflege in der DDR. – In: 4. Musiktage des Bezirkes Leipzig 1974 vom 23. September bis 8. Oktober. Programmbuch, S. 27-29.
634. *Felix*, Werner: Lebendiger Bach. Gedanken zur Bachpflege in der DDR. – In: Rundfunk der DDR. Konzertreport 1975/76, S. 62-63.
635. *Felix*, Werner: Die Neue Bachgesellschaft. – In: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, H. 3, S. 5-16. [Vgl. Nr. 651]; sowie in: Bulletin. Musikrat der DDR 12 (1975), H. 2/3, S. 13-17.
636. *Felix*, Werner: Zur Bachpflege in der Stadt Leipzig. – In: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, H. 2, S. 5-12. [Vgl. Nr. 651.]
637. *Felix*, Werner: Das Werk Johann Sebastian Bachs in der Musikkultur der DDR. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 12 (1975), H. 2/3, S. 3-7.
638. *Fünfundzwanzig Jahre* Bach-Archiv. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 659.
639. *Fuhrmann*, Wilhelm: Zehn Jahre Bach-Chor Bremerhaven. – In: Musik und Kirche 44 (1974), S. 198-199.
640. *Gadsch*, Herbert: Kirchenmusik im Bach-Jahr in Potsdam. – In: Der Kirchenmusiker 26 (1975), S. 135.
641. *Gnägi*, Hans Rudolf: Reiseeindrücke von Berner Organisten im Land Bachs und Silbermanns. – In: Musik und Gottesdienst 28 (1974), S. 3-8, 61-69.



642. *Hesford*, Bryan: Leipzig Gewandhaus Bach Orchestra at the Queen Elizabeth Hall. – In: *The Musical Opinion* 100 (1977), Nr. 1195, S. 380–381.
643. *Hoffmann*, Alfred: Ipostaze Bach. [Rumän.] – *Rom. lit.* 10 (1977), Nr. 16, S. 18.
644. *Hoffmann*, Winfried, und Armin *Schneiderheinze*: Leipziger Bachkonferenz des Kulturbundes. – In: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 349–351.
645. *Hoffmann*, Winfried: Zwischen 3. Volkskunstkonferenz und 3. Internationalem Bachfest. – In: *Das Musikforum* 20 (1975), H. 2, S. 2–5.
646. *Hoffmann*, Winfried: Das Johann-Sebastian-Bach-Komitee der DDR. – In: *Bulletin. Musikrat der DDR* 12 (1975), H. 2/3, S. 8–12.
647. *Hoffmann*, Winfried: 1975 – ein Jahr der Jubiläen. – In: *Bachfestbuch Leipzig 1975*, S. 191–196. [Vgl. Nr. 749.]
648. *Honegger*, Henri: Leipzig: Cinquième Concours international Jean-Sébastien Bach. – In: *Schweizerische Musikzeitung* 116 (1976), S. 393.
649. *V. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb*. Für Klavier, Orgel, Gesang, Violine, Violoncello. Leipzig: 14.–31. Mai 1976. [Ausschreibung, Festbroschüre.] – Leipzig: Johann-Sebastian-Bach-Komitee 1976, 55 S., 147 S.
650. *Janz*, Matthias: 75 Jahre Flensburger Bach-Chor St. Marien. – In: *Der Kirchenmusiker* 28 (1977), S. 212–213.
651. *Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe*. – Leipzig: Johann-Sebastian-Bach-Komitee der DDR, H. 2 (1974), 34 S.; H. 3 (1975), 70 S.; H. 4 (1977), 76 S.; H. 5 (1977), 71 S.
652. *Kessler*, Klaus: Kaleidoskop mit Bach und Beethoven. Bukarester Musikbrief. Chronik. – In: *N. Lit.* 28 (1977), S. 100–102.
653. *Kortus*, Günter: Das gesamte Orgelwerk Bachs in Krefeld-Uerdingen. – In: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 150.
654. *Krellmann*, Hanspeter: Bach aus Stuttgart in Japan. – In: *Musica* 28 (1974), S. 352–353.
655. *Limmert*, Erich: Bachtrunkenes Händelfest. Göttingen. – In: *Musica* 31 (1977), S. 334–336.
656. *Lwow*, Sergej: Besuch bei Bach. [Bachhaus Eisenach.] – In: *Weltbühne* 71 (1976), S. 983–985.
- 656a. *m.w.*: „Bach-Weekend“ im Hessischen Rundfunk. [Betr. BWV 1080.] – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 204–205.
657. *Malth*, Rainer: Vierter Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb für Schüler und Jugendliche. – In: *Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe*, H. 3, S. 29 bis 34. [Vgl. Nr. 651.]
658. *M[arkowski]*, *L[iesel]*: Peter Schreier dirigierte Bach. – In: *Musik und Gesellschaft* 23 (1973), S. 244–245.
659. *Matthes*, Werner: Der Mainzer Bachchor in Breslau. – In: *Musik und Kirche* 44 (1974), S. 37–38.
660. *Mauersberger*, Erhard: Im Dienste J. S. Bachs. Zur 225. Wiederkehr seines Todestages. – In: *Standpunkt. Evangelische Monatsschrift* 3 (1975), S. 187 bis 190.
661. *Mayer-Rosa*, Eugen: „Play Bach“ und „Switched on Bach“ im Unterricht. – In: *Musik und Bildung* 64 (1973), S. 190–194.

662. *Neumann*, Werner: Bach-Gedenkstätte Bosehaus. Eröffnet am 4. Mai 1973. – Leipzig: Bach-Archiv 1973. 15 S.
663. *Neumann*, Werner: Bach-Archiv Gohliser Schloßchen. – In: Leipziger Museumsführer (1973), S. 64–68.
664. *Neumann*, Werner: Das Leipziger Bosehaus als Bach-Gedenkstätte. – In: Bach-Jahrbuch 60 (1974), S. 131. [Vgl. Nr. 15.]
665. *Ollivier*, C.: Festival J. S. Bach à Mazamet. – In: Revue du son. [Paris] (1972), Nr. 235, S. 136–138.
666. *Pachnicke*, Bernd: (Hanns Eisler zum 75. Geburtstag.) Verleihung des Eisler-Preises 1973. [Betr. Bach-Dokumente, Band III, Leipzig 1972; vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 572.] – In: Musik und Gesellschaft 23 (1973), S. 527–528.
667. *Percy*, Gösta: På Bachs vägar i DDR. [Auf Bachs Wegen durch die DDR. Schwed.] – In: Musikrevy 32 (1977), S. 20–26.
668. *Pieck*, Wilhelm: Festrede zur Bachfeier 1950 in Leipzig. – In: Johann Sebastian Bach. Erbe und Gegenwart, S. 343–373. [Vgl. Nr. 49.]
669. *Pospíšil*, Vilem: Vrcholná díla Verdino, Bacha a Berlioze v České Filharmonii. – In: Hudební rozhledy 29 (1976), S. 154–156.
670. *Posell*, Jacques: A Philatelic Visit with J. S. Bach. – In: Bach. The Quarterly Journal . . . 7 (1976), Nr. 2, S. 23–28.
671. *Pruim*, Eimert: In de voetsporen van Bach, een reisverslag. [Reiseroute auf den Spuren J. S. Bachs. Holl.] – In: klein Bach boek, S. 34–46. [Vgl. Nr. 50.]
672. *Reckling*, Wolfgang: Fördern heißt fordern! Zum 4. Bachwettbewerb für Schüler und Jugendliche 1975. – In: Das Musikforum 20 (1975), S. 17–19.
673. *Robde*, Gerhard: Bach historisch, modern, auf dem Mittelweg. Konzerte und Diskussionen bei den Kasseler Musiktagen 1975. – In: Neue Musikzeitung (1975), Nr. 6, S. 21.
674. *Sava*, Josif: Festivalul Bach. [Organizat de „Camerata“ in Studioul Radio-televiziunii.] [Bach-Festival. Organisiert von der Gruppe „Camerata“ beim Rundfunk und Fernsehen. Rumän.] – In: Muzica 26 (1976), Nr. 4, S. 33 bis 34.
675. *Scharnbeck*, Hannelore: Das Bachhaus in Eisenach. Zum 225. Todestag von Joh. Seb. Bach. – In: Musik in der Schule 26 (1975), S. 313–315.
676. *Schneiderbeinze*, Armin: Wissenschaftliche Konferenz des III. Internationalen Bachfestes der DDR Leipzig, am 18. und 19. September 1975. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 12 (1975), H. 2/3, S. 38–52.
677. *Schneiderbeinze*, Armin: Leipzig – ein Zentrum der Aufklärung 1723–1750. – In: Bachfestbuch Leipzig 1975, S. 18–28. [Vgl. Nr. 749.]
678. *Schneiderbeinze*, Armin: Bachbild und Plakat. – In: Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe, H. 5, S. 5–28. [Vgl. Nr. 651.]
679. *Schulze*, Hans-Joachim: Ein letzter Gipfel und ein Anfang. Zum Ausklang des Bachjahres. Anmerkungen zur wissenschaftlichen Konferenz. – In: Sonntag 29 (1975), Nr. 51, S. 6.
680. *Schulze*, Hans-Joachim: Zu wenig Bach im Bach-Wettbewerb. Nach dem V. internationalen Konkurs in Leipzig 1976: Überlegungen und Anregungen. – In: Sonntag 30 (1976), Nr. 29, S. 3.



681. *Schulze*, Hans-Joachim: Das Bach-Archiv Leipzig. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 12 (1975), S. 18–20.
682. *Sears*, Lawrence: Amerikanisches Bachfest. – In: Musica 27 (1973), S. 373 bis 374.
683. *Siebzig Jahre Bachbaus* Eisenach. Kleine Chronik. Hrsg. vom Bachhaus Eisenach. – Eisenach 1977, 28 S. = Schriften des Bachhauses Eisenach.
684. *Siegmund-Schultze*, Walther: ... und gab der Musik den tiefen menschlichen Gehalt, der sie mit dem ganzen Volk verbindet. Zum 225. Todestag von J. S. Bach. – In: Musik in der Schule 26 (1975), S. 241–246.
685. *Smit Duyzentkunst*, Ingrid: Een Bachproject te Utrecht. 13 Januari – 13 Februari 1975. – In: Mens en Melodie 30 (1975), S. 140–143.
686. *Strauch*, Hermann von: Jubiläum des Bachchors und der Kirchenmusikschule Eisenach. – In: Der Kirchenmusiker 27 (1976), S. 61–63.
687. *S[pieler]*, H[einrich]: Denkanstoß und Vergnügen durch Bach. – In: Musik und Gesellschaft 24 (1974), S. 182–183.
688. *Thomas*, John Hugh: The Swansea Bach Week. – In: The Bach Society Bulletin 1 (1977), S. 26.
689. *Viertel*, Karl-Heinz: V. Internationaler Bach-Wettbewerb in Leipzig. – In: Musik und Gesellschaft 26 (1976), S. 449–454.
690. *Viertel*, Karl-Heinz: Kinder und Jugendliche interpretieren Bach. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 538–540.
691. *Viertel*, Karl-Heinz: Leipzig: „Abend- und Hausmusik bei Bach“. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 377.
692. *Visser*, H. A.: Bach in de ziekenkamer. [Persönliche Erinnerungen an Bach-Aufführungen; durch Bach zum Beruf. Holl.] – In: klein Bach boek, S. 77 bis 79. [Vgl. Nr. 50.]
693. *Wagner*, Herbert: Die Bonner Bach-Gemeinschaft und die Programme ihrer Konzerte in der Zeit von 1949–1971 unter der Leitung von Gustav Classens. – In: Bonner Geschichtsblätter. Hrsg. vom Bonner Heimat- und Geschichtsverein und dem Stadtarchiv Bonn, Bd. 24, 1971, S. 143–174.
694. *Webb*, Stanley: A Century of Bach. – In: The Musical Times 117 (1976), S. 225–226.
695. *Wengert*, Karl F.: Heilbronner Kirchenmusiktage 1975. Die Kunst der Fuge in Bornefelds Einrichtung. – In: Der Kirchenmusiker 26 (1975), S. 96–97.
696. *Werker*, Gerard: Bachs complete orgelœuvre door Arie Keijzer. Een bijzonder huispijorgel. [Bachs gesamtes Orgelschaffen aufgeführt von Arie Keijzer. Eine besondere Hausorgel. Holl.] – In: Mens en Melodie 29 (1974), S. 199–201.
697. *Wiencke*, Hans-Erich: Beiträge zur Bach-Ehrung. Schwerin. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 631–632.
698. *Zieten*, Silke: Bachkonzerte in Polen. – In: Musik und Kirche 46 (1976), S. 45–46.
699. *Zschoch*, Frieder: Johann Sebastian Bachs Werk in den Leipziger Musikverlagen. – In: Bachfestbuch Leipzig 1975, S. 201–204. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 12 (1975), H. 2/3, S. 21–25.

## VIII. BACHFESTE

(An erster Stelle jeder Jahresübersicht erscheinen Titel zu den Bachfesten der Neuen Bachgesellschaft, anschließend solche zu anderen Veranstaltungen, alphabetisch nach Orten)

1973

700. 48. Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft [vom] 30. Mai bis 3. Juni 1973 in *Nürnberg*. Bachfestbuch. – Nürnberg 1973, 144 S.
701. Hauswald, Günter: Bach und Reger. *Nürnberg*. – In: *Musica* 27 (1973), S. 475-476.
702. Nickel, Ekkehart: *Nürnberg* und Johann Sebastian Bach. – In: Bachfestbuch *Nürnberg* 1973, S. 118-122. [Vgl. Nr. 700.]
703. Sammetreuther, Hermine: *Nürnberg* – Bach im Regerjahr. 48. Bachfest und 22. internationale Orgelwoche. – In: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 515-516.
704. Sammetreuther, Hermine: 48. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. [*Nürnberg*.] – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 197-198.
705. Wiese, Klaus Martin: Zwischen Verehrung und Distanz. Bach-Fest und Orgelwoche in *Nürnberg*. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik* (1973), S. 129-131.
706. Wiese, Klaus Martin: Bachfest in *Nürnberg*. Mehr Schönes als Neues. – In: *Der Kirchenmusiker* 24 (1974), S. 116-117.
707. Bachwoche *Ansbach* 27. Juli bis 4. August 1973. Offizieller Almanach. – *Ansbach*: Bachwoche 1973, 100 S. – Pressestimmen. – *Ansbach*: Bachwoche 1973, 52 S.
708. Greis, Siegfried: 25 Jahre Bachwoche *Ansbach*. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik* (1973), S. 161-163.
709. Hoesch, Klaus: 25 Jahre Bachwoche *Ansbach*: 1948-1973. – In: *Bachwoche Ansbach*, Offizieller Almanach 1973, S. 17-26. [Vgl. Nr. 707.]
710. Klotz, Udo: *Ansbach*: Die 25. Bachwoche. – In: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 658-659.
711. Mezger, Manfred: 25 Jahre Bachwoche *Ansbach*. – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 298-301.
712. Bach-Tage *Berlin* 1973. Programmbuch. Redaktion und Gestaltung: Christoph Trautmann. – Berlin (West): Verband Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler VDMK, Landesverband Berlin 1973, 44 S.
713. Eberle, Gottfried: Über die Regionalität hinausgewachsen – *Berliner* Bach-Tage 1973 mit internationalen Interpreten. – In: *Neue Musikzeitung* 22 (1973), S. 40.
714. Gottschick, Anna Martina: *Berliner* Bachtage. – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 301-302.
715. Mahlke, Sybill: Bach-Tage 1973 in *Berlin*. – In: *Musik und Bildung* 64 (1973), S. 558.



716. Stuppner, H.: Da *Berlino*. – In: *Rivista Musicala Italiana* 7 (1973), S. 263 bis 266.
717. *Freiburger* Bachwoche 2. bis 8. Juli 1973. – Programmheft, 24 gez. S.
718. Dobrovolskis, Kunibertas: Eine neue Bach-Woche. *Freiburg i. Br.* – In: *Musica* 27 (1973), S. 477–478.
719. -er [= Mezger, Manfred:] Gelungenes Experiment: *Freiburger* Bachwoche. – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 248.
720. Beutler, Christian: *Görlitzer* Kirchenmusiktage 1973 – eine Bachwoche. – In: *Musik und Kirche* 44 (1974), S. 35–37.
721. Siebenundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 13. bis 19. Juni 1973. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft, 23 S.
722. Labs, Dietrich: 27. *Greifswalder* Bachwoche. – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 246–247; sowie in: *Der Kirchenmusiker* 24 (1973), S. 145–146.
723. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: *Halle* (Westfalen) zum 10. Male Bachtage. – In: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 172; sowie in: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 152–153.
724. English Bach Festival. *London* April 24th to May 5th, 1973. – Programmheft, 114 S.
725. XXX. Kleines Musikfest in *Lüdenscheid*. 5./6. Mai 1973. Bach-Händel-Telemann. – Programmheft. *Lüdenscheid*: Schemm, 32 S.
726. (Hoff, Günther): Bachtage des *Magdeburger* Domchors. 16. bis 23. Juni 1973. Programmbuch. – *Magdeburg*: *Magdeburger* Domchor 1973, 8 Bl.
727. Gottschick, Anna Martina: Bachtage des *Magdeburger* Domchores. – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 203.
728. English Bach Festival. *Oxford* May 4th to May 13th, 1973. – Programmheft, 100 S.
729. Webster, E. M.: English Bach Festival: Peaks and Ecstasies. – In: *Musical Opinion* 96 (1973), S. 515–517.
730. Mezger, Manfred: XI. Internationales Bachfest. *Schaffhausen*. – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 243–246.
731. Wolfensberger, Rita: *Schaffhausen*. Das 11. internationale Bach-Fest. – In: *Schweizerische Musikzeitung* 113 (1973), S. 228–229.
732. Mertens, Volker: *Würzburger* Bachtage 1972. – In: *Musik und Kirche* 43 (1973), S. 95.

## 1974

733. 49. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft *Frankfurt (Oder)* [vom] 10. bis 13. Oktober 1974. Bachfestbuch. – *Frankfurt* 1974, 120 S.
734. Bachfest in *Frankfurt (Oder)*. Gespräch Günter Wirths mit H. Schädlich, Organist an der Konzerthalle C. Ph. E. Bach, *Frankfurt (Oder)*. – In: *Standpunkt*. Evangelische Monatsschrift 3 (1975), S. 22–23.
735. Lukas, Viktor: 49. Bachfest in *Frankfurt/Oder*. – In: *Musik und Kirche* 44 (1974), S. 298–299.

736. Schulze, Hans-Joachim: Einführungen zu den Konzerten. – In: Bachfestbuch *Frankfurt/Oder* 1974, S. 14-18, 21, 26-28, 42-43, 52-53, 60-64, 67, 75-76, 80-81, 84-86. [Vgl. Nr. 733.]
737. Seifert, Wolfgang: *Frankfurt/Oder*: Das 49. Bachfest. – In: Neue Zeitschrift für Musik 136 (1975), S. 41-42.
738. Spieler, Heinrich: 49. Bachfest in *Frankfurt an der Oder*. – Musik und Gesellschaft 24 (1974), S. 744-746.
739. Witkowski, L.: Festiwal Bachowski. *Frankfurt n/odra*. – In: Ruch Muzyczny 18 (1974), S. 14-15.
740. Bach-Tage *Berlin* 1974. Programmbuch. Redaktion und Gestaltung: Christoph Trautmann. – Berlin (West): Verband Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler VDMK, Landesverband Berlin 1974. 60 S. – Bachfestvorträge 1974. [Vgl. Nr. 763.]
741. Eberle, Gottfried: Bachtage *Berlin* 1974. – In: Musik und Kirche 45 (1975), S. 39-40.
742. Achtundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 20. bis 25. Juni 1974. Veranstaltet vom Greifswalder Domchor. – Programmheft, 23 S.
743. Labs, Dietrich: Die *Greifswalder* Bachwoche 1974. – In: Musik und Kirche 44 (1974), S. 244-245.
744. O., E.: *Greifswald*. 28. Bach-Woche. – In: Musik und Gesellschaft 24 (1974), S. 564-565.
745. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Elfte *Haller* Bachtage. – In: Musik und Kirche 44 (1974), S. 93-94; sowie in: Neue Zeitschrift für Musik 135 (1974), S. 189-190.
746. English Bach Festival. *London* April 22th to May 12th, 1974. – Programmbuch, 104 S.
747. English Bach Festival. *Oxford* May 3th to May 12th, 1974. – Programmbuch, 92 S.
748. Friebel, Karl-Heinz: Erfurt. *Thüringer* Bachtage 1974. – In: Musik und Gesellschaft 24 (1974), S. 378-379.

## 1975

749. III. Internationales Bachfest der DDR [in] *Leipzig* [vom] 16. bis 23. 9. 1975 in Verbindung mit dem 50. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Bachfestbuch. – Leipzig 1975, 215 S.
750. Allihn, Ingeborg: III. Internationales Bachfest der DDR in *Leipzig* (1975). Wissenschaftliche Konferenz. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 655-661.
751. Allihn, Ingeborg: Wissenschaftliches Kolloquium in *Leipzig*. Vorbereitung des III. Internationalen Bachfestes 1975. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 152-153.
752. Breuer, János: Bach-fesztival Lipcsében. [*Leipzig*]. – In: Muszika, Budapest, 18 (1975), S. 18-19.



753. III. Internationales Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 50. Bachfest der NBG. [*Leipzig*.] – Eine Bilddokumentation. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 12 (1975), H. 2/3, S. 28–37.
- 753a. Ginzburg, Lev: Bachovskij festival. [Betr. Bachfest *Leipzig* 1975. Russ.] – In: Sovetskaja Muzyka 2 (1976), S. 124–126.
754. Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Fünfzigstes Bachfest. *Leipzig*. – In: *Musica* 29 (1975), S. 507–508.
755. Markowski, Liesel, Karl-Heinz Viertel, Ingeborg Allihn: III. Internationales Bachfest der DDR in *Leipzig*. – In: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 641–661.
756. Meyer, Ulrich: Bachfest in *Leipzig*. – In: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 36–37.
757. Vysloušil, Jan: Lipsko ve znameni genia J. S. Bacha. [*Leipzig* im Zeichen des Genius J. S. Bachs. Tschech.] – In: *Hudební rozhledy* 28 (1975), S. 505 bis 506.
758. Witkowski, Leon: Jubileuszowy Festiwal Bacha. [*Leipzig*.] – In: *O zycie muzyczne* (1975), Nr. 12, S. 8–9.
759. Witkowski, Leon: 3. miedzynarodowy festiwal Bachowski w Lipsku. [Das 3. Internationale Bachfest in *Leipzig*. Poln.] – In: *Ruch muzyczne* 19 (1975), S. 16–17.
760. Wyser, Ernst R.: Eindrücke vom Bachfest in *Leipzig*. – In: *Musik und Gottesdienst* 30 (1976), S. 26–29.
761. Bachwoche *Ansbach* 25. Juli bis 3. August 1975. Offizieller Almanach. – *Ansbach: Bachwoche* 1975, 80 S.
762. Schrott, Gerhard: Bachwoche *Ansbach* 1975. – In: *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 254–256; sowie in: *Musikhandel* 26 (1975), S. 296.
763. Bach-Tage *Berlin* 1975. – Programmbuch. Redaktion und Gestaltung: Christoph Trautmann. Berlin (West): Verband Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler VDMK, Landesverband Berlin 1975, 52 S. – Bach-Tage – Vorträge 1974. Beilage zum Programmbuch 1975. Redaktion und Gestaltung: Christoph Trautmann, 21 S. [Vgl. Nr. 740.]
764. Gottschick, Anna Martina: *Berliner* Bachtage 1975. – In: *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 311–312.
765. *Brattleboro* Bach Festival. Seventh Annual Autumn. October 11–12, 1975. Programmheft. (Text Matthäus-Passion.) – *Brattleboro: BMC* 1975, 10 S.
766. Beutler, Christian: „*Görlitzer* Bachwoche 1975“ – eine kirchenmusikalische Lehrwoche. – In: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 39.
767. Neunundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 13. bis 18. Juni 1975. Durchgeführt vom *Greifswalder* Domchor. – Programmheft, 24 S.
768. Labs, Dietrich: 29. *Greifswalder* Bachwoche. – In: *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 256–257; sowie in: *Der Kirchenmusiker* 26 (1975), S. 136–137.
769. Ochs, Ekkehard: 29. Bachwoche *Greifswald*. – In: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 567–568.
770. Hölzer, Hilde: Zwölfte *Haller* Bachtage. – In: *Musik und Kirche* 45 (1975), S. 148–149.

771. IV. *Heidelberger* Bachwoche. 28. Mai bis 3. Juni 1975. Programmheft. – Heidelberg: Bachverein Heidelberg 1975, 88 S.
772. Trötschel, Heinrich R.: *Heidelberger* Bachwoche. – In: Musik und Kirche 46 (1976), S. 37-39.
773. Werner, Hansdieter: IV. *Heidelberger* Bachwoche. – In: Der Kirchenmusiker 26 (1975), S. 134-135.
774. *Kasseler* Musiktage 1975. Bach 1975 – Rezeption und Interpretation im 20. Jahrhundert. (31. 10. bis 2. 11.) – Kassel: (Bärenreiter) 1975, 68 S.
775. Berke, Dietrich: Bach 1975. Zum Programm der *Kasseler* Musiktage vom 31. Oktober bis 2. November 1975. – In: Musica 29 (1975), S. 335-336.
776. Rösing, Helmut: Auf die Musiker kommt es an. Musiktage 1975 im Zeichen Bachs. *Kassel*. – In: Musica 30 (1976), S. 28-30.
777. Schlager, Karlheinz: Auf der Suche nach Johann Sebastian Bach. Rückblick auf die *Kasseler* Musiktage vom 31. Oktober bis 2. November 1975. – In: Die Musikforschung 29 (1976), S. 54-55.
778. Müllmann, Bernd: *Kassel*: Bach damals und heute. Musiktage 1975. – In: Melos / Neue Zeitschrift für Musik 2 (1976), S. 129-130.
779. Tomescu, Vasile: Bach in „Zilele muzicale ale orasului *Kassel*“. [Bach bei den *Kasseler* Musiktagen 1975. Rumän.] – In: Muzica 26 (1976), Nr. 1, S. 39-40.
780. English Bach Festival. *London* April 14th to April 28th, 1975. – Programmbuch, 90 S.
781. Bachtage des *Magdeburger* Domchores 1975. – Programmheft, *Magdeburger* Domchor 1975, 19 S.
782. English Bach Festival. *Oxford* April 16th to May 11th 1975. – Programmbuch, 106 S.
783. Bach etc., ili nekoliko sjecanja na dva Engleska Bachova festivala. [*London, Oxford.*] [Betr. English Bach Festival London und Oxford 1974.] [Jugosl.] – In: Zvuk (1975), Nr. 1, S. 87-91.
784. Michel, Paul, und Herbert Kirmße: *Thüringer* Bachtage mit Improvisationswettbewerb. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 472-475.
786. *Wiesbadener* Bachwoche vom 22. bis 30. November 1975. Programmbuch mit Texten und Einführungen. – Wiesbaden: Schiersteiner Kantorei 1975, 75 S.

## 1976

787. 51. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in *Berlin* (West) vom 25. bis 30. August 1976. Bachfestbuch. – Berlin (West) 1976, 176 S.
788. Blankenburg, Walter: Bachfest 1976 in *Berlin* (West). 51. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft (25. bis 30. August 1976). – In: Musik und Kirche 46 (1976), S. 300-303.
789. Meyer, Ulrich: Bachfest 1976. [*Berlin* (West).] – In: Der Kirchenmusiker 27 (1976), S. 206-208.
- 789a. Procter, M.: The 1976 *Berlin* Bachfest. – In: Early Music 5 (1977), S. 125.



790. Bach-Choir of *Bethlehem*. Sixty-Ninth Festival 1976. Programmheft. – Bethlehem/Pennsylvania: Bach-Choir 1976, 60 S.
791. Dreißigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 17. bis 22. Juni 1976. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft, 31 S.
792. Labs, Dietrich: Bachwoche 76 [*Greifswald*.] – In: *Der Kirchenmusiker* 27 (1976), S. 172–174.
793. Ochs, Ekkehard: *Greifswald*. 30. Bach-Woche. – In: *Musik und Gesellschaft* 26 (1976), S. 569.
794. Schwinger, Eckart: 30. *Greifswalder* Bach-Woche. – In: *Bulletin. Musikrat der DDR* 13 (1976), H. 3, S. 52–53.
795. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: 13. *Haller* Bachtage. – In: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 144.
796. Lewe, Otto: Bachtage in *Halle/Westfalen*. – In: *Der Kirchenmusiker* 27 (1976), S. 63–64.
797. Ostwestfalen. Die 13. *Haller* Bachtage. – In: *Das Orchester* 24 (1976), S. 169–170.
798. English Bach Festival. *London* April 26th to May 14th, 1976. – Programmbuch, 96 S.
799. English Bach Festival. *Oxford* May 14th to May 23th 1976. – Programmbuch, 96 S.
800. 38<sup>e</sup> Festival de Musique de *Strasbourg*. 10.–26. Juni 1976. Programmbuch. – Strasbourg: Lamil 1976, (80) S.
801. Schmidt, Gerhard: *Thüringer* Bachtage mit Improvisationswettbewerb. – In: *Musik und Gesellschaft* 26 (1976), S. 359–360.

## 1977

802. 52. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft [in] *Schwerin* [vom] 17. bis 20. November 1977. Bachfestbuch. – Schwerin 1977. 160 S.
803. Blankenburg, Walter: 52. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in *Schwerin*. – In: *Musica* 32 (1978), S. 169–170.
804. Wiencke, Hans-Erich: 52. Bachfest *Schwerin* 1977. – In: *Musik und Gesellschaft* 28 (1978), S. 58–59.
805. Bachwoche *Ansbach* [vom] 29. Juli bis 7. August 1977. Offizieller Almanach. – Ansbach: Wiedfeldt & Mehl 1977, 86 S.
806. Bach-Tage *Berlin* 1977. Programmbuch. Redaktion und Gestaltung: Christoph Trautmann. – Berlin (West): Verband Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler VDMK, Landesverband Berlin 1977, 64 S. – Bach-Tage – Vorträge 1975. Beilage zum Programmbuch 1977. Redaktion und Gestaltung Christoph Trautmann, 16 S. [Vgl. Nr. 763.]
807. Festival van Vlaanderen *Brugge*. 14. Internationale Musiktage vom 28. Juli bis 12. August 1977. – 5. Internationale Cembalo-Woche – J. S. Bach und seine Zeit. Festprogramme. – Brugge: fVb 1977. 128; 60 S.
808. *Flensburger* Bach-Tage vom 24. Juni bis 3. Juli 1977. Festprogramm. – Flensburg 1977, 36 S.

809. Einunddreißigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 17. bis 22. Juni 1977. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft, 23 S.
810. Labs, Dietrich: 31. *Greifswalder* Bachwoche. – In: *Der Kirchenmusiker* 28 (1977), S. 127-128.
811. Ochs, Ekkehard: *Greifswald*. 31. Bach-Woche. – In: *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), S. 635-636.
812. Bimberg, Guido: VI. Bachfesttage *Kötben* [vom 4. bis 10. Dezember 1977.] – In: *Musik und Gesellschaft* 28 (1978), S. 123-124.
813. English Bach Festival. *London* April 24th to May 10th. – Programmbuch, 104 S.
- 813a. English Bach Festival. *Oxford* May 14th to May 22th. – Programmbuch, 84 S.
814. 12. Internationales Bach-Fest [in] *Schaffhausen* vom 15. bis 22. Mai 1977. Generalprogramm. – Schaffhausen: Internationale Bachgesellschaft 1977, 46 S.
815. 39<sup>e</sup> Festival de Musique de *Strasbourg* [vom] 3. bis 19. Juni 1977. Programmheft mit Einführungen und Abb. – Strasbourg: Lamil 1977, (80) S.
816. Schmidt, Gerhard: Bachtage in *Thüringen*. – In: *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), S. 486-487.
817. Zweite *Wiesbadener* Bachwoche vom 29. Oktober bis 7. November 1977. Almanach. – Wiesbaden: J.-S.-Bach-Gesellschaft 1977, 100 S.

## IX. TANZ, BELLETRISTIK, FILM, FERNSEHEN, BILDENDE KUNST

818. (*Felix*, Werner:) b-a-c-h. Eine Dokumentation in sieben Kapiteln. Szenarium. [dt., engl., franz.] – Berlin: Fernsehen der DDR. Programmdirektion, Abt. Öffentlichkeitsarbeit 1975.
819. *Franck*, Hans: Die Pilgerfahrt nach Lübeck. Eine Bachnovelle. – Witten (Ruhr), Berlin: Eckart 1970, 87 S. = Der Eckart-Kreis. 25.
820. *Franck*, Hans: Johann Sebastian Bach. Die Geschichte seines Lebens, 4. Aufl. – Berlin: Union 1971, 606 S.
821. *Franck*, Hans: Friedemann. Der Sohn Johann Sebastian Bachs, 4. Aufl. – Berlin: Union 1970, 541 S.
822. *Hobberg*, Rainer: Der Junge aus Eisenach. Begegnung mit Johann Sebastian Bach. – Weimar: Knabe 1975, 118 S.
823. *Knobloch*, Heinz: Das 3. Brandenburgische Konzert. – In: Heinz Knobloch, Bloß wegen der Liebe. Feuilletons mit einem Nachw., 1. Aufl. 1971; 2. Aufl. 1972; 3. Aufl. 1973, S. 264-265. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, 296 S.
824. *Meynell*, Esther: Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach. Neuauflage. – Herford: Koehlers Verlagsgesellschaft 1968, 303 S.
825. *Munier-Wroblewski*, Mia: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Zwei Geschichten um Johann Sebastian Bach. Neuauflage. – Heilbronn: Eugen Salzer 1970, 78 S. = Salzers Großdruck-Bibl.



826. *Rüber*, Johannes: Die Heiligsprechung des Johann Sebastian Bach. Eine Papst-Legende. – Schwieberdingen: Günter Rüber 1973, 176 S.
827. *sc-r* [=Schaefer, Hansjürgen]: Fernsehspiel um Bach. – In: Musik und Gesellschaft 23 (1973), S. 158–160.
828. *Schittenhelm*, Rosemarie: Der junge Johann Sebastian: ein Bach-Buch für die Jugend, 2. Aufl. – Klagenfurt: Heyn 1975, 147 S.
829. *Schittenhelm*, Rosemarie: Der große Kantor: Johann Sebastian Bach, der Meister, 2. Aufl. – Klagenfurt: Heyn 1975, 142 S.
830. *Schmoll*, gen. Eisenwerth, J. A.: „Hommage à J. S. Bach“. Ein Thema der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. – In: Convivium musicorum. Festschr. Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag am 19. Aug. 1974, S. 325 bis 343.
831. *Thiel*, Wolfgang: Dokumentarfilm über Johann Sebastian Bach. – In: Musik und Gesellschaft 25 (1975), S. 761–762.

## ANHANG: FAKSIMILE-AUSGABEN

A. *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

832. *Band 1*: Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben. Leipzig, den 23. August 1730. Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorw. von Werner Neumann. – 1977, 1 Bl., 5 Bl. Faks. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 709.]
833. *Band 7*: Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthaicum. [Matthäus-Passion BWV 244.] Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorw. von Karl-Heinz Köhler, 2. Aufl. – 1974, 2 Bl., 83 Bl. Faks. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 712.]
834. *Band 12*: Hochzeitsquodlibet 1707: ein Fragment. BWV 524. Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorw. von Werner Neumann u. einem Nachw. von Günther Kraft, 1., 2. Aufl. – 1973, 1976, 32 S.
835. *Band 13*: Zerreiſet, zersprenget, zertrümmert die Gruft. Der zufriedengestellte Aeolus. Drama per Musica. BWV 205. Faks. nach dem Autograph. Mit einem Vorw. von Werner Neumann, 1. Aufl. – 1977, 8 S., 86 S.

## B. Andere Ausgaben

836. *Bach*, Johann Sebastian: Fantasia per il Cembalo. BWV 906. Faks.-Ausg. [der beiden Autogr. Bethlehem, Pa.; Dresden] mit einem Geleitw. von Robert L. Marshall, dt., engl. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1976, 8 S.
837. *Bach*, Johann Sebastian: Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000). Faks.-Druck nach den in der Musikbiblio-

thek der Stadt Leipzig aufbewahrten handschriftlichen Originalen. Mit einer Einf. von Hans-Joachim Schulze. – Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1975, VIII, 19, 2, 7 S. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1975.

838. *Bach*, Johann Sebastian: Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur. BWV 1050. Faks. des Originalstimmensatzes nach dem Autograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze. – Leipzig: Edition Peters 1975, 10, 25 Bl.

Bespr.: (1) *Music & Letters* 58 (1977), S. 236-240 (Robert L. Marshall).

839. *Bach*, Johann Sebastian: Musikalisches Opfer BWV 1079. Hrsg. und komm. von Christoph Wolff. Fotomech. Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1747. – Leipzig: Edition Peters 1977 = Peters Reprints. Musikwissenschaftliche Studienbibliothek.

*Bach*, Johann Sebastian: Bauernkantate BWV 212. Faks. nach dem Autograph. Mit einem Nachw. von Wilhelm Virneisel. – München, Duisburg: Henle 1965, 14 Bl. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 705.]

Bespr.: (1) *Musica* 22 (1968), S. 116-117 (Joseph Müller-Blattau).

*Bach*, Johann Sebastian: Messe in h-moll. BWV 232. Faks. nach dem Autograph. Mit einem Nachw. von Alfred Dürr. – Kassel u. a.: Bärenreiter (1965), 99 Bl. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 710.]

Bespr.: (1) *Die Musikforschung* 22 (1969), S. 411 (Georg von Dadelsen).

840. *Bach*, Johann Sebastian: Uenogakuen shozô J. S. Bach no jihitsushahon „Prelude pour la luth à cembalo“. [Faks.-Nachdruck des Bachschen Autographs BWV 998.] Einführung von Hiroshi Hoshino. – Tokyo: Ueno Gakuen 1974, 12 S.

841. *Bach*, Johann Sebastian: Opere per Liuto. [BWV 995-1000, 1006a. Hrsg. mit Vorw. und Studie von E. Cipriani.] Vol. I: Part. musicale [Klaviernot.], XI, 71 S. – Vol. II: Intavolatura strumentale [Tabulatur], XIII, 58 S. – Vol. III: Documenti storici [Faksimiles], 51 S. – Rovereto (Trento): Stamperia Musicale 1977.

842. Johann Sebastian *Bachs* Unterschriften. – Leipzig: Bach-Archiv; Neue Bachgesellschaft 1972, 36 S.

843. Joh. Seb. *Bachs* Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen. [Nachdr. der Ausgabe der Bachgesellschaft Leipzig 1895.] – Farnborough, Handts: Gregg; Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969, XXI, 142 S. mit Faks. (Noten). [Vgl. Bach-Gesamtausgabe, Bd. 44.]

844. *Bach* Tercentenary Facsimile Publication Project. Part I: Einige Canonische Veränderungen über das Weynacht-Lied „Vom Himmel hoch da komm ich her“. – In: *Bach. The Quarterly Journal* ... 8 (1977), Nr. 3, S. 13-25.

845. *Hiller*, Johann Adam: Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit. [S. 9-29 J. S. Bach.] Fotomech. Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1784. Hrsg. mit Nachw. und Reg. von Bernd Baselt. – Leipzig: Edition Peters 1975, 322, 19 S. = Peters Reprints. Eine musikhistorische Studienbibliothek.

Bespr.: (1) *Musica* 31 (1977), S. 264-265.



## AUTORENREGISTER

Verweise mit dem Zusatz (x) beziehen sich auf Titel vorheriger Bibliographien, die hier wegen neuerer Besprechungen ohne eigene Numerierung wiederholt werden und unter der Nummer des jeweils vorhergehenden Titels aufzufinden sind.

- Abert*, Hermann 65  
*Abyzova*, E. 414  
*Adorno*, Theodor Wiesengrund 66  
*Ablgrimm*, Isolde 138, 461  
*Alain*, Olivier 433  
*Albert*, Herzog zu Sachsen 553  
*Albrecht*, Christoph 267  
*Allihn*, Ingeborg 200, 301, 462, 611, 612, 750, 751  
*Altenburg*, Detlef 142  
*Antonian*, Robert Edward 463  
*Ariga*, Noyuri 364, 522a  
*Artaud*, Alain 613  
*Aslanišvili*, Salva S. 365  
*Aubert*, Joachim 132  
  
*Babitz*, Sol 464  
*Badaracco*, Carla 466  
*Bagnall*, Anne 455  
*Bailey*, Kathryn 433a  
*Baker*, Thomas 455  
*Balz*, Hans Martin 271  
*Balzer*, George 32  
*Barber*, Elinore 614  
*Barlow*, Jeremy 467  
*Bartsch*, Hans-Joachim 468  
*Baselt*, Bernd 270  
*Basso*, Alberto 122  
*Bauer*, Hans-Joachim 554  
*Beckh*, Hermann 160  
*Beechey*, Gwilym 322  
*Belt*, B. 615  
*Berke*, Dietrich 775  
*Bernsdorff-Engelbrecht*, Christiane 616, 723, 745, 795  
*Besseler*, Heinrich 523  
*Beutler*, Christian 720, 766  
*Bimberg*, Guido 812  
*Birk*, Reinhold 324  
  
*Birtel*, Wolfgang 225, 445  
*Bitsch*, Marcel 434  
*Bizony*, Celia 133  
*Blankenburg*, Walter 67, 104, 220, 237, 271, 272, 788, 803  
*Blume*, Friedrich 17, 33, 34, 68, 69, 161, 221, 222, 273, 435, 524  
*Bockholdt*, Rudolf 274  
*Bodky*, Erwin 468a  
*Boe*, John 366  
*Boendermaker*, P. 162  
*Böhm*, Hans 555, 556, 557, 617  
*Bond*, Ann 275, 325  
*Boringbieri*, G. 143  
*Borlisch*, Hans 558, 559  
*Bornefeld*, Helmut 436  
*Bortolotto*, Mario 465  
*Bradsbaw*, M. C. 326  
*Brainard*, Paul 223  
*Brattke*, Gerhard 618  
*Breig*, Werner 367, 415  
*Brennecke*, Dietrich 560  
*Bresgen*, Cesar 163  
*Breuer*, János 561, 752  
*Bruchhäuser*, Wilfried Wolfgang 469, 469a, 619  
*Brückner*, Christian 327  
*Budday*, Wolfgang 276  
*Burguète*, André 368  
*Buelow*, George J. 69a, 214  
*Bullinger*, E. W. 164  
*Bullivant*, Roger 360(x)  
*Burrows*, Donald 470  
*Burton*, Humphrey 620  
*Busch*, Hermann J. 524a, 547  
*Bush*, D. E. 437  
*Butir*, L. M. 165, 166  
*Byrt*, John Clare 167

- Campbell*, Margaret 471  
*Cantrell*, S. 168  
*Carr*, Dale C. 472  
*Cazaban*, Costin 621  
*Chailley*, Jacques 328, 438  
*Cholopov*, J. 169  
*Christov*, Dimitar 369  
*Ciobanu*, Gheorge 561a  
*Ciomac*, Emanoil 170  
*Cipriani*, Ernesto 841  
*Cone*, Edward T. 370  
*Constantini*, Franz-Peter 371  
*Čugaev*, A. G. 372  
*Currie*, Randolph N. 277, 438a  
*Curti*, Martha 416
- Dadelsen*, Georg von 373, 525,  
 839(x)  
*Dablhaus*, Carl 374  
*Dammann*, Rolf 375  
*Danuser*, Hermann 473  
*Darlow*, Denys 250(x)  
*Daube*, Otto 526  
*David*, Hans Theodore 439  
*David*, Johann Nepomuk 376  
*Daw*, Stephen 139, 171, 271, 526a,  
 622  
*Dedel*, Peter 455  
*Debnert*, Max 70  
*Dessau*, Paul 562  
*Dibelius*, Ulrich 563  
*Dobranich*, O. B. de 71  
*Dobrovolskis*, Kunibertas 718  
*Dombois*, Eugen M. 376a  
*Domizlaff*, Ilse 623-626  
*Dömling*, Wolfgang 30, 527  
*Dommel-Diény*, Amy 417  
*Doormann*, Ludwig 564  
*Dorfmueller*, Joachim 387  
*Draeger*, Hans-Heinz 278  
*Druskin*, Michail 279  
*Dufourcq*, Norbert 329  
*Dulęba*, Władysław 35  
*Dürr*, Alfred 15, 72, 172, 224-230,  
 280, 281, 418, 474, 565, 571, 627,  
 839(x)
- Duyzentkunst*, I. S. = Smit Duyzent-  
 kunst, Ingrid
- Eberle*, Gottfried 713, 741  
*Eckart-Bäcker*, Ursula 572  
*Edler*, Arnfried 547  
*Eggebrecht*, Hans Heinrich 73  
*Ehmann*, Wilhelm 74, 105, 173, 174,  
 282, 475, 573  
*Eibner*, Franz 330  
*Eichberg*, Hartwig 377, 378  
*Eigeldinger*, Jean-Jacques 528  
*Eisikovits*, Max 174a  
*Elian*, Edgar 440, 628-631  
*Eller*, Rudolf 31, 175, 419  
*Elsner*, Carmen 632  
*Elste*, Martin 476  
*Emery*, Walter 331, 477, 478  
*Engelhardt*, Ruth 529  
*Enxing*, Hans-Georg 227  
*Eppelsheim*, Jürgen 144  
*Eppstein*, Hans 18, 176, 177, 197(x),  
 420  
*Erismann*, Hans 283  
*Erpf*, Hermann 379
- Faucheur*, Jérôme 478a  
*Feder*, Georg 33  
*Felix*, Werner 16, 49, 75, 633-637,  
 818  
*Fenoglio*, Paolo 76, 106, 107, 178,  
 332, 380, 479  
*Ferguson*, R. 333  
*Finke*, G. W. 30  
*Finke-Hecklinger*, Doris 178(x)  
*Finscher*, Ludwig 108, 530  
*Finson*, Jon W. 480  
*Fischer*, Kurt von 76a  
*Fischer*, Wilfried 421  
*Flotbuis*, Marius 531  
*Forchert*, Arno 77  
*Forkel*, Johann Nikolaus 37-39  
*Franck*, Hans 819-821  
*Frederichs*, Henning 284  
*Friebel*, Karl-Heinz 748  
*Frobberg*, Wolfgang 109  
*Fuessl*, K. H. 381



- Fuhrmann*, Wilhelm 639  
*Fuller-Maitland*, John Alexander 41  
  
*Gadsch*, Herbert 640  
*Ganz*, Beatrice 481, 481a  
*Gárdonyi*, Zoltán 178a, 547  
*Geck*, Martin 42, 78, 285  
*Geiringer*, Irene 42(x)  
*Geiringer*, Karl 42(x), 79, 134  
*Gerlach*, Reinhard 231  
*Gernhardt*, Klaus 145  
*Gervès*, André 44  
*Ginsburg*, Lev S. 482, 753a  
*Glöckner*, Andreas 179, 179a  
*Gnägi*, Hans Rudolf 641  
*Goebels*, Franzpeter 566  
*Gojowy*, Detlef 42(x), 232, 286  
*Goldhammer*, Otto 180  
*Goldschmidt*, Harry 287  
*Görlich*, J. G. 574  
*Gottschick*, Anna Martina 714, 727, 764  
*Graves*, Barry 575  
*Greenberg*, B. 382  
*Greis*, Siegfried 708  
*Grenz*, Isolde 155  
*Grüß*, Hans 233, 483  
*Gülke*, Peter 29, 181, 522a (x)  
*Güttler*, Ludwig 484  
*Gurlitt*, Wilibald 567  
  
*Häfner*, Klaus 234, 288, 289, 422  
*Hagen*, Hans Wilhelm 45  
*Hahn*, Harry 383  
*Hailperin*, Paul 146  
*Halm*, Harry 376  
*Hamel*, Fred 46  
*Hammel*, Marla 484a  
*Harmon*, Thomas 328  
*Harnoncourt*, Nicolaus 147  
*Hart*, K. W. 334  
*Hatting*, Carsten E. 182  
*Hauswald*, Günter 701  
*Heck*, Thomas F. 423  
*Hecklinger*, s. *Finke-Hecklinger*  
*Heimann*, Walter 182a  
*Heinsheimer*, H. W. 576  
  
*Heller*, Karl 47, 183, 419, 424  
*Hellwig*, Friedemann 148  
*Helms*, Marianne 235  
*Hendrie*, Gerald 335  
*Henkel*, Hubert 149  
*Hering*, Hans 384, 425, 485  
*Hermelink*, Siegfried 384a  
*Herz*, Gerhard 123, 236, 290, 290a, 301, 486  
*Hesford*, Bryan 642  
*Heuß*, Alfred 291  
*Hiller*, Johann Adam 48, 845  
*Hindemith*, Paul 579  
*Hindermann*, Walter F. 225, 237, 292  
*Hirsch*, Artur 238, 239, 240  
*Hirshowitz*, Betty 241  
*Hobobm*, Wolf 19, 124  
*Hochbreitber*, Karl 486a  
*Hoesch*, Klaus 709  
*Hoff*, Günther 726  
*Hoffmann*, Alfred 643  
*Hoffmann*, Gunther 336  
*Hoffmann*, Winfried 4, 5, 6, 16, 80, 577, 644-647  
*Hoffmann-Erbrecht*, Lothar 15, 181, 185, 235, 271, 301, 385, 419, 445, 754  
*Hobberg*, Rainer 822  
*Hoke*, Hans Gunter 441, 442  
*Holden*, E. 294  
*Holschneider*, Andreas 487  
*Holst*, Imogen 48a  
*Hölzer*, Hilde 770  
*Honders*, A. Caspar 81, 337, 338  
*Honegger*, Henri 648  
*Hösch*, Wolfgang 293  
*Hosbino*, Hiroshi 840  
*Hudemann*, Hans-Olaf 532  
*Hudson*, Frederick 186, 301  
*Huijstee*, Th. von 386, 443, 444  
  
*Jacobi*, Erwin R. 533, 568, 569  
*Janz*, Matthias 650  
*Jenne*, Natalie 187  
*Jenny*, Markus 295  
*Joseph*, Charles 488

- Jürgens, Jürgen* 489  
*Jung, Hans Rudolf* 242  
*Just, Martin* 188
- Kaiser, Joachim* 577a  
*Kalinina, Nina* 578  
*Kasabara, Kiyoshi* 446  
*Keating, Henry John* 339  
*Keller, Harald* 110  
*Keller, Hermann* 387, 388, 389  
*Kelletat, Herbert* 152  
*Kellner, Herbert Anton* 150, 151  
*Kenyon, Nicholas* 296, 447  
*Kessler, Klaus* 652  
*Kbindemit = Hindemith, Paul*  
*Killingley, Frances* 490  
*Kindermann, Jürgen* 29  
*Kirmße, Herbert* 784  
*Klein, Hans-Günter* 189, 534  
*Kleinbans, Theodore J.* 51  
*Klinda, Ferdinand* 340  
*Kloppers, Jacobus* 491  
*Klotz, Hans* 341  
*Klotz, Udo* 710  
*Knobloch, Heinz* 823  
*Kobayashi, Yoshitake* 535  
*Koch, Klaus Peter* 190  
*Kochevitsky, George A.* 492-493b  
*Kock, Hermann* 426  
*Kodek, Redo* 42(x)  
*Kobl, Bernhard A.* 29  
*Köbler, Johannes Ernst* 580  
*Köbler, Karl-Heinz* 29, 536, 537, 833  
*Koblhase, Thomas* 390  
*Kolneder, Walter* 448-450, 538  
*Kopčevskij, Nikolai* 38  
*Koprowski, Richard* 455  
*Körner, Klaus* 297  
*Kortus, Günter* 653  
*Kraft, Günther* 834  
*Krams, Peter* 494  
*Krause, Reinhold* 391  
*Krellmann, Hanspeter* 654  
*Kretzschmar, Hermann* 392  
*Krummacher, Friedhelm* 237, 298, 539
- Kühnlentz, Fritz* 111  
*Kunze, Stefan* 271  
*Kurth, Ernst* 190a  
*Kynaß, Hans-Joachim* 20
- Labs, Dietrich* 722, 743, 768, 792, 810  
*Lam, Basil* 299  
*Larsen, Jens-Peter* 191  
*Leaver, Robin A.* 29, 125, 126, 164, 192, 193, 227, 243, 300, 342, 451, 622  
*Leibowitz, René* 194  
*Leloir, E.* 495  
*Lesure, Francois* 452  
*Lewe, Otto* 796  
*Limmert, Erich* 655  
*Linde, Hans van der* 84  
*List, Horst* 581  
*Loesser, A.* 497  
*Lofst, Abram* 427  
*Lohmann, Heinz* 214, 343, 344, 345, 496  
*Lorenzen, Johannes* 540  
*Looyenga, A. J.* 582  
*Lübning, Helga* 271  
*Lukas, Viktor* 735  
*Lwow, Sergej* 656
- Maciejewski, Tadeusz* 244  
*Maegaard, Jan* 195  
*Mablke, Sybill* 715  
*Mainka, Jürgen* 85, 196  
*Malth, Rainer* 657  
*Marcel, Luc-André* 127  
*Marek, Czeslaw* 498  
*Margulis, V.* 499  
*Markowski, Liesel* 658, 755  
*Marshall, Robert Lewis* 197, 197(x), 214, 245, 836, 838  
*Massenkeil, Günther* 199  
*Matthes, Werner* 659  
*Matzuzaki, Kyôko* 392a  
*Mauersberger, Erhard* 660  
*Mauersberger, Rudolf* 268  
*May, Ernest Dewey* 346, 347, 541  
*Mayer-Rosa, Eugen* 661  
*Melkus, Eduard* 500  
*Mendel, Arthur* 21, 301, 302



- Menke*, Werner 153  
*Meredith*, Ellis Little 393  
*Meredith*, Henry 153  
*Mertens*, Volker 732  
*Meyer*, Ernst Hermann 86  
*Meyer*, Ulrich 87, 88, 303, 348, 349,  
 756, 789  
*Meynell*, Esther 824  
*Mezger*, Manfred 583, 584, 711, 719,  
 730  
*Michel*, Paul 784  
*Misch*, Ludwig 394  
*Mohr*, Wilhelm 383, 428  
*Möller*, Martin 542  
*Molnár*, Antal 178a  
*Morehen*, J. 429  
*Morozov*, Sergej Aleksandrovič 52  
*Morrongiello*, L. A. 304  
*Motte*, Diether de la 305  
*Müller-Blattau*, Joseph 269, 839(x)  
*Müllmann*, Bernd 778  
*Munier-Wroblewski*, Mia 825  
*Murray*, Robert P. 501  
*Musch*, Hans 29, 271, 350  
  
*Naegeli*, Hans Georg 53  
*Naylor*, C. B. 89  
*Nestle*, Rosemarie 8, 9  
*Neumann*, Frederick 395, 502  
*Neumann*, Werner 15, 53a, 54, 200,  
 246, 306, 585, 662, 663, 664, 832,  
 834, 835  
*Nickel*, Ekkehart 702  
*Nieden*, Hans-Jörg 543  
*Nievergelt*, Edwin 30, 237  
*Nitschke*, Wolfgang 201  
*Noebren*, Robert 154  
*Nossik*, Boris Michailowitsch 586  
  
*Oberacker*, Betty 395a  
*Ochs*, Ekkehard 744, 769, 793, 811  
*O'Donnell*, Jane 351, 352, 503  
*Ollivier*, C. 665  
*Otto*, Felix 155  
  
*Pachnicke*, Bernd 666  
*Pandelescu*, J.-V. 170  
  
*Parry*, Charles Hubert Hastings 54a  
*Peacock*, David 353  
*Percy*, Gösta 667  
*Philippsborn*, Magali 396  
*Pieck*, Wilhelm 49, 668  
*Piersig*, Johannes 448  
*Pirro*, André 90  
*Pischner*, Hans 504, 587-589  
*Platen*, Emil 247  
*Plath*, Richard 307  
*Pociej*, Bohdan 202  
*Porfetye*, Andreas 217(x)  
*Posell*, Jacques 670  
*Pospíšil*, Vilem 669  
*Prautzsch*, Ludwig 308, 453  
*Prevost*, J.-J. 248  
*Prinz*, Ulrich 178(x), 214, 249, 271,  
 301, 522(x)  
*Procter*, M. 789a  
*Pruim*, Eimert 50, 671  
*Pulido*, E. 505  
  
*R. Th.* 301  
*Radice*, Mark A. 454  
*Ramin*, Günther 91-93, 250, 590, 591  
*Ratz*, Erwin 94, 397, 544  
*Raupach*, Hans 55  
*Rebling*, Eberhard 506  
*Reckling*, Wolfgang 672  
*Reeth*, M. van 309  
*Reich*, Nancy B. 23  
*Reichardt*, Johann Friedrich 203  
*Richards*, Ruthann Louise 354  
*Richter*, Gert 95, 592  
*Riefling*, Reimar 135  
*Rienäcker*, Gerd 310, 593  
*Riemann*, Hugo 398  
*Rifkin*, Joshua 311  
*Rijnsdorf*, C. 96  
*Rjanzanova*, Nina 204, 312  
*Robertson*, Alec 112, 250(x)  
*Rogg*, Lionel 328  
*Robde*, Gerhard 673  
*Roizman*, Leonid 56, 398a  
*Romberg*, Ute 594  
*Rösing*, Helmut 776

- Ross, John M. 355  
 Rostal, Max 507  
 Rovenko, Aleksander Ivanovič 205  
 Rüber, Johannes 826  
 Rubin, Augusta 206  
 Rubin, Norman 252  
 Rummenhöller, Peter 399  
 Šabouk, Sáva 356  
 Sammetreuther, Hermine 703, 704  
 Sava, Josif 674  
 Schachter, Carl 400  
 Schaefer, Hansjürgen 595, 596, 827  
 Scharnbeck, Hannelore 675  
 Scheide, William H. 253, 254, 255  
 Schenker, Heinrich 430  
 Schenkman, Walter 207, 208, 508  
 Schering, Arnold 57  
 Schetelich, Wolfgang 598  
 Schüttenhelm, Rosemarie 828, 829  
 Schlager, Karlheinz 30, 777  
 Schleuning, Peter 597  
 Schmalenberg, Hilmar 560  
 Schmidt, Gerhard 801, 816  
 Schmidt, Henry 431  
 Schmieder, Wolfgang 12  
 Schmitz, Arnold 96a  
 Schmoll, gen. Eisenwerth, J. A. 830  
 Schneeberger, Heinz Roland 509, 545  
 Schneider, Frank 599  
 Schneiderbeinze, Armin 16, 58, 128,  
 256, 600, 645, 676, 677, 678  
 Schrade, Leo 97  
 Schrammek, Winfried 156, 209, 510  
 Schrott, Gerhard 762  
 Schubmacher, Gerhard 57, 219  
 Schultze, Hans-Joachim 11, 15, 24, 29,  
 31, 47, 54, 113, 129, 130, 140, 257,  
 258, 259, 357, 401, 511, 512, 513,  
 546, 679, 680, 681, 736, 837, 838  
 Schwarz, Peter 547  
 Schweitzer, Albert 59, 60, 60a, 313  
 Schweizer, Gottfried 454a  
 Schwendowius, Barbara 30  
 Schwermer, Joh. 571  
 Schwinger, Eckart 794  
 Sears, Lawrence 682  
 Seaton, Douglass 455  
 Seifert, Wolfgang 737  
 Sharp, Nan Ellen 260  
 Siedel, Matthias 314  
 Siedentopf, Henning 402, 601  
 Siegele, Ulrich 114, 210, 403  
 Siegmund-Schultze, Walther 61, 98,  
 203, 211, 602, 684  
 Simpson, Adrienne 548  
 Smend, Friedrich 315  
 Smit Duyzentkunst, Ingrid 36, 685  
 Smither, Howard E. 315a  
 Sokolov, N. 404  
 Soinne, Paavo 212  
 Spieler, Heinrich 687, 738  
 Spindler, Wolfgang 261  
 Spitta, Philipp 62, 62a, 316  
 Staehelin, Martin 548a  
 Stauffer, George 455  
 Stefani, Gino 405  
 Steiger, Renate 317  
 Stephan, Rudolf 213, 603  
 Stiller, Günther Walter Heinrich 99,  
 115, 262, 604  
 Straesser, Joep 406  
 Strauch, Hermann von 686  
 Stuppner, H. 716  
 Sumikura, Ichirō 100, 116  
 Szeskus, Reinhard 263  
 Tanaka, Kibihiko 605  
 Terry, Charles 39  
 Tessmer, Manfred 358  
 Thiedt, Catherine 549  
 Thiel, Wolfgang 831  
 Thomas, John Hugh 688  
 Tietze, Ekkehard 606  
 Tittel, Karl 117  
 Toduta, Sigismund 217(x), 407, 408  
 Tomescu, Vasile 779  
 Tonazzi, Bruno 432  
 Tramnitz, Helmut 607  
 Trautmann, Christoph 131, 740, 763,  
 806  
 Trötschel, Heinrich R. 514, 772  
 Trummer, Hans 318



- Tulan, F.* 456  
*Türk, Hans Peter* 407, 408  
  
*Vellekoop, K.* 36  
*Velten, Klaus* 608  
*Vermeulen, Ernst* 215  
*Vetter, Walther* 37, 101, 268  
*Vidal, Pierre* 515  
*Viertel, Karl-Heinz* 216, 217, 516,  
 689-691, 755  
*Virneisel, Wilhelm* 839(x)  
*Visser, H. A.* 692  
*Voge, Richard* 517  
*Vos, A.* 118  
*Vysloušil, Jan* 757  
*Vysloušil, Jiří* 550, 550a  
  
*Wagner, Herbert* 693  
*Wakabayashi, Kazuko* 409  
*Walcha, Helmut* 410, 518  
*Wallon, Simone* 54  
*Walter, Rudolf* 448  
*Watt, Richard K.* 319  
*Webb, Stanley* 694  
*Weber, Édith* 54  
*Webster, E. M.* 729  
*Wegendt, Gerhild* 63  
*Wengert, Karl F.* 695  
*Webnert, Martin* 102, 551  
*Werker, Gerard* 119, 696  
*Werner, Hansdieter* 773  
  
*Wertbemann, Helene* 103, 264  
*Widmann, Joachim* 609  
*Wiemer, Wolfgang* 457  
*Wiencke, Hans-Erich* 697, 804  
*Wienke, Gerhard* 225, 519  
*Wiese, Klaus Martin* 705, 706  
*Williams, Peter* 265, 359, 360,  
 360(x), 389  
*Wirth, Helmut* 551a  
*Witeschnik, Alexander* 120  
*Witkowski, Leon* 739, 758, 759  
*Wörthmüller, Willi* 25  
*Wolfensberger, Rita* 731  
*Wolff, Christoph* 13, 15, 29, 29(x),  
 121, 136, 141, 178, 218, 361, 362,  
 411, 412, 445, 455, 458-460a, 839  
*Wolff, Leonhard* 266  
*Wyser, Ernst R.* 760  
  
*Young, Percy M.* 552, 610  
*Young, William* 363  
  
*Zabrack, H.* 413  
*Zacher, Gerd* 519a  
*Zavarský, Ernest* 26, 64, 158, 159,  
 520  
*Zieten, Silke* 698  
*Zijlstra, Miep* 320  
*Zimpel, Herbert* 137  
*Zschoch, Frieder* 27, 521, 522, 699

## ANHANG

### Resümees der Beiträge

(englisch, französisch, russisch, tschechisch)

#### Englische Resümees

Gregory G. Butler: Leipzig Engravers in Bach's Original Prints.

Comparative investigation of music engravings issued in Leipzig during the 1730's shows that the workshop of Johann Gottfried Krügener was involved in producing original plates for the partitas, the Schemelli Song Book, and Clavierübung, part III. Some important conclusions can be drawn with regard to Bach's precise share in the Schemelli publication and the genesis of part III of the Clavierübung.

Hans-Joachim Schulze: A Spurious Handel Concerto in J. S. Bach's Autograph.

In 1872 Wilhelm Rust discovered in the Berlin Royal Library a set of orchestral parts for an anonymous concerto in f minor, written – in his opinion – by J. S. Bach. The piece was later hypothetically ascribed to G. F. Handel. For several decades the manuscript could no longer be traced in Berlin. It has now been possible to ascertain that its present location is Leipzig, that it was once in Bach's possession, and that it represents the work of an Italian contemporary.

Z. Philip Ambrose: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ and the Art of Rhetoric in Antiquity.

The text for BWV 12, evidently written by Bach's Weimar librettist S. Franck is discussed with regard to its rhetorical substance and its specific relationship to a verse by the Roman poet Quintus Ennius („flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes“). A number of connections emerge between the work of Franck and rhetoric of antiquity; presumably these were also of importance for Bach's understanding of Franck's cantata texts.

William H. Scheide: Bach and the Picander Jahrgang – a Reply.

In BJ 1975, Klaus Häfner has presented a hypothetical conclusion to the effect that Bach did not use all of the Picander cantata texts published in 1732 (PJ II) but that he did use the complete original edition of 1728 (PJ I), which had been designed for the Leipzig church year 1728/29. A comparative estimate of text lengths in the lost source PJ I (based on Wustmann's discussion of 1913) with the later edition PJ II shows that the two prints must have been practically identical. Thus Häfner's theory becomes doubtful.



Jörgen Jersild: Bach's Harmonic Language – a Study in Functional Analysis.

There are certain traits in Bach's harmonic language that point beyond their time. What might be singled out are chords enriched by tones not contained in the scale of the respective key, the frequent addition of sevenths, polarity of chord boundaries, and the use of altered secondary dominants. The discernable tendencies towards a widened tonality are characteristic of a fully developed sense of functional harmony based on the use of equal, or quasiequal, temperament.

Hilmar Körner: On the So-called „Bach Spectacles“.

It has been asserted that a pair of spectacles, which has passed into the possession of the Eisenach Bach Museum from the estate of the Meiningen branch of the Bach family, was owned by J. S. Bach. A thorough check has shown that the glasses could not have been made before the end of the 18th century. It is quite possible that they belonged to a musician since the case in which they have been preserved is lined in part with portions of old music manuscripts and prints.

#### F r a n z ö s i s c h e R e s ü m é e s

Gregory G. Butler: Les Graveurs leipzigéois et les éditions originales de Bach.

L'examen comparé des gravures musicales produites à Leipzig pendant les années 1730 montre que l'atelier de Johann Gottfried Krüger a participé dans la production des planches originales des *partitas*, du *Schemelli-Gesangbuch* et du *Klavierübung*, troisième partie. Des conclusions importantes peuvent être tirées, concernant la part exacte de Bach dans le recueil *Schemelli* ainsi que la genèse de la troisième partie du *Klavierübung*.

Hans-Joachim Schulze: Un Concerto apocryphe de Haendel dans l'autographe de J. S. Bach?

En 1872 Wilhelm Rust a découvert, dans la Bibliothèque Royale de Berlin, un ensemble de parties orchestrales pour un concerto anonyme en fa mineur, écrit à son avis par J. S. Bach. Plus tard la composition fut attribuée, hypothétiquement, à G. F. Haendel. Pendant de nombreuses années le manuscrit ne pouvait être retrouvé à Berlin. Il a maintenant été possible d'établir qu'il est aujourd'hui à Leipzig, qu'il fut à une époque dans la collection de Bach, et qu'il contient l'œuvre d'un contemporain italien.

Z. Philip Ambrose: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ et l'art antique de la Rhétorique.

Le texte du BWV 12, écrit vraisemblablement par le librettiste de J. S. Bach à Weimar, S. Franck, est considéré ici sous l'aspect de la rhétorique, et dans son

rapport précis avec le vers du poète romain, Quintus Ennius: „Flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes“. Un bon nombre de liens en sont élucidés entre l'œuvre de Franck et la rhétorique antique. Sans doute jouaient-ils un rôle dans la compréhension par Bach des textes de cantate de Franck.

William H. Scheide: Bach et le Picander-Jahrgang, une réponse.

Dans le BJ, 1975, Klaus Häfner a soutenu une hypothèse selon laquelle Bach aurait utilisé non pas tous les textes de cantate de Picander publiés en 1732 (PJ 2), mais plutôt l'édition originale entière de 1728 (PJ 1), créée pour l'année liturgique 1728-29 à Leipzig. Une évaluation comparée de la longueur des textes entre la source perdue, PJ 1, (fondée sur l'analyse de Wustmann de 1913) et l'édition plus tardive PJ 2 prouve que les deux tirages devaient être pratiquement identiques. L'hypothèse de Häfner paraît alors douteuse.

Jörgen Jersild: Le Langage harmonique de Bach: une étude d'analyse fonctionnelle.

Certains traits du langage harmonique de Bach présagent l'avenir: on remarque en particulier l'usage d'accords enrichis de tons étrangers à leur échelle tonale, l'addition fréquente de septièmes, la polarité des formations d'accords et l'utilisation de dominantes secondaires altérées. Ces tendances vers un élargissement de la tonalité sont caractéristiques d'un sens pleinement développé de l'harmonie fonctionnelle, fondé dans l'utilisation du tempérament égal, ou quasi-égal.

Hilmar Körner: Sur les supposées „lunettes de Bach“.

Il a été affirmé qu'une paire de lunettes, entrée dans la possession du Musée Bach d'Eisenach et provenant de la branche Meiningen de la famille Bach, appartenait à J. S. Bach lui-même. Un examen approfondi assure que les lunettes ne pouvaient être fabriquées avant la fin du dix-huitième siècle. Il est bien possible qu'elles appartenassent à un musicien, étant donné que la boîte dans laquelle elles ont été conservées est bordée en partie de portions de vieux manuscrits et gravures musicaux.

#### Russische Resümees

Gregory G. Butler: Лейпцигские гравёры в оригинальных изданиях Баха

На основании сравнительных исследований лейпцигских музыкальных изданий 1730-ых годов могло быть доказано участие гравировальной мастерской Иоганна Готфрида Крюгнера в оригинальных изданиях партит, музыкальной песенной книги изд. Шемелли, а также 3-й части «Клавирных упражнений».



Отсюда следуют важные выводы относительно теперь более конкретно определяемой доли Баха в частях музыкальной песенной книги изд. Шемелли, а также в отношении истории возникновения 3-й части «Клавирных упражнений».

Hans-Joachim Schulze: Апокрифический концерт Генделя в автографе Иог. Себ. Баха?

В 1872 г. Вильгельм Руст обнаружил в бывшей Берлинской Королевской библиотеке написанный по его мнению И. С. Бахом инструментальный материал к анонимному концерто grosso фа минор. Гипотетически эта композиция была приписана Георгу Фридриху Генделю. Как сейчас выяснилось, рукописный исток, который долго не мог быть найден в Берлине, находится в Лейпциге, происходит из наследия Баха и передаёт произведение итальянского современника.

Z. Philip Ambrose: «Плач, жалобы, заботы, разочарования» и античная риторика

Текст к кантате BWV 12, написанный очевидно веймарским либреттистом Баха Саломо Франком, проверяется на его риторическую субстанцию и исследуется на его отношение к стихотворному произведению античного поэта Эния („flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes“). Выявляются многочисленные связи между поэтическим произведением Франка и античной риторикой, которые вероятно имели значение также для восприятия Бахом написанных Франком текстов кантат.

William H. Scheide: Бах и год издания Пикандера – возражение

В ежегоднике Баха 1975 г. Клаус Хефнер защищает гипотезу, согласно которой Бах хотя и не воплотил в музыке всех написанных Пикандером текстов кантат, изданных в 1732 г. (ГИП II), но вероятно положил на музыку полное первое издание 1728 г. (ГИП I), созданное с учетом Лейпцигского церковного года 1728/29. Однако, сравнительная оценка объёмов текстов исчезнувшего источника ГИП I (по указаниям у Вустманна, 1913) и нового издания ГИП II показывает, что оба издания должны быть практически идентичными по содержанию. Тем самым ставится под сомнение теория Хефнера.

Jörgen Jersild: Гармония И. С. Баха – функционально-аналитическое исследование

Определённые черты гармонии Баха выходят за рамки его времени. Следует подчеркнуть обогащение аккордового материала различными недиафоническими позициями, частым присоединением септим, образованием полярностей, а также привлечением альтерированной двойной доминанты. Ощутимые здесь тенденции к расширению тональности характерны для полностью развитой функциональной гармонии. Они указывают на использование равномерной или в известной мере равномерной темпеации.

Hilmar Körner: К так называемым «очкам Баха»

Из наследия Иоганна Себастьяна Баха происходят опки, которые передавались по наследству в семье «Мейнингенских Бахов» и находятся в настоящее время в музее Баха и Эйзенахе. Однако, тщательное исследование показывает, что опки едва ли относятся к периоду ранее конца XVIII века. Тем не менее они могли принадлежать музыканту, так как относящийся к ним футляр частично изготовлен из бумаги старых нотных рукописей и изданий.

## Tschechische Resümees

Gregory G. Butler: Lipští rytci v Bachových původních výtiscích

Podle srovnávacích výzkumů lipských hudebních tisků okolo roku 1730 mohlo být dokázáno, že původní výtisk partit, Schemelliho zpěvník a 3. díl klavírního cvičení pochází z rytecké dílny Johanna Gottfrieda Krügera. Z toho vyplývají důležité konsekvence týkající se konečně konkrétněji určitého Bachova podílu na skladbách ve zpěvníku Schemelliho i na vzniku 3. dílu klavírního cvičení.

Hans-Joachim Schulze: Apokryfní Händelův koncert v rukopise J. S. Bacha?

1872 našel Wilhelm Rust v bývalé Královské knihovně v Berlíně materiál pro hlasy k anonymnímu Concerto grosso f-moll, který podle jeho mínění napsal J. S. Bach. Hypoteticky byla kompozice přidělena Georgu Friedrichu Händelovi. O rukopise, který byl v Berlíně už delší dobu neznámý, bylo teď zjištěno, že se nachází v Lipsku, pochází z Bachova vlastnictví a že je písemně dochovaným dílem jednoho italského současníka.

Z. Philip Ambrose: „Pláč, žaloby, starosti, strach“ a antická rétorika

V textu kantáty BWV 12 pocházejícím zřejmě od Bachova výmarského libretisty Salomo Francka byla zkoumána rétorická substance a jeho vztah k jednomu verši antického básníka Ennia („flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes“). Najevo vyšla četná spojení mezi Franckovým básnickým dílem a antickou rétorikou, která byla pravděpodobně důležitá i pro Bachovo pochopení textu Franckových kantát.

William H. Scheide: Bach a Picanderův ročník – odpověď

V Bachově ročence 1975 hájí Klaus Häfner hypotézu, že Bach sice nezhudebnil všechny Picanderské texty kantát ve výtisku z roku 1732 (PJ II), nýbrž kompletní prvotisk z roku 1728 (PJ I), který byl zaměřen na církevní rok 1728/29. Ze srovnávacího výpočtu rozsahu textů neznámého pramene



PJ I (podle poukazů u Wustmanna, 1913) a nového výtisku PJ II ale vyplývá, že oba dva výtisky musely být prakticky identické. Tím se pochybuje o správnosti Häfnerovy teorie.

Jörgen Jersild: Harmonie J. S. Bacha – funkčněanalytická studie

Určité znaky v Bachové harmonii ukazují na pozdější dobu. Míněno je především obohacení akordového materiálu o různé pozice na stupnici, časté používání septim, vytváření polarit a používání chromaticky změněné střídavé dominanty. Zde se projevují tendence k rozšíření tonality, které jsou charakteristické v plně vyvinuté funkční harmonii. Tyto ukazují na použití stejnoměrně se pohybující popř. zdánlivě stejnoměrné temperatury.

Hilmar Körner: K t. zv. „Bachovým brýlím“

Z majetku Johanna Sebastiana Bacha mají pocházet brýle, které se dědictvím dostaly do rodiny „meiningenských Bachů“ a jež se dnes nacházejí v Bachově muzeu v Eisenachu. Podrobný výzkum ale ukázal, že se brýle začaly nosit až ke konci 18. století. Je možné, že patřily nějakému hudebníkovi, jelikož pouzdro patří k brýlím, je částečně zhotoveno z papíru stárých rukopisů a tisků not.





16 Feb. 1984

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

17 1. Juli 1984 : o. Sp.

18 8. Feb. 1985

25. 5. 00