Bach-Jahrbuch

1989

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

75. Jahrgang 1989

EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 1989

CIP-Kurztitelaufnahme:
Bach-Jahrbuch / im Auftr. der Neuen
Bachgesellschaft hrsg. von ... –
Berlin: Evangelische Verlagsanstalt. –
(Veröffentlichungen der Neuen Bach-
gesellschaft; ...)
Jg. 75. 1989. – 1988. – (...; 1989)

ISSN 0084-7682

Geschäftsstelle Leipzig 7010, Postfach 727
Geschäftsstelle 7000 Stuttgart 1, Joh.-Seb.-Bach-Platz

Anschriften der Herausgeber:
Dr. Hans-Joachim Schulze, Redaktion Bach-Jahrbuch, Thomaskirchhof 16, Leipzig, 7010, Postfach 1301
Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge/MA 02138
Redaktionsschluß: 1. Oktober jeden Jahres

ISBN 3-374-00548-9

Evangelische Verlagsanstalt GmbH. Berlin 1989
Lizenz 420.205-131-88. LSV 6720. H 5991
Printed in the German Democratic Republic
Satz und Druck: Messedruck Leipzig III-18-127
01260

INHALT

Kleine Beiträge

Besprechungen

Anhang

ABKÜRZUNGEN

AfMf = *Archiv für Musikforschung*
AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
Bach-Symposium Marburg 1978 = *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, herausgegeben von Reinhold Brinkmann*, Kassel 1981
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. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK, Verbleib unbekannt jetzt Biblioteka Jagiellońska Kraków)
Bd., Bde. = Band, Bände
BFB = *Bach-Fest-Buch* (zu den Bach-Festen der Neuen Bachgesellschaft)
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
BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*
Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, 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 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
DSB = Deutsche Staatsbibliothek Berlin
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 K = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Bd. 1/2, Kassel, München 1971, 2. Aufl. 1975
Dürr KT = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. Erläutert von Alfred Dürr*, Kassel, München 1985
EdM = *Das Erbe deutscher Musik*
Fs. = Festschrift
Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil 1–4*, Leipzig 1812–1814
Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
JAMS = *Journal of the American Musicological Society*
JLB = Johann Ludwig Bach (Kantaten)

Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: Bach-Jahrbuch 1988, S. 7–72

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.

New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by Stanley Sadie*, London 1980

RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*

Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984

Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880

SPK = Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (West)

TBSt 2/3 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*. Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958

TVWV = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1981, 1983

WZ = Wasserzeichen

Norddeutsche Musikkultur als Traditionsraum des jungen Bach*

Von Karl Heller (Rostock)

Als der damals zwanzigjährige Organist der Arnstädter Neuen Kirche sich im Herbst 1705 auf den Weg macht, um „ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen", da lenkt er seine Schritte nicht in eines der mittel- oder süddeutschen Musikzentren (eine Studienreise in das Musikland Italien lag ohnehin außerhalb der Möglichkeiten) – da heißt sein Reiseziel vielmehr Lübeck. Es ist das zweite Mal, daß sein Weg ihn nach Norddeutschland führt; das erste Mal war er, gerade fünfzehnjährig, im März des Jahres 1700 von Ohrdruf aus aufgebrochen, um in Lüneburg seine schulische Ausbildung fortzusetzen. Dem Primaner, der das Ohrdrufer Lyzeum „ob defectum hospitiorum" verlassen muß, ist der Zielort Lüneburg freilich durch Vermittlung anderer vorgeschrieben; das Lübeck Dietrich Buxtehudes dagegen ist der Ort, den der junge Organist Bach vor allen anderen für seine künstlerische Vervollkommnung selbst wählt. Dies setzt Erfahrungen, setzt offenbar nachhaltige Begegnungen mit der Musik und der spezifischen Musiklandschaft Norddeutschland voraus, an die sich besondere Erwartungen knüpfen.

Wenn im folgenden versucht werden soll zu benennen, wodurch die Musikkultur des deutschen Nordens die Erfahrungswelt, die künstlerischen Intentionen und die musikalische Sprache des jungen Bach hat prägen helfen, so muß sicher nicht das notwendigerweise Fragmentarische eines solchen Unterfangens betont werden; wohl aber erscheint ein Hinweis darauf notwendig, daß es dabei nicht um eine Darlegung eigener Neuerkenntnisse geht. Der Problemkreis „Bach und Norddeutschland" ist seit Spitta ein Thema der Bach-Forschung, und namentlich in der jüngeren Vergangenheit ist das Feld gründlich sondiert worden.[1] Was hier versucht werden soll, ist eher eine allgemeine kleine Zusammenschau, die aus der Fülle des Materials und der Gesichtspunkte einiges herausgreift und vielleicht allenfalls dadurch, daß sie diesen oder jenen bisher weniger beachteten Aspekt betont ins Blickfeld rückt, gewisse eigene Akzente zu setzen vermag.

---

* Vortrag, gehalten am 16. November 1986 auf der Mitgliederversammlung der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft während der Bachtage vom 14. bis 16. November 1986 in Rostock.

[1] Vgl. u. a. G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg. 1700 bis 1702*, Hamburg 1950; F. Blume, *Der junge Bach*, Wolfenbüttel und Zürich 1967, Neudruck in: F. Blume, *Syntagma Musicologicum II. Gesammelte Reden und Schriften 1962–1972*, hrsg. von A. A. Abert und M. Ruhnke, Kassel etc. 1973, S. 167–189; W. Breig, *Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach. Gattung, Typus, Werk*, in: Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 26.), S. 79–94; F. Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccata: Fragen und Überlegungen*, BJ 1985, S. 119 bis 134; C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, BJ 1985, S. 99–118; J.-C. Zehnder, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, BJ 1988, S. 73–110.

I

Bach und Norddeutschland – diese Beziehung läßt sich nicht reduzieren auf die stilistische Beeinflussung des jungen Musikers durch norddeutsche Komponisten und norddeutsche Musik. Insofern sind die Formulierungen „Musikkultur" und „Traditionsraum" sehr bewußt gewählt. Musikkultur meint die Gesamtheit der Musikverhältnisse mit deren gesellschaftlichen Trägern, Institutionen, Veranstaltungsformen, immer natürlich unter Einschluß der Musik, meint – nach einer Formulierung von Heinz Alfred Brockhaus – „die Einheit von Produktion und Rezeption, musikalischem Schaffen und Aufführungspraxis, gesellschaftlichem Bedingungs- und Kausalgefüge und spezifisch geistigen Lebensprozessen"[2].

In all dem muß sich dem Knaben und Jüngling Bach Neues, ja erregend Neues aufgetan haben, als er aus dem kleinstädtischen Lebensmilieu seiner Thüringer Heimat hinaustrat in die ungleich „größere" Welt der von ihm besuchten norddeutschen Hansestädte.

Was den Gesamtzuschnitt des Musiklebens betrifft, so werden die Unterschiede in Lüneburg am wenigsten gravierend gewesen sein. Die Stadt, damals rund zehntausend Einwohner zählend, war eine weithin anerkannte Pflegestätte anspruchsvoller geistlicher Figuralmusik, sie besaß im Mettenchor der Michaelisschule und im Chor der Johannisschule zwei traditionsreiche Kantoreichöre, sie beherbergte namhafte Organisten in ihren Mauern; aber sie gehörte nicht zu den Vorposten bei der Herausbildung eines öffentlichen bürgerlichen Musiklebens. So wird Lüneburg für den Michaelisschüler Bach vor allem wichtig durch dasjenige, was er in seiner unmittelbaren Ausbildung und im eigenen Umgang mit Musik als Lernender erwirbt. Dies freilich muß viel gewesen sein – unbeschadet dessen, daß an konkreten Nachrichten über seine musikalischen Studien praktisch kaum etwas überliefert ist.

Wichtige Stichworte bilden hier die fast schon legendäre, leider verschollene Chorbibliothek der Michaelisschule, eine in ihrer Art einzigartige, im späten 17. Jahrhundert vom Michaeliskantor Friedrich Emanuel Praetorius zusammengetragene Sammlung älterer und damals neuer Chormusik – zu Bachs Zeit mit Gewißheit noch lebendiges Musizierrepertoire und, nach Friedrich Blume, „eine Hauptquelle für Bachs spätere umfassende Kenntnis älterer Musik";[3] kaum weniger gewichtig die sogenannten „Lüneburger Orgel- und Klaviertabulaturen" mit einem Riesenfundus an Tastenmusik von Sweelinck bis Weckmann, überwiegend norddeutscher Provenienz.

Ein weiteres Stichwort schließlich die – so der Nekrolog – „öftere Anhörung" der „mehrentheils aus Frantzosen" bestehenden und auf „Frantzösischen Geschmack" eingeschworenen Celler Hofkapelle; aber dieser Aspekt mag hier ganz außer Betracht bleiben.

Lüneburg – das wirft vor allem immer wieder die Frage auf nach dem Verhältnis zu dem Johannisorganisten Georg Böhm und nach der zielgerichteten

---

[2] H. A. Brockhaus, *Europäische Musikgeschichte. Bd. 1: Europäische Musikkulturen von den Anfängen bis zur Spätrenaissance*, Berlin 1983, S. 31.

[3] MGG 1, Artikel *Bach, Johann Sebastian*, Sp. 966.

Fortführung der organistischen Ausbildung. In den biographischen Mitteilungen über seinen Vater an Forkel hatte Carl Philipp Emanuel Bach ursprünglich von des Vaters „Lüneburgischem Lehrmeister Böhmen" gesprochen, dann diese Formulierung korrigiert in: „dem Lüneburgischen Organisten Böhmen". Anders als Blume – der den Schwerpunkt von Bachs Lüneburger Studien „auf dem Felde der Vokalmusik und dem der französischen Instrumentalmusik" sehen möchte und es bezweifelte, „ob der junge Bach sich in Lüneburg überhaupt mit der Orgel beschäftigt hat"[4] –, anders als Blume hat Christoph Wolff in jüngster Zeit mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß Bach „seine organistische Qualifikation . . . in der Lüneburger Zeit entscheidend vorangetrieben haben muß", und dies maßgeblich unter Böhm, der – so Wolff – „mindestens teilweise eine Art Lehrerfunktion vertreten haben mag" und der ihm zuerst direkten Zugang zur norddeutschen Tastenmusik verschaffte.[5]

Als der Inbegriff dessen, was wir unter norddeutscher Musikkultur fassen, stellen sich aber die musikalischen Leistungen und das Musikleben der beiden anderen Städte dar, in deren Mauern der junge Bach – wenn auch in beiden nur zu kürzeren Aufenthalten – geweilt hat: Hamburg und Lübeck. Lübeck, über Jahrhunderte hin das Haupt der Hanse und mächtigste Stadt im deutschen Ostseeraum, hatte den Zenit seiner wirtschaftlichen Machtstellung in der Zeit um 1700 längst überschritten; gleichwohl eine Stadt von weit überdurchschnittlichem Prestige, mit einem starken Handelsbürgertum und entwickelten Formen des kulturellen Selbstverständnisses und der kulturellen Repräsentation. Hamburg: die im 17. Jahrhundert zur Handelsmetropole Norddeutschlands emporgewachsene Stadtrepublik mit nahezu fünfzigtausend Einwohnern, wirtschaftlich stark, weltoffen, mit einer hochentwickelten städtisch-bürgerlichen Kultur. Und dies eben ist ein generelles Merkmal der norddeutschen Musikkultur: sie ist in ihren entscheidenden Grundlagen eine städtisch-bürgerliche Musikkultur. Hamburg ist die erste der beiden genannten Städte, die Bach kennenlernt, vielleicht noch im Jahre 1700, ganz sicher aber 1701. Nach dem Nekrolog ist er von dem etwa fünfzig Kilometer entfernten Lüneburg „zuweilen", nach Marpurgs Bericht „öfters" nach Hamburg gereist. Wenn beide Quellen die Hamburg-Besuche allein mit dem Katharinenorganisten Johann Adam (Jan Adams) Reinken in Verbindung bringen, so darf daraus schwerlich der Schluß gezogen werden, Bach habe von allen anderen Bereichen des Hamburger Musiklebens keine Notiz genommen – einem Musikleben, das damals in Deutschland seinesgleichen suchte. Man hat gesagt, in Hamburg habe Bach zum ersten Male ein nicht mehr „provinzielles" Musikleben kennengelernt,[6] und in der Tat muß die Stadt in jenen Jahrzehnten als ein „Brennpunkt des europäischen Musiklebens"[7] gelten, auch wenn dies nicht auf alle Bereiche gleichermaßen zutrifft.

---

[4] Blume, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 172.

[5] Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 103 bzw. 100. Aus neuer Sicht wird der Fragenkreis in dem unter Fußnote 1 angeführten Aufsatz von Jean-Claude Zehnder behandelt. Zehnder versucht zu zeigen, daß der Stileinfluß Böhms keineswegs auf die Lüneburger Jahre Bachs beschränkt blieb, „sondern daß eine Werkgruppe mit Zentrum um 1708 in starkem Maße Böhmsche Elemente verarbeitet".

[6] Vgl. A. Basso, *Frau Musika. La Vita e le Opere di J. S. Bach*, Bd. 1, Torino 1979, S. 233.

[7] H. Becker, *Hamburg als Musikstadt*, BFB Hamburg 1965, S. 196–202, Zitat S. 198.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik war die große Ära eines Thomas Selle und Christoph Bernhard bereits vorüber, die Konzerte des vom Jacobiorganisten Matthias Weckmann 1660 gegründeten Collegium musicum im Remter des Domes waren zum Erliegen gekommen, in der Ratsmusik waren nicht mehr solche herausragenden Virtuosen zu finden wie einst Johann Schop, Samuel Peter Sidon oder der durch sein Doppelgriffspiel berühmte Geiger Nikolaus Adam Strungk. Aber dafür gab es andere Attraktionen – allen voran die 1678 als erste „stehende" bürgerliche Oper Deutschlands gegründete Oper am Gänsemarkt, deren führender Komponist in den Jahren ihrer Glanzzeit um und nach 1700 Reinhard Keiser war. In der Zeitspanne, in der der junge Bach die Hamburger Oper hätte besuchen können, kamen nahezu ausschließlich Werke Keisers zur Aufführung, darunter 1701 seine „Störtebeker"-Oper. Hamburg jedenfalls war der erste Ort, an dem Bach durch eigene lebendige Anschauung mit der Oper in Berührung kommen konnte – einer, wenn nicht der zentralen Gattung der Epoche, ohne deren wenn auch mittelbaren Einfluß große Bereiche von Bachs Vokalwerk undenkbar wären.

Mit Keisers Namen sind auch solche Unternehmungen verbunden wie die Konzertreihen im Hause des kaiserlichen Gesandten Graf Eckgh, die, wie Mattheson in der *Ehren-Pforte* schreibt, „alle Sonntage, den Winter über 1700, 1701" stattfanden.

Es kann hier nicht um eine vollständige Aufzählung all dessen gehen, was das Hamburger Musikleben um 1700 zu bieten hatte, und es kann erst recht nicht darum gehen, diese Musikverhältnisse zu idealisieren, wurde die Stadt in diesen Jahrzehnten doch durch innen- wie außenpolitische, soziale und theologische Konflikte erschüttert. Es war eine Musikkultur im Umbruch – gekennzeichnet durch Zerfallsprozesse der traditionellen Formen und Strukturen der städtisch-kirchlichen Musikpflege einerseits und das Sich-Herausbilden und Erstarken neuer, von aufklärerisch-emanzipiertem Geist geprägter Formen einer öffentlich-bürgerlichen Musikpflege andererseits, einer Musikpflege, wie sie für die zwei Jahrzehnte später beginnende Ära Telemanns charakteristisch sein wird und zu deren Kennzeichen es gehört, daß die „Führung von der Kirchenmusik an die säkularen Musikformen"[8] überging. Aber es ist eine Musikkultur voller Vielfalt und geprägt durch Persönlichkeiten, von denen nicht wenige in dieser oder jener Form für Bach eine Rolle spielen werden, direkt oder indirekt: neben den schon Genannten sind es die Musiker Johann Theile und Vincent Lübeck, der Orgelbauer Arp Schnitger, Johann Mattheson, oder solch einflußreiche Dichter und Literaten wie Hinrich Elmenhorst, Christian Friedrich Hunold („Menantes") und Barthold Hinrich Brockes, der Autor der im frühen 18. Jahrhundert meistvertonten Passionsdichtung.

Mit dieser Fülle kann Lübeck sich nicht messen; um so heller aber erstrahlt sein Ruf als Musikstadt durch eine Einrichtung, die deren prägende Persönlichkeit, Dietrich Buxtehude, nicht ohne Stolz „ein sonst nirgends gebräuchliches Werk" genannt hat: die Lübecker Abendmusiken. Hervorgegangen aus relativ

[8] A. Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 23.), S. 82.

bescheiden anmutenden „Orgelstunden", mit denen Buxtehudes Amtsvorgänger, Franz Tunder, die Bürgerschaft vor dem Gang zur Börse erfreute, erlebten diese außergottesdienstlichen Musikdarbietungen in der Marienkirche durch Buxtehude einen zielgerichteten Ausbau, der ihnen seit den späten 1670er Jahren den Charakter großer oratorienartiger Aufführungen gab und sie, wie zu Recht gesagt worden ist, zum „wohl bedeutendsten kirchenmusikalischen Ereignis im protestantischen Raum"[9] werden ließ. Nach dem Einbau von zwei nahe der großen Orgel eigens errichteten neuen Choremporen konnte der Apparat der Mitwirkenden die Zahl von etwa vierzig Vokalisten und Instrumentalisten erreichen.

Die Abendmusiken fanden zu Buxtehudes Zeit an fünf Sonntagen von Martini bis Weihnachten statt (an den beiden letzten Trinitatissonntagen und vom 2. bis 4. Advent, jeweils im Anschluß an den Nachmittagsgottesdienst), und zumindest für einzelne Jahre ist die Aufführung tatsächlich fünfteiliger, also auf fünf Aufführungstage verteilter, zyklischer oratorienartiger Werke bezeugt. Wem kämen da nicht Assoziationen zu einem Werk wie dem Bachschen Weihnachts-Oratorium – auch wenn dabei ein wichtiger Unterscheidungsfaktor zu bedenken bleibt: Buxtehudes Abendmusiken waren nicht Bestandteil des Gottesdienstes, sondern hatten den Charakter konzertmäßiger Musikdarbietungen in der Kirche und stehen damit in der Frühgeschichte des öffentlichen bürgerlichen Konzertwesens.

Zweifellos waren die Abendmusiken für den jungen Bach einer der besonderen Anziehungspunkte in Lübeck, und es ist gar keine Frage, daß die Wahl des Zeitpunktes für seine Reise, die Adventszeit 1705, durch die Abendmusiken diktiert wurde. Das Jahr 1705 brachte einen letzten großen Höhepunkt in der Geschichte der Buxtehudeschen Abendmusiken – durch die Aufführungen von zwei von dem damals 66jährigen Meister komponierten sogenannten *extraordinairen* Abendmusiken: einer Trauermusik auf den Tod Kaiser Leopolds I. (*Castrum Doloris*, aufgeführt am 2. Dezember) und einer Huldigungsmusik für den neuen Kaiser Joseph I. (*Templum Honoris*, aufgeführt am 3. Dezember). Die Kirche war, wie aus den Textbüchern[10] hervorgeht, reich dekoriert, so daß der spätere Lübecker Kantor Caspar Ruetz 1752 bemerkt: „ein vollkommnes Drama per Musica [...] und es fehlet nichts weiter, als daß die Sänger agiren, so wäre es eine geistliche Opera."[11] Bach hat diese Aufführungen wohl nicht nur als Hörer miterlebt, sondern dürfte selbst als Spieler beteiligt gewesen sein.

II

Norddeutsche Musikkultur – das ist für den jungen Bach die Begegnung mit großen Musikerpersönlichkeiten und überhaupt mit einem für ihn neuen Typus

[9] Wolff, a. a. O., S. 107.

[10] Vgl. G. Karstädt, *Die „extraordinairen" Abendmusiken Dietrich Buxtehudes*, Lübeck 1962; Karstädts Schrift enthält beide Textbücher in Faksimile-Neudruck.

[11] C. Ruetz, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik und von der Lebens-Art einiger Musicorum*, Lübeck 1752, S. 45; zitiert nach: K. J. Snyder, *Lübecker Abendmusiken*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck. Teil II: Dokumentation zum Lübecker Musikfest 1982, hrsg. von A. Edler, W. Neugebauer und H. W. Schwab, Lübeck 1983, S. 63–70.

des „Künstlers". Gemeint sind hier vor allem die damaligen Führungsgestalten aus der Phalanx der hanseatischen Organisten, zu denen er in unmittelbare persönliche Beziehung trat: Reinken und Buxtehude, die, wie erst kürzlich nachgewiesen werden konnte,[12] spätestens seit 1674 freundschaftlich verbunden waren.

Über die besonderen Voraussetzungen, die im 17. Jahrhundert im nördlichen Deutschland zu einer so einzigartigen Blüte gerade der Orgelkunst führten, ist anderwärts[13] einiges gesagt, das hier nicht wiederholt werden muß. Was im Blick auf unsere Themenstellung Beachtung verdient, scheinen mir auch der besondere Status und das Selbstverständnis der diese Kunst tragenden Musiker zu sein. Diese Musiker, so hat Martin Geck es formuliert, gehörten nicht zu jenen, die „ein anonymes Dasein in Kapellen und Stadtpfeifereien fristen" oder die, wie der Kantor, „in einer akademischen Hierarchie" standen; sie begreifen sich primär in der „Rolle eines . . . seinem künstlerischen Auftrag verpflichteten Virtuosen"[14]. Es ist richtig, daß das Organistenamt in den meisten Fällen noch mit einer anderen Tätigkeit, zumeist der eines Kirchenschreibers, verbunden war – erstaunlicherweise hat Buxtehude bis an sein Lebensende das Amt des Werkmeisters innegehabt –, aber Reinken gelingt es bereits, sich von dem Schreiberamt zu befreien, mit der Begründung, es sei ihm „beschwerlich und allerdings auch seiner Profession nicht gemess"! Bezeichnend, daß Reinken und Buxtehude sich in ihren Drucken nicht einfach „Organist" nennen, sondern „Director organi" oder – so die Formulierung in Buxtehudes Sonatendruck op. 1 – „Direttore dell'organo . . ." : Ausdruck dafür, welchen Anspruch beide Musiker mit dem Amt des Organisten verbinden.

Vor dem Hintergrund solcher Konstellation erscheint es alles andere als zufällig, daß einer der am schärfsten formulierten Angriffe gegen die Selbstherrlichkeit des Orgelspiels im Gottesdienst aus dem norddeutschen Raum stammt, und zwar von einem Rostocker Theologen. In der 1661 erschienenen Schrift *Wächterstimme auß dem verwüsteten Zion*, die sich gegen die kirchliche Kunstmusik insgesamt richtet (als einen Mißbrauch im Gottesdienst), eifert der Theologieprofessor Theophil Großgebauer insbesondere gegen den Organisten: „Da sitzet der Organist, spielet und zeiget seine Kunst: daß eines Menschen Kunst gezeiget werde . . ."[15] – ein indirektes Indiz dafür, daß auch Rostock im 17. Jahrhundert Organisten virtuosen Zuschnitts besessen hat, zu Großgebauers Zeiten wohl vor allem im Marienorganisten Nicolaus Hasse. Aber die eigentlichen großen Orgelzentren sind natürlich Hamburg und Lü-

---

[12] Vgl. C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck. Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982, hrsg. von A. Graßmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 64–79.

[13] Vgl. P. Ahnsehl, *Zur norddeutschen Orgelmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, in: Bachtage der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft, Rostock, 14. bis 16. November 1986 (Programmbuch), S. 50–55.

[14] M. Geck, *Nicolaus Bruhns. Leben und Werk*, Köln 1968, S. 8.

[15] Zitiert nach C. Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen und Berlin 1966, S. 92.

beck, die Städte der Scheidemann, Weckmann, Reinken, Vincent Lübeck, Tunder und Buxtehude.

Beim Nachdenken darüber, wo die entscheidenden Einflüsse solcher Musiker wie Reinken und Buxtehude auf den jungen Bach liegen, erliegt man leicht der Gefahr, diese Einflüsse allein im kompositorischen Werk, also im Stilistischen, zu suchen. Das ist entschieden zu wenig. Beide dürften vielmehr als Gesamterscheinungen maßgeblich auf Bach gewirkt haben, durch ihre Persönlichkeit, durch den Gesamtradius ihres künstlerischen Wirkens.

Reinken – dieser Musiker lebt in der Vorstellung vieler Bach-Freunde zuallererst als der greise, fast hundertjährige Orgelmeister, vor dem Bach 1720, anläßlich seiner Bewerbung um das Organistenamt an St. Jacobi in Hamburg, über den Choral „An Wasserflüssen Babylon" phantasiert und der Bach daraufhin mit dem *Compliment* bedenkt: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet." Als weitaus bedeutsamer muß indes die frühe Begegnung Bachs mit Reinken gelten. Georg Böhm, der vor seiner Anstellung in Lüneburg (1698) mindestens fünf Jahre in Hamburg gewirkt und dabei zweifellos Verbindungen zu Reinken aufgebaut hatte, dürfte – so schon Spittas Vermutung – dem Michaelisschüler die Wege zu dem Katharinenorganisten geebnet haben, durch den „sich Bach der unmittelbare Zugang zum zentralen Repertoire der norddeutschen Orgelkunst" und seiner „aufführungspraktischen Bedingungen" öffnete. Dies die Formulierung Christoph Wolffs, der in Reinken „eine gewichtige, vielleicht sogar die markanteste Figur in der Lebensgeschichte des jungen Bach" sieht.[16]

Man wird kaum fehlgehen, wenn man den entscheidenden Punkt von Reinkens Ausstrahlung auf den jungen Bach nicht im Kompositorischen sieht, sondern in seiner Wirkung als Orgelvirtuose – unbeschadet der (nach Wolff) in Bachs Frühzeit zu datierenden Bearbeitungen nach Reinkens *Hortus musicus*. Reinken, eine musikalisch vielseitig gebildete, selbstbewußte, wenn auch offenbar extravagante und schillernde Persönlichkeit, galt als ein Orgelspieler von singulärem Ruf, dem selbst der ihm nicht sonderlich wohlgesonnene Mattheson zugestehen mußte, „daß man zu seiner Zeit in den Sachen, die er geübt hatte, keinen Gleichen kannte". Denkt man weiter an das Instrument, das Reinken spielte, die berühmte viermanualige Katharinenorgel, so wird begreiflich, welche Faszination von Reinkens Spiel auf den jungen Bach ausgegangen sein muß und in welchem Maße es dessen eigene künstlerische Ambitionen geprägt haben dürfte.

Mit guten Gründen ist in den letzten Jahren, namentlich durch Hans-Joachim Schulze,[17] die Frage aufgeworfen worden, ob Bach nicht in seinen jungen Jahren, bis in die Weimarer Zeit hinein, primär eine Virtuosen- (nicht eine Komponisten-)Laufbahn angestrebt habe. Wenn dies so war, dann sind die entscheidenden Antriebe dafür gewiß von den hanseatischen Orgelvirtuosen ausgegangen – und vielleicht zuallererst von Reinken, dem „Patriarchen der glänzen-

---

[16] Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 109 bzw. S. 100f.

[17] Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach*, in: Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium, hrsg. von H. Goldschmidt, G. Knepler und K. Niemann, Leipzig 1985, S. 13–30, bes. S. 16.

den norddeutschen Schule", wie Terry ihn nennt. Aber letztlich ist Bach ja der große, vielbewunderte Tastenvirtuose geworden und als solcher der eigentliche Erbe eines Reinken, Buxtehude oder des jung verstorbenen Nicolaus Bruhns. Auch in diesem allgemeinen Sinne ist Reinkens Ausspruch von 1720 zu werten.

Die Beeinflussung, die Bach durch Buxtehude erfahren hat, hat ihren Schwerpunkt sicher im Kompositorischen, aber auch seine Vorbildwirkung ist umfassender zu sehen. Bei den überaus spärlichen Zeugnissen, die uns über Buxtehudes Persönlichkeit überliefert sind, fällt es schwer, sich ein Bild von diesem wohl größten deutschen Musiker zwischen Schütz und Bach zu machen, der mit seiner Person offensichtlich stark im Hintergrund geblieben ist. Es will bezeichnend erscheinen, daß es noch bis vor kurzem kein gesichertes Bildnis von diesem Manne gab, den eine Lübecker Chronik aus den 1690er Jahren als den „Welt-bekannten Organisten und Componisten" apostrophierte. Vergegenwärtigt man sich, daß dieser Mann, mit Blume zu sprechen, „jahraus, jahrein mit seiner kraftvollen Schrift die Seiten seines Werkmeisterbuches gefüllt"[18] hat, daß man nichts über größere Reisen, auswärtiges Orgelspiel und dergleichen erfährt, dann will das höchst merkwürdig erscheinen bei dem Ruf des Lübecker Meisters und scheint völlig dem zu widersprechen, was über das Selbstverständnis der norddeutschen Organisten gesagt wurde. Aber da steht auf der anderen Seite der Buxtehude, der sich mit den „Abendmusiken" eine in seiner Zeit fast einzigartige Plattform für sein künstlerisches Wirken in der Öffentlichkeit und für seine Selbstverwirklichung als Künstler schafft. Denn die Abendmusiken waren eben keine Veranstaltungen der Kirche, sondern Konzerte, die der Marienorganist, der in Lübeck praktisch die Stellung eines „Director musices" innehatte, durchführte, und zwar aus persönlicher Initiative und persönlicher Verantwortung – als „Künstler". Er stützte sich dabei auf das patrizische Handelsbürgertum der Stadt als Trägerschicht; aus den Spenden, die er von daher erhielt, wurden die Abendmusiken hauptsächlich finanziert.

Wie hätte eine so weitreichende künstlerische Wirksamkeit eines städtisch-kirchlichen Musikers in die Öffentlichkeit hinein nicht die Vorstellungen des jungen Bach formen sollen? Bachs Wirken in der öffentlichen Musikpflege der Bürgerstadt Leipzig wird sich, aus vielerlei Gegebenheiten heraus, in anderen Bahnen vollziehen; ebenso wie die Orgelvorträge der „braven . . . Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespern" dürfte aber das Beispiel Buxtehude und Lübeck im generellen seine Spuren hinterlassen haben. Man mag dabei auch an die großen Passionsaufführungen in der Karfreitagsvesper denken, die zwar nicht mit den „Abendmusiken" gleichgesetzt werden können und sollen, bei denen aber notwendigerweise und zwangsläufig die Aufführung des musikalischen Werkes zur „Hauptsache" werden mußte. Ich folge hier einer neuerdings von Hans-Joachim Schulze ausgesprochenen Überlegung, „ob die Karfreitagsvesper innerhalb eines gottesdienstlichen Lebens die angemessene liturgische Gelegenheit war für die Entfaltung eines Werkes von den Dimensionen der Matthäuspassion . . . oder ob es die einzige Stelle war, wo eine

[18] MGG 2, Artikel *Buxtehude, Dietrich*, Sp. 552.

Musikaufführung derartigen Umfangs ‚untergebracht' werden konnte . . . Die hierauf zu gebende Antwort betrifft die Verselbständigung des Kunstwerks . . ."[19]

III

Als der junge Bach in den Jahren unmittelbar um 1700 die Musikkultur norddeutscher Hansestädte erlebt, da bedeutet dies die Begegnung mit einer in vielem andersgearteten Musik, mit neuen Werkgattungen, neuen Arten und Praktiken des Komponierens. Seit dem frühen und mittleren 17. Jahrhundert hatte sich in den kulturellen Zentren des deutschen Nordens nicht nur ein zum Teil hochentwickeltes Musikleben zu entfalten begonnen; der bis dahin auf dem Gebiete der Musik kaum mit größeren eigenständig-schöpferischen Leistungen hervorgetretene Raum wurde für etwa ein Menschenalter zu einer schöpferisch führenden Musiklandschaft im damaligen Deutschland – mit einer Vielzahl klangvoller Komponistennamen und mit Musikformen von ausgeprägt eigener Stilhaltung.

Der am meisten charakteristische und musikgeschichtlich insgesamt sicherlich bedeutsamste Zweig dieses Musikschaffens stellt auch für den jungen Bach das Hauptfeld der Rezeption dar: die Orgelmusik. Zugleich ist dies der Bereich, bei dem man sich auf relativ gesichertem Boden bewegen kann.

Dies gilt zunächst in dem Sinne, daß sich Aussagen über das von Bach gespielte Repertoire an norddeutscher Tastenmusik machen lassen. Spätestens seit es Hans-Joachim Schulze gelungen ist, als den Urheber und Hauptschreiber des „Andreas-Bach-Buches" und der „Möllerschen Handschrift" Johann Sebastians ältesten Bruder, den Ohrdrufer Organisten Johann Christoph Bach, zu ermitteln,[20] kann man davon ausgehen, daß Bach, der in beiden Handschriften mit eigenhändigen Eintragungen vertreten ist, das in diesen Quellen überlieferte Repertoire nicht nur in weiten Teilen gekannt hat, sondern daß bestimmte Werkbereiche überhaupt durch ihn in die Hände seines Bruders gelangt sind. Namentlich trifft dies auf Bachs eigene Werke zu sowie auf die Tastenmusik norddeutscher Meister, die einen der Hauptschwerpunkte in diesen Sammelbänden bildet und sie zu zentralen Quellen für die Überlieferung norddeutscher Musik macht: Georg Böhm ist mit 14 Werken vertreten (darunter allein mit 8 Suiten), Reinken mit 5 Werken (darunter der G-Dur-Toccata); von Buxtehude enthalten die Bände 5 Toccaten bzw. Präludien, eine Choralbearbeitung sowie beide Chaconnen und die Passacaglia – also auch die *Ciacona* in c-Moll, der die Bachsche Passacaglia in vielem so besonders nahesteht; schließlich mag auf die beiden großen Präludien (Toccaten) in e-Moll und G-Dur von Nicolaus Bruhns hingewiesen werden, der im Nekrolog ausdrücklich als eines der Vorbilder des jungen Bach in der „Orgelkunst" genannt wird. Des weiteren sind Peter Heidorn, Christian Ritter und der Lüneburger Christian Flor mit Werken vertreten.

Gewiß sind die beiden zwischen etwa 1703 und 1712/13 unter Mithilfe Johann Sebastians zusammengetragenen Sammlungen eine zu schmale Basis, um allzu

[19] Schulze, a. a. O., S. 28.

[20] Schulze, Bach-Überlieferung, S. 30–56.

weitreichende Aussagen über das Tastenrepertoire des damals 20–25jährigen Bach abzuleiten, aber den sich abzeichnenden Schwerpunkten wird man dennoch einen gewissen Repräsentativcharakter zusprechen dürfen, und das heißt: im Spielrepertoire des jungen Klavier- und Orgelvirtuosen muß neben eigenen Werken die Tastenmusik norddeutscher Komponisten einen Angelpunkt gebildet haben. In dieser Aneignung des Repertoires als Spieler könnte man eine erste Stufe des Rezeptionsvorganges sehen, eine Stufe, die freilich überhaupt nicht von dem getrennt werden kann, was diese Werke für die Ausbildung von Bachs eigenem Kompositionsstil bewirkt haben.

Es muß hier nicht wiederholt werden, was längst als Allgemeinbesitz der Forschung in dieser Frage gelten kann (also etwa der unmittelbare Traditionszusammenhang zwischen den Choralpartiten Bachs und Böhms), und es erscheint überhaupt weniger lohnend, den Blick auf diejenigen unter Bachs frühen Tastenwerken zu lenken, in denen entweder bestimmte norddeutsche Formmodelle als Ganzes, etwa das der mehrteiligen Toccata, oder signifikante Einzelelemente norddeutscher Orgelkunst, etwa in Gestalt der großen Pedalsoli, relativ unverhüllt zutage treten. Zu solchen Werken gehören in ihrer Mehrheit die Cembalo- (oder besser: Manualiter-)Toccaten, von denen vier im Andreas-Bach-Buch und in der Möllerschen Handschrift überliefert sind, zu ihnen gehören die Orgeltoccaten BWV 564–566. Aber selbst an den genannten Werken zeigt sich, daß Bach im Grunde zu anderen Lösungen strebt. Und dies nun macht die eigentliche Tragweite von Bachs Begegnung mit der Orgelkunst eines Böhm und Reinken, Buxtehude und Bruhns aus: daß sie ihm, weit über die Vermittlung bestimmter Kompositionsmodelle und Techniken hinaus und abgehoben von diesen, in entscheidenden generellen Belangen Impulse zu geben und die Richtung zu weisen vermochte. So ist Bachs Orgelkunst – um an einen Gedanken Friedhelm Krummachers anzuknüpfen – derjenigen Norddeutschlands „gerade dort dialektisch verbunden, wo sie sich von ihr in ihrer eigenen Qualität distanziert".[21]

Um dies zu exemplifizieren, bieten sich ebenso die Werkformen der freien wie der choralgebundenen Orgelmusik an: So weit das polare Bachsche Satzpaar „Präludium und Fuge" sich vom mehrteiligen Toccatenmodell eines Buxtehude entfernt hat, so vieles lebt als Erbteil dieser Hauptform des norddeutschen *Stylus phantasticus* in ihm fort: in der formalen Weiträumigkeit, im Zug zum Expansiven, in der virtuosen Pedalbehandlung, allgemein in dem ganz und gar professionellen Zuschnitt dieser Kunst, die, wie die großen Werke Buxtehudes und Bruhns' (und anders als diejenigen eines Pachelbel und seiner mitteldeutschen Schule), mit dem professionellen virtuosen Spieler rechnet. Auch im choralgebundenen Bereich ist es viel weniger die Übernahme norddeutscher Bearbeitungstypen als Ganzes, worin die Rezeptionsbeziehung sich manifestiert. Wie verschwindend klein ist die Zahl der Bearbeitungen, in denen Bach der Form der norddeutschen Choralfantasie folgt! „Typologisch betrachtet", so hat Werner Breig es kürzlich formuliert, „ist Bachs Choralbearbeitungs-Oeuvre der heimischen mitteldeutschen Tradition stärker verpflichtet als der norddeutschen"; was von den spezifisch norddeutschen Bearbeitungs-

[21] Krummacher, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 134.

formen, der Choralfantasie und dem monodischen Orgelchoral, an prägenden Momenten in Bachs Werk einging, ist aber dennoch nicht zu unterschätzen. Breig nennt vorab „die Idee des großdimensionierten Stückes und die Intensivierung im Affektvollen"[22].

Die Begegnung des jungen Bach mit der Orgelkunst des deutschen Nordens – das war zugleich die Begegnung mit einem gegenüber der Orgellandschaft Mitteldeutschlands wesentlich veränderten Ideal des Orgelbaus und des Orgelklanges. Ein eigenes Thema und ein Gebiet vor allem, das den Spezialisten verlangt. Es mag hier nur genannt sein als eine Komponente in Bachs Erleben norddeutscher Musiktradition, von der es kaum denkbar ist, daß sie nicht tiefe Spuren hinterlassen haben sollte. Daran darf man gewiß auch festhalten, wenn in jüngster Zeit auf die besondere Bedeutung der anders gearteten thüringisch-sächsischen Orgelkonzeption für Bachs Orgelklang-Ideal hingewiesen wird (mit den Merkmalen der „Gravität" und charakteristisch intonierter Labialstimmen in 8'- und 4'-Lage).[23] Allein dies: die Orgeln in der Eisenacher Georgen- und Ohrdrufer Michaeliskirche, die der Knabe bis 1700 kennengelernt hatte, waren relativ kleine Instrumente (mit 26 beziehungsweise 19 Stimmen); Hamburg besaß in allen vier Hauptkirchen große viermanualige Orgeln, die kleinste mit 53 Stimmen, und zwar solche spezifisch norddeutscher Bauart: mit dem sprichwörtlichen Farbreichtum bei Bevorzugung charakteristischer Zungenstimmen und scharfer Mixturen und mit betonter Ausprägung des Werkcharakters. Über eine von ihnen, Reinkens Katharinenorgel mit ihren 58 Stimmen, hat Bach sich nach dem Zeugnis seines Schülers Agricola voller Bewunderung geäußert: „In der St. Catharinenkirchenorgel in Hamburg sind gar 16 Rohrwerke", heißt es hier; „der seel[ige] Capelmeister, Hr. J. S. Bach in Leipzig, welcher sich einsmals 2 Stunden lang auf diesem, wie er sagte, in allen Stücken vortrefflichen Werke hat hören lassen, konnte die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges dieser Rohrwerke nicht genug rühmen . . ."[24] Auch das 32'-Pedalregister dieser Orgel erregte Bachs besondere Bewunderung.

Wenn die norddeutschen Einflüsse im Bereich der Tastenmusik bei weitem am greifbarsten zutage treten, so liegt dies – außer an der hochgradigen stilistischen Eigenwertigkeit gerade der norddeutschen Orgelmusik – gewiß auch daran, daß Bach in der entscheidenden Phase seiner Begegnung mit dieser Musiktradition nur auf diesem Sektor selbst bereits kompositorisch tätig ist. Aus seiner Arnstädter Zeit liegt nicht ein einziges Vokalwerk vor, und insgesamt sind es gerade nur eine Handvoll Kantaten, die sich aus der Mühlhäuser und der frühen Weimarer Zeit erhalten haben. Mit welcher Deutlichkeit in einzelnen dieser Werke auch norddeutsche Vorbilder durchscheinen, läßt im besonderen der „Actus tragicus" erkennen. Aber als der neuernannte Weimarer Konzertmeister Bach im März 1714 mit der regelmäßigen Kantatenkomposition beginnt, da folgt er textlich wie musikalisch bereits einem neuen Kantatentypus, steht er inmitten intensiver Auseinandersetzung mit einem anderen für ihn

---

[22] Breig, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 94 bzw. S. 93.

[23] Vgl. W. Schrammek, *Johann Sebastian Bachs Stellung zu Orgelpedalregistern im 32-Fuß-Ton*, BJ 1985, S. 147–154.

[24] Dok III, S. 191.

zentralen Einflußbereich: den modernen italienischen Stilformen. Nunmehr sind es die der italienischen Oper entlehnten Formen des Rezitativs und der Arie, die das Bild seiner Kantaten prägen.
All dies bedeutet nicht, daß nicht auch außerhalb der Tastenmusik norddeutsches Erbgut für Bachs Werk produktiv wurde. Man möchte fast zuerst an die Expressivität und Ausdruckstiefe Buxtehudes denken – auch wenn gerade solche Momente kaum verifizierbar sind. Zu denken ist aber vor allem an bestimmte allgemeine Gattungstraditionen: Die geistlichen Lieder und Arien in Schemellis Gesangbuch stehen in der Tradition des volkstümlichen geistlichen Liedes, wie es in der „Hamburger Liederschule" des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde und wie es uns auch in der *Geistlichen Seelenmusik* der Rostocker Heinrich Müller und Nicolaus Hasse entgegentritt; in Lüneburg erschienen im Jahre 1700 die *Geistlichen Lieder* Elmenhorsts in einer neuen, erweiterten Ausgabe, die nunmehr, unter dem Titel *Geistreiche Lieder*, neben den Melodien Johann Wolfgang Francks auch solche Georg Böhms enthielt.
Insbesondere liegen die Ursprünge des von Bach gepflegten Passionstypus, der oratorischen Passion also, in Norddeutschland: Thomas Selle war es, der in den 1640er Jahren in Hamburg die ersten nachweisbaren Passionsmusiken in dieser Art schrieb (mit Einlagen in den biblischen Passionsbericht, mit Generalbaß und konzertierenden Instrumenten), und Johann Theiles 1673 in Lübeck veröffentlichte Matthäus-Passion gilt als die erste, die in größerem Umfange solistische Aria-Strophen enthält. Insgesamt übernimmt Norddeutschland von dieser Zeit an die Führung in der Passionskomposition.
Gerade im Bereich der Passion läßt sich aber auch die unmittelbare Beeinflussung Bachs durch einzelne konkrete Werke nachweisen. Hierher gehört die Brockes-Dichtung *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, vor allem aber die Markus-Passion von Reinhard Keiser, dem Hamburger Opernmeister, der als der erste Exponent der sogenannten „theatralischen Kirchenmusik" im protestantischen Deutschland gilt. Bach hat von Keisers Markus-Passion in seiner mittleren Weimarer Zeit eine Stimmenabschrift hergestellt und das Werk wahrscheinlich dreimal aufgeführt – nachweislich in der Karfreitagsvesper 1726 in der Leipziger Nikolaikirche. Darüber hinaus aber wurde Keisers Passion – so eine Formulierung Andreas Glöckners – „eine bedeutsame Studienvorlage für Bachs Matthäus-Passion",[25] an deren Konzeption und Komposition Bach in eben diesem Jahr 1726 gearbeitet haben muß. Es gibt geradezu erstaunliche Entsprechungen zwischen beiden Werken: angefangen von der durchgehenden Streicherbegleitung der Christusworte über gleichartige Anschlußstellen und gedankliche Bezüge für Arien und Choralstrophen bis hin zur kompositorischen Gestaltung einzelner Textstellen, besonders deutlich etwa bei den Jesusworten „Ich werde den Hirten schlagen" oder „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod". An solchen Gestaltungselementen ist unüberhörbar, wie stark Bach sich durch das Vorbild Keisers hat anregen lassen – eines Komponisten, den Carl Philipp Emanuel Bach gegenüber Forkel unter denen nennt, die sein Vater „hochgeschätzt" habe.

[25] A. Glöckner, *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119, Zitat S. 89.

Unmittelbare Vorbildwirkung auf Bach könnte auch von einem Werk ausgegangen sein, das für eine ganz andere Seite kompositorischer Kunst steht, und von einem Komponisten, der in der vorbachischen Generation diese Seite vor allem repräsentiert: von Johann Theile und dessen wohl großenteils in Hamburg entstandenem *Musicalischen Kunst-Buch.* Worum es dabei geht, ist die intensive Beschäftigung mit der Kunst und der „Wissenschaft" des Kontrapunkts – in einem Sinne, wie uns dies aus Bachs Spätwerk vertraut ist. Insbesondere zum *Musikalischen Opfer* tun sich Parallelen auf an Theiles *Kunst-Buch, Worinne,* wie es im Titel heißt, *15 gantz sonderbahre Kunst-Stücke und Geheimnisse, welche aus den doppelten Contrapuncten entspringen.* Unzweifelhaft ist der Schütz-Schüler Theile, der eine entscheidende Lebensphase in Norddeutschland verbringt (zeitweilig, als Freund Buxtehudes, in Lübeck) und der während seines zehnjährigen Aufenthalts in Hamburg zum Mitbegründer der Hamburger Oper wird, eine Schlüsselgestalt für die Tradierung des „stile antico" und einer stark theoretisch akzentuierten Beschäftigung mit dem Kontrapunkt im nord- und mitteldeutschen Raum.

Wir haben uns weit entfernt von dem, was sich auf die unmittelbar-persönliche Begegnung des jungen Bach mit der Musik und dem Musikleben in Norddeutschland zurückführen läßt. Damit ist eine Ebene erreicht, auf der der Nachweis bestehender Verbindungslinien schwieriger wird, die aber gleichwohl unserem Thema zugehört. Bach und die norddeutsche Musikkultur – das schließt über die vielfältigen direkten Beziehungen hinaus zugleich vieles ein, was auf mittelbarem Wege der Bachschen Erfahrungswelt und Kunst als Erbe zufloß, was bereits vor Bach in einer überregionalen deutschen Musiktradition aufgegangen war.
Die isolierte Behandlung eines bestimmten Traditionsstranges läßt leicht den Eindruck einer Überbewertung entstehen. Eine solche Intention liegt den hier gemachten Ausführungen am allerwenigsten zugrunde. Keine Frage, daß die entscheidenden Wurzeln für Bachs Weg als Musiker zuerst in der thüringisch-mitteldeutschen Musikkultur zu suchen sind, nur: das ist das Selbstverständliche. In seinem Reagieren auf norddeutsche Erfahrungen und Vorbilder aber begegnen wir erstmals in seiner Biographie jenem bestimmenden Zug der Bachschen Schaffenshaltung, der auf die Aneignung aller bedeutenden Traditionen und Leistungen seiner Kunst in Vergangenheit und Gegenwart gerichtet ist und der eine der Voraussetzungen bildet für das Einzigartige seines Lebenswerks als eines großen Werkes der Synthese.

Die Entstehung der Permutationsfuge

Von Paul Walker (Charlottesville, Virginia)

Die Fuge, von allen Kompositionsarten der abendländischen Musik vielleicht die intellektuellste, ist von jeher eng mit dem Namen Johann Sebastian Bach verknüpft. Seit Friedrich Wilhelm Marpurgs „Abhandlung von der Fuge" (1753/54) haben Theoretiker die Bachsche Fuge, insbesondere in Gestalt der Instrumentalfugen des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge, als ideale Verkörperung dessen, was eine Fuge sein soll, und als den Maßstab, an dem man alle Fugen messen sollte, angesehen. Die Norm des Bachschen Modells, wie sie Generationen von späteren Theoretikern bestätigt haben, besteht in der Ausarbeitung eines einzigen Themas in imitativem Kontrapunkt. Vom Komponisten einer regelgerechten Fuge wird vor allem die Fähigkeit erwartet, seinem Thema eine ordentliche Exposition zu geben, oft mit beibehaltenem Kontrasubjekt. Der Hauptteil der Fuge bietet weitere Einsätze des Themas, zum Teil in Nebentonarten und häufig unter Verwendung von Kunstgriffen wie Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung oder Engführung. Gruppen thematischer Einsätze sind voneinander durch – im allgemeinen modulatorische – Zwischenspiele getrennt, wobei nach Möglichkeit Teile des Themas motivisch verarbeitet werden. Ein Satz, der diesem Modell nicht entspricht, ist entweder „unregelmäßig" zu nennen oder überhaupt nicht als Fuge anzusprechen.

Diesen Idealtypus zweifelte niemand an, bis Werner Neumann 1938 seine bahnbrechende Arbeit über „J. S. Bachs Chorfuge" veröffentlichte.[1] Neumann fand seine Versuche, die Bachschen Vokalfugen zu kategorisieren und den Rahmen seiner Untersuchung abzustecken, durch die vorherrschende Definition der Fuge erschwert, nach welcher die meisten der dem Anschein nach fugischen Vokalsätze Bachs hätten außerhalb der Betrachtung bleiben müssen. Insbesondere entdeckte Neumann, daß das in Bachs Vokalwerk am meisten ins Auge fallende Verfahren des imitativen Kontrapunkts gar nichts mit thematischer Verarbeitung zu tun hat, sondern auf der Verwendung von mehreren Themen beruht, die unverändert durch eine Reihe vertikaler Permutationen in umkehrbarem Kontrapunkt geführt werden. Zur Charakterisierung dieser Kompositionsart wählte Neumann als Musterbeispiel den Anfangschor der 1714 in Weimar komponierten Kantate „Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182. Die ersten fünf Takte dieses Satzes (Beispiel 1 a) enthalten alle vier Themen, die dann nahezu den gesamten musikalischen Stoff für die Fuge liefern (Beispiel 1 b); T und D bezeichnen Eintritte von Thema A auf Tonika und Dominante.

---

[1] Benutzt wurde die 3. Auflage, Leipzig 1953 (Bach-Studien. 3.).

Beispiel 1: „Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182/2.
a) Takte 1–5, mit allen vier Themen (ohne Basso continuo):

BWV 182

S: Him-mels-kö-nig, sei will-kom - - - - men, sei will-
A: Him-mels-kö-nig, sei will-
T:
B:

kom-men, Him-mels-kö - nig, sei will - kom - - - -
kom - - - - - men, sei will-kom-men, Him-mels -
Him-mels-kö - nig, sei will - kom - - - -
Him-mels -

- - - - - - men, Him-mels-kö - nig, sei will -
kö - nig, sei will - kom - - - - - - - - -
- - men, sei will-kom-men, Him-mels-kö - nig, sei will -
kö - nig, sei will - kom - - - - - men, sei will-

b) Permutationsschema (nur Singstimmen; „xxxx" = unthematischer Kontrapunkt):

```
S  A—B—C—D—A—B—C—D—xxxx
A     A—B—C—D—A—B—C—D—
T        A—B—C—D—A—B—C—
B           A—B—C—D—A—B—
   T D T D T D T D T
```

Für dieses Verfahren hat Neumann den Begriff der „Permutationsfuge" geprägt. Von ihr behauptet er, daß sie trotz der formalen Abweichung von der vorherrschenden Definition eine richtige Fuge sei. Um seine Behauptung zu rechtfertigen, wollte er die entscheidenden Kennzeichen bis auf das eine reduziert wissen, daß der Satz ein richtiges Dux-Comes-Verhältnis aufweist.

„Die Tatsache, daß die Fuge am Ende ihres langen Entwicklungsweges schon in den frühen Instrumentalkompositionen Bachs diese Formfestigkeit klar aufweist, gibt uns dazu die Berechtigung."[2]

Seine Untersuchungen beschränkte Neumann auf Bachs Musik, ohne die Entstehung oder Entwicklung dieses Permutationsverfahrens in den Werken der Komponisten oder Theoretiker des 17. Jahrhunderts näher zu erforschen. Diese Aufgabe übernahm Carl Dahlhaus mit seinem Aufsatz „Zur Geschichte der Permutationsfuge".[3] Leider hat seine Abhandlung gewisse Mißverständnisse in bezug auf die Permutationsfuge hervorgerufen und auch deren Entstehung letztlich im Dunkel gelassen.

Dahlhaus schrieb der Permutationsfuge vier Merkmale zu: 1. die Stimmen setzen der Reihe nach ein, genau wie in einer Fuge; 2. die Einsätze alternieren zwischen Tonika (oder Finalis im älteren Modalsystem) und Dominante; 3. alle Themen (oder Kontrapunkte) werden von sämtlichen Stimmen immer in derselben Reihenfolge aufgeführt; und 4. die Themen treten wie im Stimmtausch, das heißt, in mehrfachem Kontrapunkt, auf. Also ist eine Permutationsfuge halb eine Fuge (Merkmale 1 und 2) und halb ein Satz im mehrfachen Kontrapunkt (Merkmale 3 und 4). Doch diese vier Charakteristika reichen nicht aus, eine schulmäßige Permutationsfuge, beispielsweise „Himmelskönig, sei willkommen", von strengen Doppelfugen, etwa den Fugen in Johann Adam Reinkens „Hortus musicus" (siehe unten), zu unterscheiden. Man muß deshalb ein fünftes Merkmal hinzufügen: 5. eine Permutationsfuge nimmt ganz wenige oder gar keine freien Kontrapunkte beziehungsweise unthematischen Passagen auf. Das heißt, nachdem eine Stimme alle Themen aufgeführt hat, fängt sie mit Thema A wieder an – entweder sofort oder nach einer Pause.

Vielleicht weil Neumann die Permutationsfuge bei seinem Studium der Bachschen Vokalfuge entdeckt hat und weiter feststellte, daß sie der auffälligste Typus dieser Werke war, haben nahezu alle späteren Forscher, einschließlich Dahlhaus, diese Kompositionsart für ein speziell vokales Phänomen gehalten. Darüber hinaus hat Dahlhaus keine schulmäßige Permutationsfuge bei seiner Untersuchung der vorbachschen Quellen entdeckt, weshalb er zum Ergebnis kam, Bach selbst habe die Form erfunden. Nachträglich fand er einige vor 1700

[2] Ebd., S. 9.

[3] BJ 1959, S. 95–110.

entstandene nichtvokale Permutationsfugen, doch hat er seinen Aufsatz nie überarbeitet und so gilt bis heute, daß Bach „in his vocal works . . . introduced an apparently new technique, the ‚Permutationsfuge' ".[4]
Diesen unrichtigen Auffassungen können wir jetzt entgegentreten. Die erste hat Christoph Wolff bereits 1969 in einem Aufsatz widerlegt, in dem er zeigte, wie das Permutationsprinzip der Schlußfuge von Bachs Passacaglia c-Moll BWV 582 zugrunde liegt.[5] Meine Forschungen zur Geschichte der Fugenlehre haben mich vor kurzem zur Entdeckung des vermutlichen Ursprungs der Permutationsfuge geführt. Diese war nicht nur ein lange vor Bach voll entwickeltes Kompositionsverfahren, das in der Instrumentalmusik ebenso wie in der Vokalmusik vorkam, sondern sie läßt sich auch bis zu ihren musiktheoretischen Wurzeln verfolgen. Da überdies gezeigt werden kann, daß die meisten Theoretiker der Barockzeit die Permutationsfugen für echte Fugen gehalten haben, läßt sich – im Unterschied zu Auffassungen etwa von Dahlhaus und Müller-Blattau[6] – mit Neumann behaupten, daß unser Fugenbegriff einer Modifizierung bedarf.
Die Permutationsfuge unterscheidet sich von der Fuge im üblichen Sinn durch das technische Verfahren des mehrfachen Kontrapunkts. Erhebliches Interesse an Theorie und Praxis des mehrfachen Kontrapunkts bekundete in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Musikerkreis, auf den man die Entwicklung der Permutationsfuge zurückführen kann. Diesem Kreis gehörten Matthias Weckmann (1621–1674), Johann Adam Reinken (1623–1722), Christoph Bernhard (1628–1692), Dietrich Buxtehude (1637–1707) und Johann Theile (1649 bis 1724) an. Geographische Nähe (Hamburg und Lübeck) und gemeinsame musikalische Interessen – insbesondere an gelehrtem Kontrapunkt, angeregt durch Jan Pieterszoon Sweelincks Übersetzung der „Istitutioni harmoniche" von Zarlino[7] – hatten die fünf in den 1660er und 1670er Jahren zusammengeführt. Wie ich vor kurzem zeigen konnte, benutzte Sweelinck seine relativ wörtliche Übersetzung von Zarlinos Istitutioni als Lehrbuch, das seine Hamburger Schüler Heinrich Scheidemann und Jacob Praetorius dann ihren Schülern Reinken und Weckmann zugänglich machten.[8] Diese haben beide die

[4] New GroveD, Artikel „Fuge" (R. Bullivant), S. 15.

[5] *Die Architektur von Bachs Passacaglia*, in: Acta organologica 3, 1969, bes. S. 190–192; außerdem C. Wolff, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, BJ 1985, S. 114.

[6] *Geschichte der Fuge*, 3. Aufl., Kassel 1963, S. 94. – Die gleiche Behauptung bei N. Rubin, „*Fugue*" *as a Delimiting Concept in Bach's Choruses: A Gloss on Werner Neumann's „J. S. Bachs Chorfuge*", in: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel, Kassel und Hackensack N. J. 1974, S. 195–208.

[7] Zu den Mitgliedern dieses Kreises und ihren gemeinsamen Interessen vgl. C. Wolff, *Das Hamburger Buxtehude-Bild*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck, hrsg. von A. Graßmann und W. Neugebauer, Lübeck 1982, S. 64–79.

[8] Vgl. P. Walker, *From Renaissance „Fuga" to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts"*, in: Schütz-Jahrbuch 7/8, 1985/86, S. 93–104. Neuausgabe der Traktate in: *Jan Pieterszoon Sweelinck, Werken, Bd. 10, „De Compositions-Regeln"*, hrsg. von H. Gehrmann, Leipzig 1901 (Reprint Farnborough 1968). Den größten Teil des Bandes nimmt Sweelincks Übersetzung ein; der Traktat Weckmanns findet sich auf S. 86–104, derjenige Reinkens auf S. 22–28 und 50–58.

Zarlino-Übersetzung abgeschrieben und um eigene theoretische Äußerungen einschließlich mancher Übernahmen aus der damals neuesten italienischen Musiktheorie ergänzt. In den beiden Traktaten, wie auch in den Schriften von Bernhard und Theile, spielen mehrfacher Kontrapunkt und Fuge eine wichtige Rolle. Nach Kerala Snyder spiegeln mehrere Kompositionen der genannten Musiker wie auch von Dietrich Buxtehude direkt die in diesen Traktaten behandelten Ideen wider.[9] Die genauere Untersuchung der musiktheoretischen Abhandlungen und der mit ihnen verbundenen Kompositionen belegt ein großes Interesse an der Kombination von Fuge und mehrfachem Kontrapunkt. Diese Bestrebungen führten schließlich zur Entstehung der Permutationsfuge.

Gioseffo Zarlino widmete zwei Kapitel des III. Teils seiner Istitutioni harmoniche dem Verfahren des mehrfachen Kontrapunkts; damit wurde er einer der ersten wichtigen Theoretiker hierfür. Im 56. Kapitel konzentrierte er sich auf zweifachen, im 62. Kapitel auf dreifachen Kontrapunkt. Beide nannte er contrapunto doppio und meinte damit einen ausgedehnten Kanon, in dem zwei beziehungsweise drei Stimmen in harmonischer Umkehrung ausgeführt werden konnten. Der originale Kanon hieß principale oder Hauptversion, die Umkehrung mit vertauschten Stimmen replica, also „Antwort" oder „Wiederholung". Ein Satz im dreifachen Kontrapunkt erlaubte normalerweise mehr als nur eine replica. Contrapunto doppio war zweierlei. Im ersten Fall waren die Stimmen der replica lediglich harmonisch umgekehrt, im zweiten waren sie auch melodisch umgekehrt, das heißt, in motum contrarium.[10] Weiter unterteilt Zarlino die erste Art in contrapunto doppio alla duodecima und alla decima; vom Kontrapunkt in der Oktave fehlt eigentümlicherweise jede Spur.[11]

Die folgenden Regeln hat Zarlino dem Kontrapunkt in der Duodezime zugeordnet: 1. die Sexte sollte man vermeiden, weil sie bei der Umkehrung zur Dissonanz (Septime) wird; 2. die Stimmen sollten eine Duodezime nicht überschreiten; 3. Stimmkreuzung ist zu vermeiden; 4. der Vorhalt 7–6 ist zu vermeiden (bei der Umkehrung wird daraus die Folge 6–7); 5. die Vorhalte 2–3 und 4–3 durften benutzt werden (bei der Umkehrung werden daraus 11–10 und 9–10); und 6. der direkte Übergang von der kleinen Dezime zur Oktave oder Duodezime ist zu vermeiden.[12]

Den Kontrapunkt in der Dezime betrafen die folgenden Regeln: 1. Parallele Konsonanzen sind überhaupt zu vermeiden (bei der Umkehrung werden aus

---

[9] *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: Journal of the American Musicological Society 33, 1980, S. 544–564.

[10] Die Stimmen waren in der replica also nicht nur harmonisch umgekehrt, sondern auch melodisch.

[11] Zum leichteren Vergleich seien die Intervalle nebst ihren Umkehrungen angeführt:

Umkehrung in der Oktave:	orig.	1	2	3	4	5	6	7	8				
	umgek.	8	7	6	5	4	3	2	1				
Umkehrung in der Duodezime:	orig.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	umgek.	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Umkehrung in der Dezime:	orig.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
	umgek.	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		

[12] G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 229f.; 2. Aufl., Venedig 1573, S. 267.

parallelen Terzen und Sexten parallele Oktaven und Quinten); 2. alle Vorhalte sind verboten; 3. eine einzelnstehende Sexte ist erlaubt; 4. Stimmen dürfen einander kreuzen, doch darf eine Quarte dabei nicht überschritten werden; 5. die Stimmen dürfen eine Dezime, aber nicht eine Duodezime überschreiten; 6. bei Quarten und Quinten ist äußerste Vorsicht geboten.[13]

Hinzu kamen einige Warnungen in bezug auf die Stimmführung. Zarlino empfahl, principale und replica gleichzeitig zu komponieren, um Fehler zu vermeiden. Auch beschrieb er, wie aus einem solchen zweistimmigen Satz ein dreistimmiger hergestellt werden konnte, indem eine der originalen Stimmen zusätzlich in parallelen Terzen oder Dezimen erklang.

Die zweite Art des mehrfachen Kontrapunkts, nämlich Umkehrung mit Gegenbewegung, könnte bei jedem Intervall stattfinden. Man sollte in diesem Fall 1. keine Vorhalte hereinbringen und 2. weder von der Oktave direkt zur Dezime noch von der Terz zum Einklang schreiten, wenn beide Stimmen aufsteigen.[14] Das Kapitel schließt mit einigen Notenbeispielen für alle drei Arten ab, denen Zarlino in der späteren Auflage von 1573 noch weitere hinzufügte. Im 62. Kapitel, das vom dreifachen Kontrapunkt handelt, demonstriert Zarlino anhand weiterer Beispiele, wie ein dreistimmiger Kanon umgekehrt und dabei auf zwei, drei oder mehrere Arten wiedergegeben werden kann. Zu jedem Beispiel gibt Zarlino mehrere Regeln in der obigen Art.

Sweelinck hat den Ausdruck contrapunto doppio in „Doppelt Contrapunct" verdeutscht und die Regeln seines Vorgängers wortgetreu übersetzt. Auf S. 62 bis 64 der Neuausgabe befinden sich alle bereits genannten Regeln, danach folgen bis S. 68 zahlreiche Kanonbeispiele aus Zarlinos späterer Ausgabe.[15] Informationen über den dreistimmigen Kontrapunkt folgen auf S. 69–71. Obwohl Sweelinck seiner Übersetzung anderwärts mehrere eigene beziehungsweise von seinem englischen Kollegen John Bull komponierte Kanons beimischte, kam kein einziges neues Beispiel des mehrfachen Kontrapunkts zu Zarlinos originalen Exempeln hinzu.

Bernhards Abhandlung über den mehrfachen Kontrapunkt existiert heute nur in Gestalt eines Anhangs zu handschriftlichen Exemplaren des „Tractatus" und des „Ausführlichen Berichts". Ungewiß bleibt, ob dieser Anhang vor oder nach Bernhards Ankunft in Hamburg entstand, sicher ist hingegen die Abhängigkeit von Zarlinos Istitutioni. Dem Kontrapunkt in der Duodezime widmet Bernhard dieselben sechs Regeln wie Zarlino, wenngleich in einer etwas anderen Reihenfolge.[16] Bei der Behandlung des Kontrapunkts in der Dezime erwähnt er nur Zarlinos Regeln 1, 2 und 5,[17] übernimmt jedoch die beiden obenerwähnten, den Kontrapunkt per motum contrarium betreffenden Regeln.[18] Auch wiederholt er Zarlinos Empfehlung über die Erweiterung der Stimmen-

---

[13] Ebd., 1558, S. 231f.; 1573, S. 269f.

[14] Ebd., 1558, S. 232f.; 1573, S. 271f.

[15] Vgl. J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2. Aufl., Kassel 1963, S. 8f. Bernhards Anhang über den mehrfachen Kontrapunkt erscheint in Müller-Blattaus Ausgabe auf S. 123–131.

[16] Ebd., S. 125.

[17] Ebd., S. 124.

[18] Ebd., S. 126.

zahl auf drei mittels einer Parallelführung im Dezimenabstand zur unteren Stimme. Bernhard formuliert selbständig, das heißt, seine Abhandlung ist weder nach Zarlino übersetzt noch unmittelbar Sweelincks Übersetzung entnommen. Seine beträchtlich kürzeren Notenbeispiele sind ebenfalls sämtlich original.

Keinerlei Vorlage existiert für sein kurzes Kapitel über den Kontrapunkt in der Oktave. Hier, so meint Bernhard, solle der Komponist keine Quinte benutzen, weil sie bei der Umkehrung zu einer im zweistimmigen Kontrapunkt als Dissonanz geltenden Quarte würde. Gleichfalls neu sind zwei Kapitel, in denen Bernhard zeigt, wie sich durch Zusatz von parallelen Terzen zu den beiden ursprünglichen Stimmen aus einem zweistimmigen Satz ein vierstimmiger gewinnen läßt. Die Abhandlung schließt mit einem kurzen Kapitel über den vierfachen Kontrapunkt, der bei Zarlino oder Sweelinck nicht erscheint. Hier beschreibt Bernhard drei Arten: normal, melodisch umgekehrt sowie krebsgängig.

Bernhards Beispiele sind durchweg kürzer als diejenigen Zarlinos. Trotzdem dient das Verfahren fast dem gleichen Zweck, nämlich der Komposition eines relativ langen Satzes in der Art, daß er sich in zwei oder mehr „Versionen" unter Anwendung des mehrfachen Kontrapunkts ausführen ließ. Ein charakteristisches Beispiel aus Bernhards Oeuvre ist seine Begräbnismotette „Prudentia prudentiana", die ohne Zweifel ihre spezifische Gestalt unmittelbar seinen Äußerungen über den vierfachen Kontrapunkt verdankt.[19] Als Text für diesen vierstimmigen Satz wählte Bernhard den dreistrophigen Hymnus von Aurelius Prudentius aus dem 4. Jahrhundert. Jede Strophe besitzt eine principale und eine replica (bei Bernhard revolutio genannt), und die drei Paare ordnen sich nach Bernhards Plan. Das heißt, die erste revolutio bietet gegenüber ihrer principale den Stimmtausch zwischen Sopran und Baß sowie zwischen Alt und Tenor; zwischen dem zweiten Paar geschieht der Stimmtausch per motum contrarium; zwischen dem dritten das gleiche krebsgängig.[20] Von Zarlinos großen Lehrmodellen unterscheidet sich das Stück nur darin, daß es keine kanonischen Stimmen enthält.

Für Johann Adam Reinken hatte dasselbe Verfahren eine völlig andere Bedeutung. Seine Abhandlung über den mehrfachen Kontrapunkt fand Eingang in sein einziges theoretisches Werk, den ersten Teil der nunmehr verschollenen Hamburger Handschrift *Mus. ms. 5384*.[21] Am Ende seiner hauptsächlich von der tonalen Beantwortung handelnden Fugenlehre schreibt Reinken folgendes über Fugen mit zwei oder mehr Themen:

„In dise ist die wißenschaft des doppelten Contrapuncts gantz Nohtwendig, und ser Nützlich, den durch welchen sonst schwere Arbeidt merklich Erleichtert werden kan."[22]

---

[19] Neuausgabe: C. Bernhard, *Geistliche Konzerte und andere Werke*, Kassel 1982 (EdM 90), S. 189–193.

[20] Eine ausführlichere Analyse bei K. Snyder, a. a. O., S. 552–558.

[21] Leider hat Gehrmann Reinkens Traktat in verschiedene Abschnitte aufgeteilt und diese ohne Rücksicht auf ihren Zusammenhang an unterschiedlichen Stellen in die Sweelinck-Übersetzung eingeschaltet.

[22] *Sweelinck, Werken*, a. a. O., S. 54.

In der folgenden Sektion behandelt Reinken den mehrfachen Kontrapunkt tatsächlich lediglich als Hilfsmittel für die Doppelfuge (von ihm Contrafuge genannt) und ohne jede Erwähnung der bisher üblichen principale und replica. Das Regelwerk beschränkt sich auf zwei Vorschriften. Die erste untersagt die Verwendung der Quinte (Bernhards Regel für den Kontrapunkt in der Oktave), die zweite die Verwendung der Sexte (Zarlinos und Bernhards wichtigste Regel für den Kontrapunkt in der Duodezime). Von den fünf sehr kurzen Beispielen im Text sind das erste und letzte in der Oktave umgekehrt, die anderen in der Duodezime.

Auf diese Weise deutet Reinken an, der Komponist solle seine zwei (oder mehr) Themen so einrichten, daß sie sich in der Oktave, gegebenenfalls auch in der Duodezime umkehren ließen. Bewältigte er diese Aufgabe im Vorfeld der kompositorischen Arbeit, so standen ihm im Verlaufe seines Werkes viele Kombinationsmöglichkeiten seiner Themen zur Verfügung. Es ist überaus merkwürdig, daß die zweite Hälfte der Hamburger Quelle *Mus. ms. 5384* aus einer Kopie der Kapitel über Fuge und mehrfachen Kontrapunkt nach Sweelincks Übersetzung bestand, obwohl die beiden verschiedenen Abhandlungen – die von Reinken im ersten Teil, diejenige von Zarlino und Sweelinck im zweiten – nur wenig Gemeinsamkeit aufweisen.

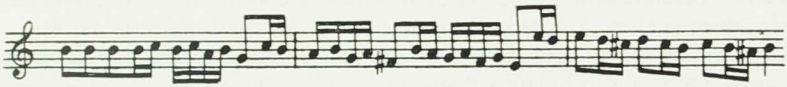
So wie Bernhards Prudentia prudentiana seine Theorien über principale und replica in mehrfachem Kontrapunkt widerspiegelt, finden Reinkens Theorien über mehrfachen Kontrapunkt und Doppelfuge in den sechs Fugen seines „Hortus musicus" ihre Bestätigung und praktische Anwendung.[23] Die dreißig Sätze dieser Sammlung sind nach Tonarten in sechs Gruppen, jeweils in der Reihenfolge Sonata, Allemande, Courante, Sarabande und Gique angeordnet. Eine dreistimmige Fuge mit zwei Themen bildet das Zentrum jeder Sonata, und alle Fugen haben nahezu die gleiche Struktur. Die beiden Themen der fünften Fuge zum Beispiel erhalten insgesamt fünf vollständige Durchführungen ohne Zwischenspiele (T. 1–10, 10–19, 19–28, 28–37 und 37–45), wobei die Durchführungen 4 und 5 in fast allen Einzelheiten mit den Durchführungen 1 und 2 identisch sind, während Durchführung 3 als eine Art Brücke dient. Die Stimmen setzen stets mit dem ersten Thema in der Reihenfolge 1. Sopran – 2. Sopran – Baß ein, und ebenso regelmäßig folgt dem ersten Thema in jeder Stimme das zweite. Das Hauptthema (A) wird tonal beantwortet, wie Reinken es in seiner Fugenlehre fordert, und durch den ganzen Satz hindurch wechseln ständig Dux und Comes. Da die Zahl der Stimmen ungerade ist, die Stimmen immer in derselben Reihenfolge mit dem Hauptthema einsetzen, wechselt auch jede Einzelstimme regelmäßig zwischen Dux- und Comes-Formen des Hauptthemas. Die Umkehrung der beiden Themen findet in der Oktave statt, und außer in den ersten drei Takten erscheint Thema A nie ohne Begleitung von Thema B. Beispiel 2 gibt die zwei Themen wieder und stellt die Struktur der Fuge dar.

[23] Neuausgabe: J. A. Reinken, *Hortus musicus*, hrsg. von J. C. M. van Riemsdijk, Amsterdam 1886 (Uitgaven der Vereniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis. 13.).

[24] Vgl. P. Walker, *Fugue in German Theory from Dressler to Mattheson*, Dissertation, Buffalo (State University of New York) 1987, S. 65–75 (über Weckmann als Kopisten) und S. 358 bis 362 (über Weckmann als Autor).

Beispiel 2: Fuge aus Reinkens Hortus musicus, Suite 5.
2 a) Die beiden Themen

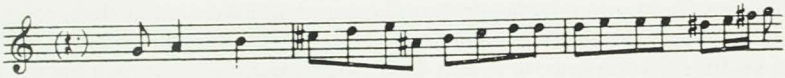
A (Dux-Form):



A (Comes-Form):

B (Dux begleitend):

B (Comes begleitend):



2 b) Struktur („xxxx" = unthematischer Kontrapunkt; Dx = Dux, Cs = Comes)

Takt	1	4	7	10	13	16	19	22	25
S 1	A—	B—	xxxxx—	A—	B—	—xxxxx—	A—	B—	B—
S 2		A—	B———	xxxxx	A—	B———	xxxxx	A—	xxxxx
B			A———	B———	xxxxx	A—	B———	xxxxx	A—
	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx

	28	31	34	37	40	43	46–48
S 1	A—	B—	xxxxx	A—	B—	xxxxx	voll-
S 2	xxxx	A—	B—–	xxxxx	A—	B—	stimmiger
B	xxxxx	xxxxx	A——	B—	xxxxx	A—	Schluß
	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	

Reinkens Fuge weist alle von Dahlhaus dargestellten Merkmale der Permutationsfuge auf: Die Stimmen treten sukzessiv ein, ihre Eintritte alternieren zwischen Tonika und Dominante, jede Stimme führt die Themen stets in derselben Reihenfolge aus, und die Themen treten in mehrfachem Kontrapunkt auf. Doch das gehäufte Vorkommen unthematischer Kontrapunkte steht der Definition als echte Permutationsfuge im Wege. Der hier noch fehlende Bestandteil – die Vermeidung unthematischer Passagen in einer Fuge mit zwei oder mehr Themen – wurde von Reinkens Hamburger Kollegen Matthias Weckmann zum erstenmal entwickelt.

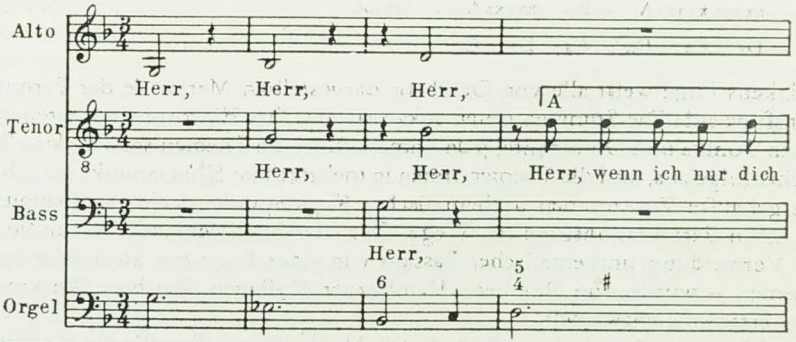
Angehängt an die relativ vollständigste Abschrift von Sweelincks Kompositionslehre in der jetzt verschollenen Hamburger Handschrift *Mus. ms. 5383* fand sich ein anonymer, inhaltlich selbständiger Traktat vom „doppelten Contrapunkt", der wahrscheinlich von Weckmann verfaßt und kopiert worden ist.[24] Gleich Bernhard hat Weckmann einige Punkte von Zarlino entlehnt. Er gibt fünf der sechs Regeln Zarlinos für den Kontrapunkt in der Duodezime und

dessen erste zwei Regeln für den Kontrapunkt in der Dezime wieder[25] und merkt an, daß man zwei Stimmen zu vier erweitern könne durch Zusatz von jeweils einer Stimme in parallelen Terzen über der höheren beziehungsweise unter der tieferen Stimme. Zarlinos originale Kanonbeispiele hat Weckmann wieder durch eigene kürzere, nicht-kanonische Beispiele ersetzt.

Wesentlich länger und weitaus wichtiger als die aus Le Istitutioni entlehnten Informationen ist Weckmanns Abhandlung über den Kontrapunkt in der Oktave. Weckmann zeigt sich dabei an allen praktischen Anwendungen des mehrfachen Kontrapunkts interessiert: der harmonischen Umkehrung von Kanons, wie bei Zarlino und Sweelinck (beispielsweise auf S. 91), Bernhards principale und replica von nicht-kanonischen Kontrapunkten (S. 86) und Reinkens Doppelfugen (S. 87). Eingeschoben sind sogar einige fugische und kanonische Beispiele ohne Umkehrung (S. 87) sowie einige drei- oder vierfache Kontrapunkte mit Umkehrung (S. 99). Regeln erwähnt Weckmann nur selten, am auffälligsten das Verbot aller Quinten (S. 86). Der Text ist relativ knapp gefaßt, jedoch nicht systematisch geordnet.[26] Nebenbei erwähnt Weckmann auch die italienische Theorie der tonalen Beantwortung.

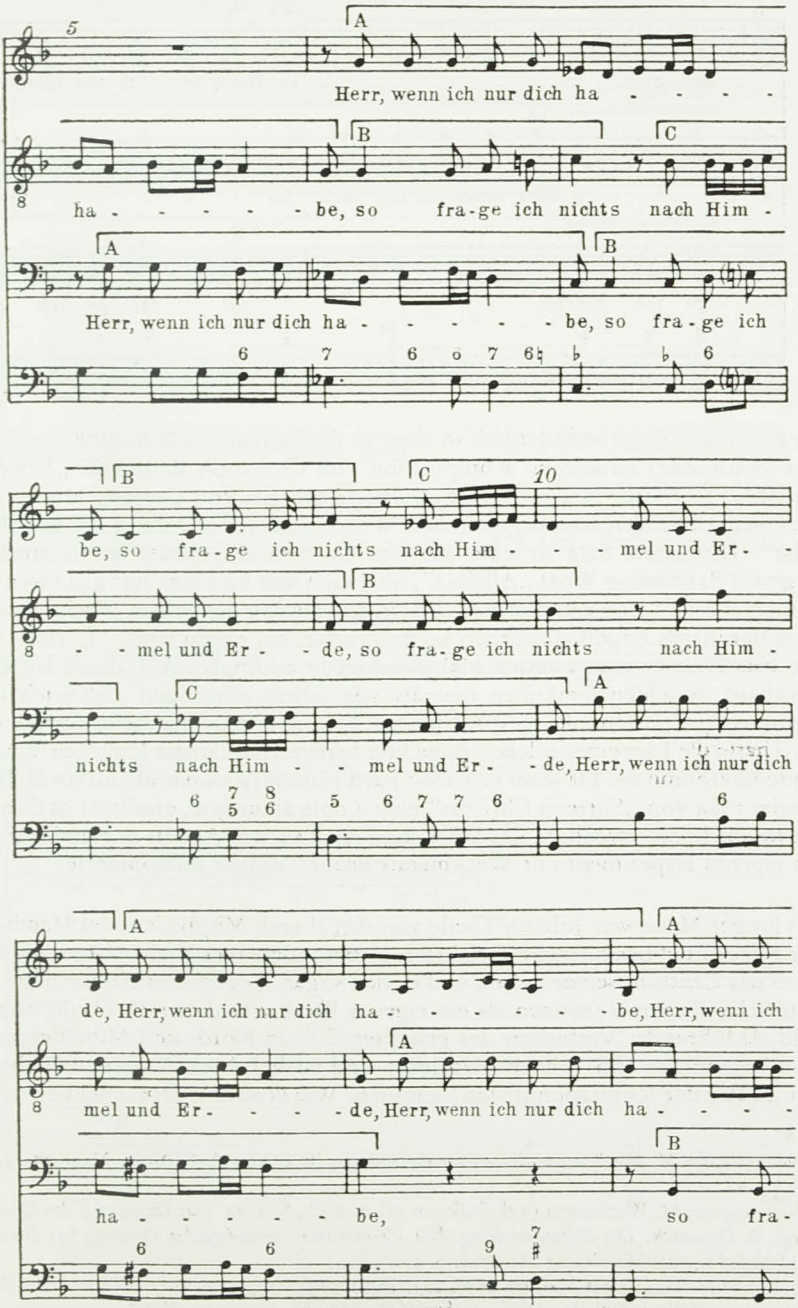
Wie seine Hamburger Kollegen Bernhard und Reinken hat auch Weckmann seine Theorien in die Praxis übertragen. Im Jahre 1663, als in Hamburg die Pest ausbrach, komponierte er den Text „Herr, wenn ich nur dich habe". Das Werk beginnt mit einer dreistimmigen Fuge, die so angelegt ist, daß ihre drei Themen im Laufe des Satzes in fast allen denkbaren Permutationen auftreten. In diesem Sinne handelt es sich um eine „Übung" im mehrfachen Kontrapunkt: es gibt fast keine unthematische Passage im ganzen Satz, wie in Beispiel 3 zu sehen ist, und man dürfte sie sogar als „Fuge im mehrfachen Kontrapunkt" bezeichnen. Den Titel „Permutationsfuge" verdient sie hingegen nicht, weil die Themen außerhalb der ersten Durchführung nicht in einer festen Reihenfolge auftreten.

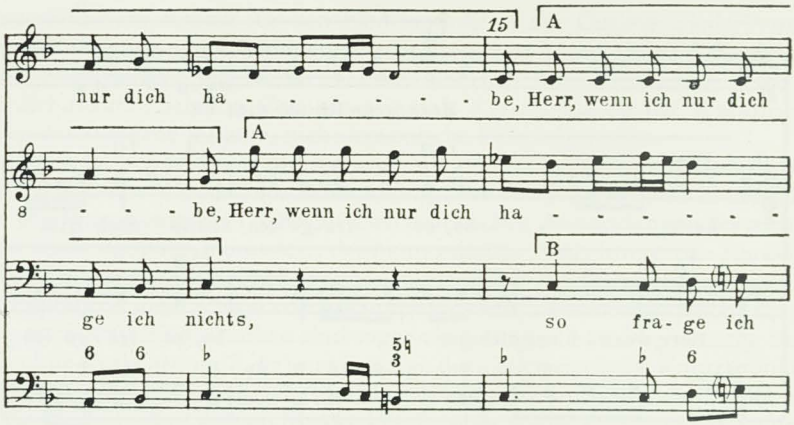
Beispiel 3: Weckmann, „Herr, wenn ich nur dich habe"



[25] *Sweelinck, Werken*, a. a. O., S. 96 bzw. 98.

[26] Die ursprüngliche Anordnung des Textes im zweiten Teil des Ms. 5383 ist in Gehrmanns Ausgabe nur schwer zu erkennen, da dieser eine systematische Reihenfolge herzustellen beabsichtigte und deswegen viele Umstellungen vorgenommen hat. Eine gewisse Vorstellung von der originalen Gestalt vermittelt die der verlorenen Quelle am nächsten stehende Konkordanz, der J. Theile zugeschriebene II. Teil der Hs. DSB *Mus. ms. theor. 913*.


5
A
Herr, wenn ich nur dich ha - - - -
B
C
ha - - - - - be, so fra-ge ich nichts nach Him -
A
B
Herr, wenn ich nur dich ha - - - - - be, so fra-ge ich
6 7 6 6 7 6♮ ♭ ♭ 6
B
C
10
be, so fra-ge ich nichts nach Him - - - mel und Er -
B
8 - - mel und Er - - de, so fra-ge ich nichts nach Him -
C
A
nichts nach Him - - mel und Er - - de, Herr, wenn ich nur dich
6 7 8 5 6 5 6 7 7 6 6
A
A
de, Herr, wenn ich nur dich ha - - - - - - be, Herr, wenn ich
A
8 mel und Er - - - - de, Herr, wenn ich nur dich ha - - - -
B
ha - - - - - be, so fra-
6 6 9 7 ♯



Eine ähnliche Fuge befindet sich in einer in der Universitätsbibliothek in Uppsala (Schweden) erhaltenen Komposition von Christoph Bernhard. „Surrexit Christus" (Signatur Nr. *4: 8*) liegt in einer Abschrift von Gustav Düben vor, die 1664 entstanden ist, ein Jahr nach Weckmanns „Herr, wenn ich nur dich habe". Der letzte Satz ist eine auf vier Themen aufgebaute sechsstimmige Fuge auf das einzige Wort „Alleluja", und auch hier kommen nur ganz wenige unthematische Kontrapunkte vor. Im Unterschied zu derjenigen Weckmanns[27] wird Bernhards Fuge[28] allmählich komplizierter, bis gegen Ende (T. 162–165) alle vier Themen zum zweiten Mal gleichzeitig erklingen. Auffallend ist, daß Bernhard in seinen Traktaten niemals von einem derartigen Gebrauch des mehrfachen Kontrapunkts gesprochen hat. Daraus könnte man schließen, Bernhard hätte die Idee einer solchen Fuge von seinem Hamburger Kollegen Weckmann übernommen. Da jener erst 1663 nach Hamburg kam und Gustav Düben bereits 1664 von „Surrexit Christus" eine Kopie anfertigte, erscheint es durchaus möglich, daß Bernhard das Stück kurz nach seinem Antritt in Hamburg als ein eigenes Experiment mit Weckmanns neuer Technik komponierte.

Als junger Mann war Johann Theile von den älteren Mitgliedern des Hamburger Kreises tief beeindruckt. Gelehrter, insbesondere mehrfacher Kontrapunkt blieb das Zentrum seiner Lehre, und er ließ sogar Weckmanns Abhandlung in unterschiedlichen Versionen als ein eigenes Werk zirkulieren.[29] Theile wurde bald als führender Verfechter des gelehrten Stils in Nord- und Mitteldeutschland bekannt, so daß Johann Mattheson und auch Johann Gottfried Walther ihn „Vater der Kontrapunktisten" nannten. Wie erwähnt, experimentierten in

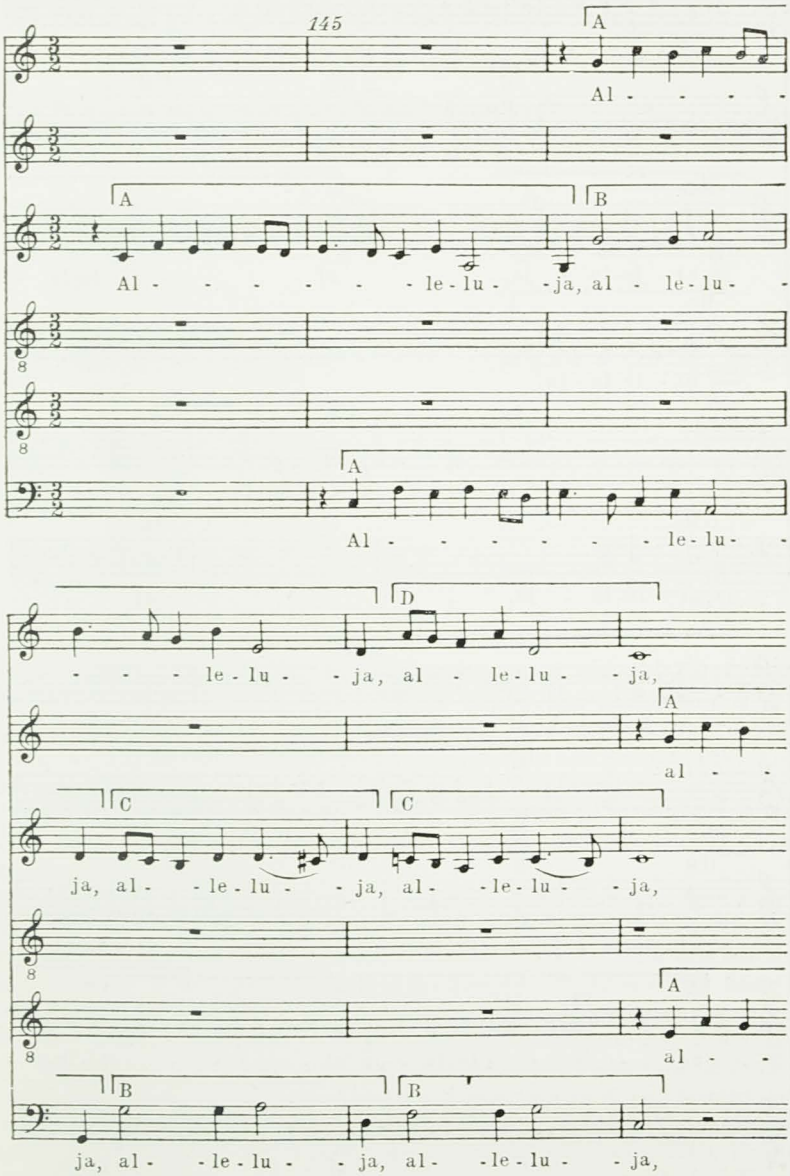
---

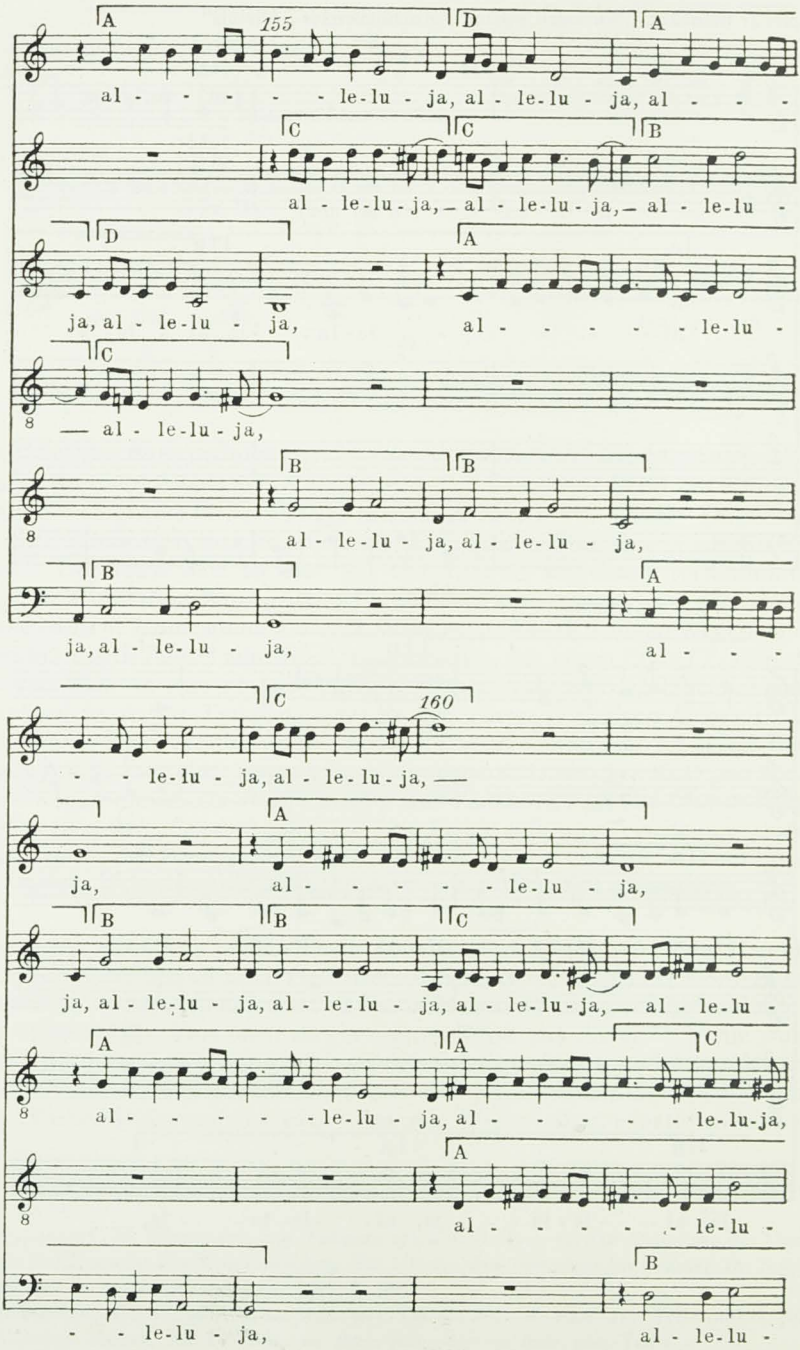
[27] Neuausgabe: M. Weckmann, *Four Sacred Concertos*, hrsg. von A. Silbiger, Madison 1984, S. 70–87.

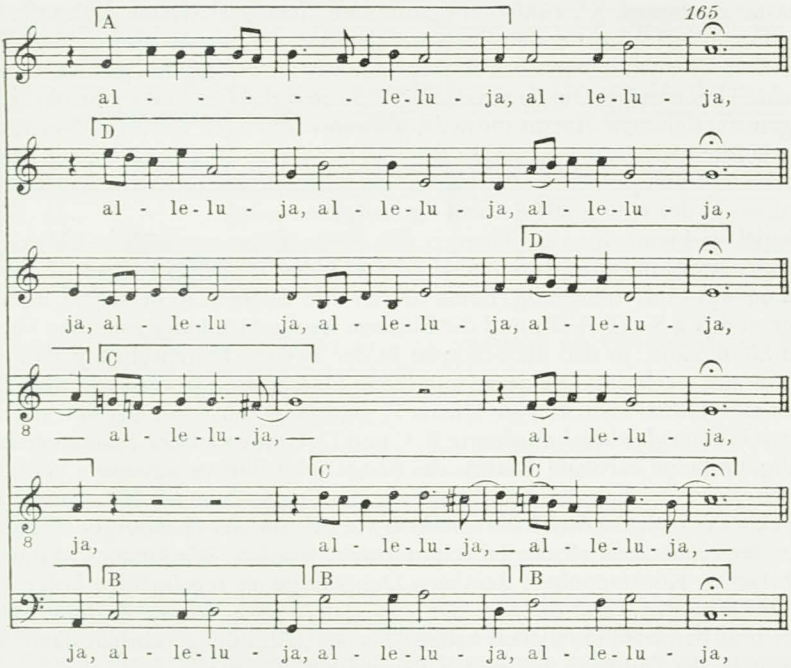
[28] Neuausgabe: M. Weckmann (vgl. Fußnote 27). a. a. O., S. 3–24. Zur Datierung der Quelle vgl. B. Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: Svensk tidskrift för musikforskning 46, 1964, S. 46.

[29] In folgenden Hss.: DSB *Mus. ms. theor. 913*, Teil II; *Mus. ms. theor. 917*, Teil I und II; *Mus. ms. autogr. Kuhnau*, Teil IV; *Mus. ms. theor. 916; Mus. ms. theor. 910*, Teil I.

Beispiel 4: Bernhard, „Surrexit Christus", abschließendes „Alleluia"




155
al - - - - - - le-lu - ja, al - le-lu - ja, al - - -
al - le-lu - ja, al - le-lu - ja, al - le-lu -
ja, al - le-lu - ja, al - - - - - - le-lu -
al - le-lu - ja,
al - le-lu - ja, al - le-lu - ja,
ja, al - le-lu - ja, al - -
160
- - le-lu - ja, al - le-lu - ja,
ja, al - - - - - - le-lu - ja,
ja, al - le-lu - ja, al - le-lu - ja, al - le-lu - ja, al - le-lu -
al - - - - - - le-lu - ja, al - - - - - - le-lu-ja,
al - - - - - le-lu -
- - le-lu - ja, al - le-lu -



den 1660er und 1670er Jahren Weckmann, Bernhard und Reinken in unterschiedlicher Weise mit der Einführung des mehrfachen Kontrapunkts in die fugische Kompositionsart. Bei Reinken lag das Gewicht auf dem fugischen Aspekt, bei Weckmann und Bernhard auf dem mehrfachen Kontrapunkt. Theile blieb es vorbehalten, gegen Ende des Jahrhunderts Reinkens systematische Methode des fugischen Komponierens mit Weckmanns Vermeiden unthematischer Kontrapunkte zusammenzuführen und dabei die erste richtige Permutationsfuge zu schaffen.

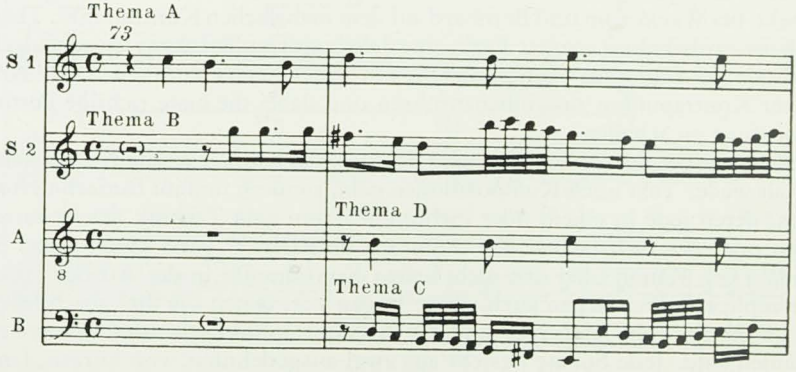
Theiles einziger durchweg originaler Traktat, das „Musicalische Kunstbuch", enthält weder Text noch Kompositionsregeln, sondern umfaßt fünfzehn Nummern, deren jede in einem oder mehreren Sätzen eine Technik des imitatorischen oder des mehrfachen Kontrapunkts illustriert.[30] Viele dieser Sätze behandeln den Kanon oder den mehrfachen Kontrapunkt in der Art der principale/replica, jedoch liegen auch einige Fugen vor, denen die drei abschließenden „Sonaten" (Nr. XIII, XIV und XV) als kontrapunktische tour de force zuzuzählen sind. Jede Sonate besteht aus zwei ausgedehnten, von kurzen, langsamen homophonen Passagen umrahmten fugischen Sätzen, und die sechs Fugen nehmen im Schwierigkeitsgrad zu: die beiden aus Sonate XIII sind dreistimmig mit zwei Themen, die aus Sonate XIV dreistimmig mit drei Themen

[30] Neuausgabe: J. Theile, *Musicalisches Kunstbuch*, hrsg. von C. Dahlhaus, Kassel 1965 (Denkmäler norddeutscher Musik. 1.). Nach Dahlhaus entstanden die meisten Sätze zwischen 1675 und 1685, als Theile hauptsächlich als Opernkomponist und Lehrer tätig war.

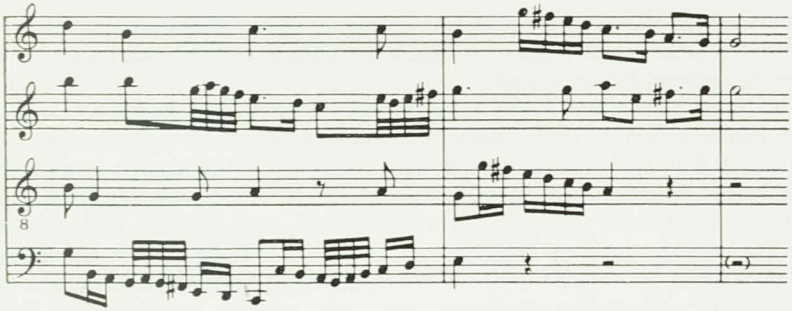
und die aus Sonate XV fünfstimmig mit vier Themen.[31] Weiter stellen die beiden Fugen jeder Sonate auch insofern ein Paar dar, als die zweite Fuge stets dieselben Themen in derselben Reihenfolge wie die erste führt, jedoch in melodischer Umkehrung. Die Fugen der XIII. Sonate gleichen in ihrer Struktur den Fugen aus Reinkens Hortus musicus, während die Fugen der XIV. Sonate fast alles Unthematische weglassen. In der XV. Sonate tat Theile endlich den letzten Schritt und komponierte zwei Fugen, die gänzlich aus thematischen Kontrapunkten in der strengsten Reihenfolge aufgebaut sind.

Beispiel 5a bietet die vier Themen der ersten Fuge aus Sonate XV; deren Struktur stellt Beispiel 5b dar. Die ersten beiden Durchführungen (T. 49–69 und 69–89) sind vollständig. Beide führen ihre Themen in derselben Reihenfolge vor (S 2-S 1-T-A-B), und die Einsätze wechseln ständig zwischen Finalis und Dominante, so daß die Stimmen in der zweiten Durchführung ihre Anfangsnoten wechseln. Die dritte und letzte Durchführung weist nur drei Einsätze auf. Jedem Eintritt von Thema A geht eine Pause voraus, und nach A folgen in stets gleicher Anordnung B, C und D. Unthematische Passagen fehlen völlig, und eine vertikale Analyse des Satzes zeigt fünf verschiedene Permutationen der vier Themen. Also verquickt das Fugen-Paar der XV. Sonate alle Aspekte des mehrfachen Kontrapunkts, wie sie von den Hamburger Theoretikern der 1660er und 1670er Jahre untersucht wurden: Weckmanns „Fuge im mehrfachen Kontrapunkt", Reinkens Doppelfuge als regelmäßige Folge von Durchführungen, dazu die Idee des principale/replica, wie sie Zarlino, Sweelinck und Bernhard entwickelt hatten. Theiles „Erfindung" enthält damit alle Merkmale der frühesten Bachschen Permutationsfugen.

Beispiel 5: Theile, Sonate XV, Fuge 1 (T. 49–108)
5a. Die vier Themen der 1. Fuge (wie in T. 73–77 angeordnet)



[31] Vgl. Sonate XIII, T. 30–54 (S. 98–101) und 63–90 (S. 101–103); Sonate XIV, T. 1–55 (S. 104–108) und 63–115 (S. 108–112); Sonate XV, T. 49–108 (S. 116–122) und 119–175 (S. 123–128).



5b. Struktur (die freigelassenen Stellen ab T. 65 bezeichnen das Pausieren der einzelnen Stimmen vor dem Wiedereintritt von Thema A)

Takt	49	53	57	61	65	69	73	77	81	85	89	93	97	101
S 1		A—	B—	C—	D—		A—	B—	C—	D—		A—	B—	
S 2	A—	B—	C—	D—		A—	B—	C—	D—		A—	B—	C—	voll-
A				A—	B—	C—	D—		A—	B—	C—	D—		stim-
T			A—	B—	C—	D—		A—	B—	C—	D—		A—	miger
B					A—	B—	C—	D—		A—	B—	C—	D—	Schluß
	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	Cs	Dx	

Als Johann Theile den Norden verlassen hatte und nach Thüringen zurückkehrte, fand er dort mehrere junge Musiker, die sich von seiner Begeisterung für Kanon, Fuge, mehrfachen Kontrapunkt und den gelehrten Stil anstecken ließen.[32] Die bekanntesten von Theiles mitteldeutschen Schülern waren zweifellos Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer; ihre wertvolle Sammlung mit deutscher geistlicher Musik vorwiegend aus dem 17. Jahrhundert enthält auch einige theoretische Werke, unter ihnen alle Traktate Johann Theiles.[33] Bokemeyer erwies sich als ein besonders leidenschaftlicher Verteidiger des gelehrten Stils; hierüber führte er eine lange Auseinandersetzung mit dem Hamburger Theoretiker Johann Mattheson.[34]

Ein großer Bewunderer Theiles in Mitteldeutschland war auch Bachs Vetter Johann Gottfried Walther, dessen Kopien von zwei Traktaten Theiles (unter diesen das Musicalische Kunstbuch), sich in der Sammlung Bokemeyer befinden. Den letztgenannten Traktat hat Walther nicht erst durch seinen Freund Bokemeyer kennengelernt, sondern ihn bereits als Schüler abgeschrieben, und zwar aus einer Handschrift im Besitz seines Erfurter Lehrers Johann Heinrich

---

[32] Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ist Interesse für gelehrten Stil im allgemeinen und für die Verquickung von Fuge und mehrfachem Kontrapunkt im besonderen vor allem in Norddeutschland anzutreffen. Beispielsweise sind mehrere Fugen des Buxtehude-Schülers Nicolaus Bruhns echte Permutationsfugen; vgl. M. Geck, *Nicolaus Bruhns. Leben und Werk*, Köln 1968, S. 28, 57 u. ö. (ich danke Hans-Joachim Schulze, Leipzig, für seinen Hinweis auf diesen Literaturbeleg).

[33] Vgl. H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 18.); Liste der Traktate, S. 11f.

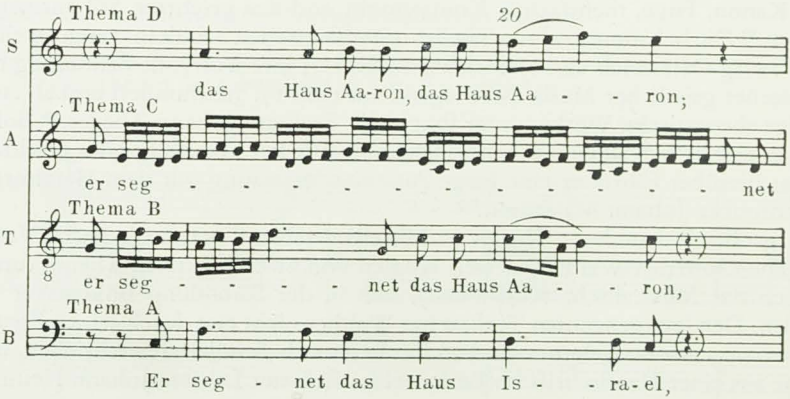
[34] Vgl. J. Mattheson, *Die kanonische Anatomie*, in: J. Mattheson, Critica musica 1, Hamburg 1722, S. 235–368.

Buttstett.[35] Theiles theoretische Werke waren in Mitteldeutschland also weit verbreitet, und Bachs früheste Vokalfugen zeigen deutlich, daß auch er mit ihnen eingehend bekannt war.

Bachs erste Permutationsfugen belegen seine Fähigkeit, aus dem trockenen und eher pedantischen Modell Theiles eindrucksvolle Musik zu gewinnen. Die Kantate BWV 196, wahrscheinlich um 1707/08 in Mühlhausen komponiert, enthält eine Permutationsfuge für vier Singstimmen, Streicher und Basso continuo auf die Worte „Er segnet das Haus Israel, er segnet das Haus Aaron". Die Fuge beruht auf vier Themen (vgl. Beispiel 6a),[36] die die Singstimmen in der in Beispiel 6b angedeuteten Weise darbieten. Beide Durchführungen (nur die erste ist vollständig) überlagern sich nicht, sondern werden durch die Instrumente miteinander verknüpft (vgl. Beispiel 6c). Damit hat Bach, wie Neumann in seiner Beschreibung dieser Fuge bemerkt, innerhalb der Grenzen des Repetitionsschemas eine stufenweise Steigerung erreicht. Am Anfang stehen die lediglich vom Continuo begleiteten Singstimmen, dann treten Instrumente ein, während die Singstimmen sukzessiv pausieren, schließlich verdoppeln die Instrumente die Singstimmen bei deren Wiedereinsetzen (Verdoppelung wird in Beispiel 6c durch Kleinbuchstaben bezeichnet). Überall bleiben die Themen intakt mit der einzigen Ausnahme von Thema C, das in seinen letzten Einsätzen ein wenig verändert wird.

Beispiel 6: Bach, Kantate BWV 196, „Er segnet das Haus Israel", Eingangschor

6 a. Die vier Themen (wie in T. 18–20 dargestellt)



6 b. Permutationsschema der Singstimmen (Bezeichnung für Pausen wie in Beispiel 5b)

	T. 12–26	T. 26–36
S	A—B—C—D—	A—B—C—A—
A	A—B—C—D—	A—B—C—D—xxxxx
T	A—B—C—D—	A—B—
B	A—B—C—D—	A—B—C—
	D T D T D T D	T D T D T

[35] Wie Walther selbst in einem Brief an Bokemeyer mitteilt; vgl. *Johann Gottfried Walther. Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 69.

[36] Taktzählung nach NBA I/33.

6 c. Permutationsschema der Singstimmen und Instrumente (Kleinbuchstaben bezeichnen instrumentale Verdoppelung einer Singstimme; „xxxxx" bedeutet freier Kontrapunkt):

```
V. 1                    A—B—C—D—b—c—xxxxx
V. 2                A—B—C—D—a—b—d—a—
Va.                             a—b—c—a—b—
Basso                       A—B—C—a—b—c—
S   A—B—C—D—                        A—B—C—A—
A       A—B—C—D—                A—B—C—D—xxxxx
T           A—B—C—D—                        A—B—
B               A—B—C—D—                A—B—C—
    D T D T D T D T D T D T
```

Ein Aspekt dieser Fuge (und von Neumanns zugehöriger Analyse) verdient eine gesonderte Betrachtung. Die erste Durchführung von Thema A im Sopran beginnt und schließt auf der Dominante und umfaßt melodisch die Quarte zwischen Dominante und Tonika. Die Antwort im Alt ist real und umfaßt ebenfalls eine Quarte, hier zwischen Tonika und Subdominante. Neumann hält diese reale Beantwortung für unwichtig, und da er zwischen den Themen B und C eine tonale Beziehung beobachtet, will er den gesamten harmonischen Block als echte tonale Beantwortung ansehen. Wegen ihrer Betonung der Dominante bezeichnet er die Anfangsform von Thema A als „Comes-Form". Eine solche Deutung widerspricht den Auffassungen der Theoretiker der Barockzeit. Ein zeitgenössischer Musiker hätte die Anfangsform von Thema A im Sopran für die originale Form gehalten, denn der erste Einsatz erfüllt alle Kriterien eines korrekten Fugenthemas – Anfang entweder auf Finalis (Tonika) oder Dominante des Modus (oder der Tonart), Ende auf einer dieser beiden Noten, und melodische Kontur, die das dazwischenliegende Intervall umfaßt.[37] Theoretiker von Werckmeister bis Mattheson nannten diese originale Form immer „Dux". In jenem Fall hätten die meisten Theoretiker – zum Beispiel Andreas Werckmeister, Johann Philipp Förtsch, Johann Beer und Johann Mattheson – eine reale Beantwortung am Anfang einer Fuge für unerwünscht, wenn nicht für regelwidrig gehalten.[38] In dieser Hinsicht ist die von Bach angewendete reale Beantwortung, die Neumann in seiner Analyse rasch übergeht, insofern unerwartet, als sie von einem Musiker kommt, der mit den theoretischen Schriften der älteren Zeit im allgemeinen vertraut war. Diese Seite der frühen Bachschen Fugen bedarf weiterer Untersuchung.

Eine letzte Frage berührt das Verhältnis zwischen Permutationsfuge und „richtiger Fuge" gemäß der heute üblichen Definition. Im Unterschied zu Neumann, der die neuentdeckte Technik in die Fugenlehre einzuarbeiten versuchte, hat Müller-Blattau die Permutationsfuge aus seiner Untersuchung der Fuge ausgeschlossen. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt Dahlhaus („ob aber eine

---

[37] In einer Auseinandersetzung mit Marpurg behauptete Mattheson 1760, der Dux solle auf der Dominante beginnen dürfen, während Marpurg ihn ausschließlich auf der Finalis beginnen lassen wollte; vgl. H. Serwer, *Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition*, in: Journal of Music Theory 14, 1970, S. 231f. Abdruck von Matthesons Brief in Marpurgs *Kritischen Briefen über die Tonkunst*, Bd. 1, Berlin 1759/60, S. 351–355.

[38] Zu den Auffassungen dieser und anderer Theoretiker über den korrekten Gebrauch der tonalen Beantwortung vgl. meine Dissertation *Fugue in German Theory* (s. Fußnote 24).

Permutationsfuge eine Fuge ist, wird fragwürdig"),[39] wenn er – entgegen Neumann – erklärt, daß das einfache Alternieren thematischer Eintritte zwischen Tonika und Dominante nicht ausreiche, eine Fuge zu kennzeichnen, vielmehr „linearer Kontrapunkt" vorliegen müsse und außerdem ein (anscheinend einziges) den „Grundwillen der Formung" bestimmendes Thema notwendig sei. Zwar räumt Dahlhaus unter Berücksichtigung der Definition der Doppelfuge in Johann Gottfried Walthers Musicalischem Lexicon (1732) ein, daß Walther eine Permutationsfuge mit dem Namen „Fuge" versehen habe, er behauptet aber dessen ungeachtet, das Wort „Fuge" bedeute für einen Theoretiker der Zeit einfach jedwede Wiederholung eines Themas in einer anderen Stimme.[40]

Dies steht jedoch im Widerspruch zu den Aussagen aller Theoretiker des Mittel- und Spätbarock. Bei den meisten von ihnen wird der imitatorische Kontrapunkt in drei Klassen geteilt: Kanon, Fuge und Imitation. Bei Gallus Dreßler und anderen Theoretikern der Renaissance schloß von vornherein das Wort „Fuge" eine regelgerechte Durchführung der Themen ein, und schon 1631 unterschied der süddeutsche Theoretiker Wolfgang Schonsleder zwischen „fuga", das heißt, dem relativ systematischen Imitieren eines oder mehrerer Themen wie in einer Motette von Palestrina oder einer Fantasia von Frescobaldi, und „imitatio", dem relativ unsystematischen Imitieren kurzer Motive wie in einem Duett von Monteverdi.[41] Deutsche Theoretiker der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts übernahmen diesen Unterschied zwischen Fuge und Imitation. Darüber hinaus behaupteten sie im Anschluß an Marco Scacchi, daß Fuge (ob im älteren Sinn der Renaissance oder im neueren Sinn des Barock) die Beachtung des Modus beziehungsweise der Tonart des Satzes verlange, Imitation dagegen nicht. Praktisch gesehen bedeutete dies, daß eine Fuge ein oder mehrere Themen enthalten sollte, die „nach dem Modus" aufgestellt und beantwortet wurden (das heißt, normalerweise mit tonaler Beantwortung) und die sich durch eine relativ regelmäßige Exposition führen ließen. Ohne Zweifel hätte das systematische Imitationsverfahren der Permutationsfuge und deren Festhalten am Modus ausgereicht, ihr in theoretischen Schriften über die Fuge einen Platz zu garantieren.

Kurzum, das von Neumann für die Fugendefinition gewählte Merkmal eines richtigen Dux-Comes-Verhältnisses verfehlt das Ziel kaum, wenigstens nicht innerhalb der Theorie der Bach-Zeit. Hingegen wird die Gesamtstruktur, das von modernen Theoretikern bevorzugte Merkmal zum Unterscheiden von Fugen und Scheinfugen, von den früheren Verfassern kaum erwähnt, allenfalls – wenn überhaupt – mit vagen Worten. Würde an der modernen Theorie der Barockfuge konsequent festgehalten, liefe dies auf einen Verzicht auf erhebliche Teile des einschlägigen Repertoires hinaus, und dies aus dem einen Grunde, daß jene Werke bestimmte, aus einer kleinen Sammlung von Fugen des Spätbarock abgeleitete, Forderungen nicht erfüllen.

---

[39] Dahlhaus, a. a. O. (vgl. Fußnote 3), S. 97.

[40] Ebd., S. 102.

[41] W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt 1631, S. 57 und 93–100. Zu Schonsleders Text vgl. auch meine in Fußnote 24 genannte Dissertation, S. 200–204.

Die Herkunft der Permutationsfuge kann jetzt folgendermaßen kurz dargelegt werden: Die Idee, Fuge und mehrfachen Kontrapunkt zu vereinigen, hat die Mitglieder des Hamburger Musikerkreises in den 60er, 70er und 80er Jahren des 17. Jahrhunderts dazu veranlaßt, vokale und instrumentale Fugen zu komponieren, in denen zwei oder mehr Themen sich führen ließen, und zwar sowohl streng als auch frei. Diese Proben umfaßten 1. Fugen mit mehrfachem Kontrapunkt, in denen drei oder mehr Themen eine strenge Fugenexposition erhielten, gefolgt von weiteren vertikalen Permutationen auf relativ unsystematische Art und ohne freie Kontrapunkte (Weckmanns „Herr, wenn ich nur dich habe" und Bernhards „Surrexit Christus"); 2. Doppelfugen, in denen zwei Themen eine Reihe von strengen Durchführungen ohne Zwischenspiele, aber mit vielen freien Kontrapunkten bildeten (Reinkens Fugen aus Hortus musicus) und 3. echte Permutationsfugen, in denen drei oder mehr Themen sich systematisch in einer Reihe von Durchführungen ohne Zwischenspiele oder freie Kontrapunkte führen ließen (Theiles Fugen in der XV. Sonate des Musicalischen Kunstbuchs). Bach muß Theiles Traktat in jungen Jahren kennengelernt haben, denn seine frühen Fugen für Singstimmen und Instrumente basieren auf demselben Kompositionsverfahren, einem Verfahren, das Bach sein ganzes Leben hindurch für instrumentale sowie vokale Musik immer wieder benutzt und weiter vervollkommnet hat. Bachs Beitrag zur Geschichte der Permutationsfuge bestand also nicht darin, einen neuen Typus der Fuge erfunden, sondern einem vorwiegend der spekulativen Diskussion dienenden abstrakten theoretischen Konstruktionsmodell echtes musikalisches Leben eingehaucht zu haben.*

* Der Autor dankt Angelika Schmiegelow Powell, Charlottesville, für ihre Hilfe bei der Anfertigung der deutschen Version dieses Aufsatzes.

Johann Sebastian Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" BWV 51 Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

Seit langem schon wird vermutet, daß es mit der Entstehung der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" eine besondere Bewandtnis habe. Zu denken gibt die doppelte Bezeichnung des liturgischen Gebrauchszwecks auf dem Umschlag der Bachschen Originalpartitur: zum 15. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit (*„Dominica 15 post Trinitatis et In ogni Tempo"*);[1] und Verdacht erregt, daß der sehr allgemein gehaltene, ganz auf Lob und Dank gestimmte Kantatentext sich inhaltlich mit den Lesungen des angegebenen Sonntags[2] kaum berührt. „Die Cantate ‚Jauchzet Gott' ... steht mit dem Evangelium oder der Epistel ihres Sonntags in keinem Zusammenhang", schreibt Philipp Spitta. „Ihre eigentliche Bestimmung wird eine andre gewesen sein, die wir nicht einmal mehr muthmaßen können."[3] Und Arnold Schering vermerkt: die Kantate scheine „ursprünglich für eine bestimmte festliche Gelegenheit am Anfange der dreißiger Jahre geschrieben und erst nachträglich einem Trinitatissonntag zugewiesen worden zu sein. Möglicherweise diente sie anfangs als Neujahrsmusik."[4] Die Vermutung über den Gebrauch als Neujahrskantate wird zwar von Schering nicht begründet, aber es liegt auf der Hand, daß er sich dabei auf die beiden Zeilenpaare „daß er uns in Kreuz und Not / allezeit hat beigestanden" (Satz 1) und „Höchster, mache deine Güte / ferner alle Morgen neu" (Satz 3) bezieht, die in der Tat als Ausdruck dankbarer Rückschau und zuversichtlichen Vorausblickens an einem Wendepunkt der Zeit verstanden werden können.[5]

Alfred Dürr geht in seinem Buch über die Kantaten von Johann Sebastian Bach[6] auf die Überlegungen Spittas und Scherings nicht ein. Er nimmt Bach und seine Angabe „Dominica 15 post Trinitatis" beim Wort und sucht und betont die Verbindungen der Kantatendichtung zum Evangelium dieses Sonntags: jenem Abschnitt der Bergpredigt, der die Mahnung enthält, nicht kleingläubig für den nächsten Tag zu sorgen, sondern zuerst nach dem Reiche Gottes zu trachten. Mit Blick just auf die – wie oben vermutet – von Schering auf das

---

[1] Faksimile des autographen Partiturumschlagtitels innerhalb des Aufsatzes von R. L. Marshall, *Bach the Progressive: Observations on his later Works*, in: Musical Quarterly 62, 1976, S. 313–357, dort S. 324, sowie in NBA I/22 (Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis), hrsg. von Matthias Wendt, S. IX.

[2] Epistel: Galater 5,25–6,10 (Ermahnung zum Wandel im Geist); Evangelium: Matthäus 6,24–34 (Aufforderung, vor allem anderen nach dem Reiche Gottes zu trachten).

[3] Spitta II, S. 302.

[4] A. Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1942, 3. Aufl. 1950, S. 121.

[5] Gegen Scherings Deutung spricht jedoch, daß Bach diese Verwendungsmöglichkeit, an deren Kennzeichnung ihm als Kantor doch hätte gelegen sein müssen, nicht ausdrücklich angibt; immerhin war der Neujahrstag – als Fest der Beschneidung und Namensgebung Jesu – ein hoher kirchlicher Feiertag.

[6] Dürr K, S. 445; Dürr KT, S. 600f.

Neujahrsfest gedeuteten Textzeilen heißt es bei Dürr: „So mögen z. B. die Worte des 1. Satzes ‚daß er uns in Kreuz und Not allezeit hat beigestanden' mit Bezug auf Matthäus 6,30 gewählt worden sein (‚sollte er das nicht viel mehr euch tun, o ihr Kleingläubigen'), und ‚mache deine Güte ferner alle Morgen neu' (Satz 3) könnte auf Matthäus 6,34 zielen (‚der morgende Tag wird für das Seine sorgen')."

Freilich – die Quintessenz des Sonntagsevangeliums, die Aufforderung: „Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes und nach seiner Gerechtigkeit", scheint in der Kantatendichtung nirgends auf; und umgekehrt hat das für die Kantate zentrale Motiv der Aufforderung zum Lobpreis Gottes sichtlich nichts mit dem Perikopentext zu tun. Sollte der Textdichter so sehr sein Thema verfehlt haben? Auch Dürr sieht, daß hier nur lockere, inhaltlich periphere Zusammenhänge bestehen; er fühlt sich veranlaßt zu fragen, ob die Kantate etwa für einen 15. Sonntag nach Trinitatis geschaffen worden sei, an dem es in Leipzig „einen besonderen Anlaß zu feiern" galt. Von dieser Frage ist es freilich nur noch ein kleiner Schritt zu der Vermutung, daß die Kantate für einen festlichen Anlaß ganz außerhalb des Detempore geschaffen und die spezielle liturgische Bestimmung ihr nachträglich gerade aufgrund der mehr oder weniger zufälligen inhaltlichen Bezüge zum Evangelium des 15. Sonntags nach Trinitatis unterschoben worden sei.[7]

In seiner Untersuchung „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs"[8] ordnet Dürr die Kantate in Bachs Aufführungskalender unter dem 15. Sonntag nach Trinitatis 1730, dem 17. September des Jahres, ein, vermerkt aber dazu, daß auch eine „Aufführung in einem der angrenzenden Jahre denkbar" sei, also 1729 oder 1731. Er betrachtet das Werk als eine Nachkomposition zum 3. Leipziger Jahrgang, geschaffen in der Absicht, in diesem eine Lücke zu schließen, die entstanden war, weil 1726 der 15. Sonntag nach Trinitatis mit Michaelis zusammengefallen war und Bach damals eine Michaeliskantate (BWV 19) komponiert hatte.[9]

Nun könnte man sich das durchaus gut vorstellen: der Kantor, der sich dessen bewußt ist, daß der 15. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis nur ausnahmsweise zusammenfallen, in der Regel aber je für sich mit Kirchenmusik zu ver-

---

[7] Bei genauer Betrachtung des Partiturumschlagtitels (s. Fußnote 1) zeigt sich, daß die Worte „et | In ogni Tempo", anders als seit Spitta angenommen, nicht etwa Zusatz sind, sondern der Titel ursprünglich mit der Angabe „In ogni Tempo" begann (ähnlich wie bei BWV 21; s. NBA I/16 Krit. Bericht, S. 99) und Bach „Dominica 15 post Trinitatis | et" nachträglich darübergesetzt hat. Zwanglos erklärten sich aus dieser Abfolge der Eintragungen die Großschreibung des Wortes „In" und die etwas unausgewogene Raumaufteilung, bei der das I von „In" für eine untergesetzte Zeile zu groß wirkt. Auch der merkwürdige sprachliche Bruch: „Dominica 15 post Trinitatis et" lateinisch, alles übrige italienisch, hängt offenbar mit der nachträglichen Erweiterung des Titels zusammen. Auffällig ist, daß Bach – wie auch Marshall, a. a. O., S. 321, Fußnote 23, anmerkt – entgegen seiner Gewohnheit im Titel auf der ersten Partiturseite keinen liturgischen Verwendungszweck angibt (Faksimile der Seite bei Marshall, S. 322, sowie in der Neuausgabe der Kantate BWV 51 von P. Horn (Stuttgart-Hohenheim 1963), außerdem in NBA I/22, S. X).

[8] Dürr Chr 2, S. 101.

[9] Vgl. Dürr Chr 2, S. 50 und 90, sowie Dürr KT, S. 600.

sorgen sind, und der sich entschließt, seinen zufällig an dieser Stelle unvollständig gebliebenen Kantatenjahrgang zu ergänzen. Als Ergebnis solcher Überlegungen wäre ein typisches Repertoirestück zu erwarten: textlich eindeutig zugeschnitten auf die Lesungen des Tages, nach Besetzung und technischem Anspruch aufführbar unter den Bedingungen eines beliebigen 15. Sonntags nach Trinitatis auch in künftigen Jahren. Aber „Jauchzet Gott in allen Landen" ist alles andere. Für den Text wurde dies bereits dargelegt. Was die Musik betrifft, so würde die für einen gewöhnlichen Nachtrinitatissonntag immerhin auffällige Besetzung mit konzertierender Trompete wohl eher zu einem der damals gerne mit besonderem Glanz begangenen höheren Kirchenfeste – beispielsweise Neujahr oder Michaelis – passen. Vor allem aber sind die Anforderungen, die das Werk in technischer Hinsicht und auch an das allgemeine physische Leistungsvermögen seiner beiden Hauptsolisten stellt, für eine Leipziger Gottesdienstmusik ungewöhnlich hoch. Zwar mag in Leipzig in der Tat, wie Dürr vermerkt, mit Gottfried Reiche für den schwierigen Bläserpart ein geeigneter Trompetensolist zur Verfügung gestanden haben;[10] der Vokalpart aber übersteigt mit seinem Höhenumfang bis c''', seinen Anforderungen an Kehlfertigkeit, Stimmkraft und Ausdauer alles sonst von Bach in seiner Leipziger Kirchenmusik dem Sopran Abverlangte und scheint eher auf die virtuosen Fähigkeiten eines weiblichen Koloratursoprans (oder allenfalls eines Kastraten) berechnet als auf die Möglichkeiten einer Knabenstimme oder eines Falsettisten (die beiden allein für Bachs Leipziger Kantoreiaufführungen in Betracht kommenden Arten der Diskantbesetzung)[11] – wohl nur ein besonders glückliches Jahr bescherte der Thomaskantorei einen Sopranisten, der eine solche Kantate singen konnte.[12]

---

[10] Dürr KT, S. 601. Reiche stand damals allerdings bereits im siebenten Lebensjahrzehnt und hatte vermutlich seine beste Zeit bereits hinter sich. Bach nimmt ihn jedenfalls in seinem „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music" vom 23. August 1730 (Dok I, Nr. 22) nicht ausdrücklich von seinem negativen Urteil über die städtischen Musiker aus (vermutlich rechnete er ihn jedoch zu den altershalber entschuldigten „emeriti").

[11] Zur Vokalsolistenpraxis der Leipziger Kirchenmusik siehe A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, 2. Aufl. 1954, S. 39ff. – Der in „Jauchzet Gott" geforderte Stimmumfang umfaßt zwei Oktaven (c'–c'''); dagegen zeigen die beiden übrigen aus Bachs Leipziger Zeit überlieferten Soprankantaten, BWV 52 „Falsche Welt, dir trau ich nicht" (1726) und BWV 84 „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke" (1727) nur den Ambitus des'–a'' bzw. d'–a''. Die beiden Kantaten enthalten außerdem jeweils nur zwei statt drei Arien; den Beschluß bildet in beiden Fällen ein Choralsatz für vierstimmigen Chor. Hätte Bach „Jauchzet Gott" tatsächlich als Leipziger Jahrgangs-Repertoirestück geschaffen, so müßte in seinen Augen für die Choralstrophe „Sei Lob und Preis mit Ehren" eine analoge kompositorische Behandlung nahegelegen haben: Die Ausführung im vierstimmigen Chorsatz (dann wohl unter Verzicht auf das angehängte „Alleluja") hätte wie in den Leipziger Schwesterwerken den Solisten entlastet und zugleich mit der Einbeziehung der Kantorei als ganzer einleuchtend der „Wir"-Haltung des Kantatentextes entsprochen.

[12] Es wäre ohne Zweifel verfehlt zu behaupten, die Kantate sei für Bach in Leipzig nicht aufführbar gewesen – sie war es, aber eben doch wohl nur unter besonders günstigen Umständen. Bemerkenswerterweise scheint Bach gerade vom Herbst 1730 an mit Christoph Nichelmann (geb. 1717; Aufnahme in die Thomasschule am 6. Oktober 1730) ein außergewöhnlich befähigter Diskantist zur Verfügung gestanden zu haben (vgl. Dok III, Nr. 674).

Unter Hinweis vor allem auf die außergewöhnlichen Anforderungen an die Singstimme hat Robert L. Marshall 1976 in seinem Aufsatz „Bach the Progressive"[13] den Blick auf Bachs Beziehungen zur Dresdner Hofmusik gelenkt und die These zur Diskussion gestellt, daß Bach die Kantate für den seit Sommer 1730 in Dresden wirkenden Soprankastraten Giovanni Bindi geschaffen habe. Was indes Ort und Zeit der Kantatenaufführung im einzelnen angeht, sieht sich Marshall in Verlegenheit: Es liegt auf der Hand, daß einem katholischen Hofe wie dem in Dresden mit einer evangelischen Kirchenkantate – anders als einige Jahre später mit Bachs Missa BWV 232[I] – wenig gedient gewesen sein konnte. Marshall zieht deshalb eine Aufführung in der Dresdner Frauenkirche oder einer der beiden Leipziger Hauptkirchen in Betracht. Ob freilich Dresdner Hofkapellmitglieder – und zumal Stars wie Bindi – für dergleichen zur Verfügung standen, scheint einigermaßen fraglich.

Das Problem des Entstehungsanlasses und der gottesdienstlichen Bestimmung der Kantate vermag auch Marshall nicht zu lösen. Hierfür aber zeichnet sich bei unbefangener Betrachtung der Kantate und ihres biographischen Umfeldes eine bisher noch nicht bedachte Möglichkeit ab: Die Kantatendichtung fordert auf zu Lob und Dank, hält Rückblick auf den bisher „in Kreuz und Not" von Gott gewährten Beistand und bittet in Zuversicht darum, daß Gottes Güte auch künftig „alle Morgen neu" gewährt werde – das paßt nicht nur, wie von Schering erkannt, zum Neujahrsfest, es paßt ebensogut zu einem Geburtstag.

– Wenigstens eine Wiederaufführung der Kantate dokumentiert sich in zwei von Bach in die Einzelstimme des Soprans nachträglich ohne Streichung des Originalwortlauts eingefügten Textvarianten (Faksimilewiedergabe in der in Fußnote 7 genannten Ausgabe von P. Horn). Danach heißt es in Satz 1 statt „Und wir wollen unserm Gott . . .": „Mit den Engeln laßt uns heut / unserm Gott ein Loblied singen, / daß er uns in Neid und Leid / allezeit hat beigestanden"; und in Satz 3: „Höchster, mache deine Güte / auch bei unsrer Herrschaft neu . . .". Mit Blick auf die Textvariante im ersten Satz hat bereits Spitta auf eine Aufführung am Michaelisfest geschlossen und darauf hingewiesen, daß der 15. Sonntag nach Trinitatis im Jahre 1737 mit Michaelis zusammenfiel (Spitta II, S. 302, Anm. 80). Die Textvariante des 3. Satzes wurde von Schering (s. Fußnote 4) als Indiz einer Aufführung als Ratswahlmusik gewertet, doch scheint das Wort „Herrschaft" eher auf eine Adelshuldigung zu deuten. Es liegt nahe, beide Textvarianten auf ein und dieselbe Aufführung zu beziehen und dabei das schon von Spitta ins Auge gefaßte Datum Michaelis 1737 mit einer für den Vortag nachweisbaren auswärtigen Verpflichtung Bachs in Verbindung zu bringen, nämlich der Aufführung der Kantate „Angenehmes Wiederau" BWV 30a auf Schloß Wiederau bei Leipzig am 28. September 1737 (vgl. Dok II, Nr. 402). Anlaß der Aufführung der weltlichen Kantate war die Erbhuldigung für den Herrn auf Wiederau Johann Christian von Hennicke. Es bietet sich an zu vermuten, daß die Huldigungsfeierlichkeiten einen Festgottesdienst am folgenden Tage einschlossen, in den dann unsere Kantate mit ihren beiden Textvarianten sich außerordentlich gut eingefügt hätte. Im übrigen scheint man es damals, wie im folgenden am Beispiel von Weißenfels deutlich werden wird, mit dem traditionellen „Mulier taceat in ecclesia" an den Höfen nicht mehr ganz so genau genommen zu haben wie in dem konservativen Leipzig; für eine Aufführung in Wiederau wäre also durchaus mit der Möglichkeit einer weiblichen Sopranbesetzung zu rechnen.

[13] Siehe Fußnote 1. – Mit Recht betont Marshall, daß die Kantate mit ihrer extravertierten Virtuosität („an outright showpiece", S. 325) als Leipziger Gottesdienstmusik auch stilistisch aus dem Rahmen fällt.

Die Trompetenbesetzung würde unter diesen Voraussetzungen auf einen Angehörigen des Adels deuten. Und angesichts der Anforderungen an die Ausführenden wäre – mit Marshall – an eine leistungsfähige Hofkapelle, insbesondere eine solche, die über weibliche Sopranstimmen oder Kastraten verfügte, zu denken.

Betrachtet man unter diesen Aspekten Bachs Wirkungsumfeld um 1730 und läßt den Dresdner Hof als für eine evangelische Kirchenkantate ungeeigneten Empfänger beiseite, so fällt der Blick wie von selbst auf den herzoglichen Hof in Weißenfels.[14] Hier war Bach seit dem Regierungsantritt des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels im Jahre 1712 offenbar ein gerngesehener Gast und nachweislich mehrfach als Komponist und als ausübender Musiker an den alljährlich recht ausgiebig begangenen Feierlichkeiten zum Geburtstag des Regenten am 23. Februar beteiligt. Erstmals ist ein solcher Aufenthalt Bachs in Weißenfels für Februar 1713 belegt;[15] vermutlich wurde damals oder zum selben Anlaß drei Jahre später seine Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd" BWV 208 aufgeführt.[16] Für den Geburtstag im Jahre 1725 lieferte Bach die Tafelmusik „Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen" BWV 249a.[17] Dann finden wir ihn wieder im Februar 1729 in Weißenfels;[18] und wie es scheint, nimmt er von dieser Reise den Titel eines Sachsen-Weißenfelsischen Hofkapellmeisters mit nach Hause, den er vom März des Jahres an offenbar bis zum Tode des Herzogs im Jahre 1736 führt.[19]

Über die dokumentarisch belegten Besuche hinaus wird man wohl weitere Reisen nach Weißenfels besonders für Bachs Leipziger Zeit und zumal für die „Hofkapellmeisterjahre" 1729–1736 annehmen können: Die Wegstrecke war gering, auch gab es allerhand verwandtschaftliche Beziehungen in die Residenzstadt,[20] und überdies lag der Geburtstag des Herzogs meist nach Estomihi, und damit in der Zeit des Kirchenjahrs, in der die Leipziger Figuralmusik traditionsgemäß schwieg und der Kantor getrost auf Reisen gehen konnte.[21] Die Ernennung zum Hofkapellmeister dürfte einer ständigen Einladung zu Gast-

---

[14] Die folgenden Ausführungen z. T. ohne Einzelnachweise im Anschluß an A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911; A. Schmiedecke, *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels*, Mf 14, 1961, S. 195–200, und *Zur Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle*, ebd., S. 416–423.

[15] Dok II, Nr. 55.

[16] Zur Datierung der Kantate und zu einem möglichen Besuch Bachs in Weißenfels 1716 zusammenfassend A. Dürr in NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39ff.

[17] Nachweis bei F. Smend, *Neue Bach-Funde*, AfMf 7, 1942, S. 1–16.

[18] Dok II, Nr. 254. Zu den diesmal anscheinend besonders aufwendig begangenen Feierlichkeiten vgl. Werner, a. a. O., S. 110, sowie Schmiedecke, a. a. O., S. 198.

[19] Vgl. Forkel, S. 8f., sowie den Kommentar zu Dok II, Nr. 327. Die in der Literatur verschiedentlich anzutreffende Annahme, Bach habe den Weißenfelser Titel bereits 1723 erhalten, beruht offensichtlich auf Überinterpretation einer etwas vagen Formulierung des Waltherschen Lexikons von 1732.

[20] Vgl. hierzu den in Fußnote 14 an zweiter Stelle genannten Aufsatz sowie E.-M. Ranft, *Neues über die Weißenfelser Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs*, BJ 1987, S. 169–171.

[21] In Bachs Leipziger Zeit machen die Jahre 1726, 1727, 1729, 1732 und 1734 eine Ausnahme; doch zeigt Bachs Weißenfels-Aufenthalt von 1729, daß ihm auch in solchen Fällen Reisen möglich waren.

spielen gleichgekommen, der Hoftitel aber auch für Bach mit Verpflichtungen verbunden gewesen sein: Den Zeitgepflogenheiten entsprechend wird man von ihm Glückwunsch-, Huldigungs- und andere Festmusiken und insbesondere Beiträge zu den Geburtstagsfeierlichkeiten für den Herzog, darüber hinaus vielleicht auch zu denen für die Herzogsgemahlin Luise Christine (21. Januar), erwartet haben.

Die Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" könnte ein solcher Beitrag gewesen sein. Daß die Weißenfelser Hofkapelle um 1730 über entsprechende Aufführungsmöglichkeiten gebot, steht außer Zweifel: Der Hof verfügte über Trompetenvirtuosen allerersten Ranges, an ihrer Spitze Johann Caspar Altenburg und Bachs Schwager Christian August Nicolai, unter ihnen ferner Bachs Schwiegervater Johann Caspar Wilcke (gest. 1731) und, spätestens seit 1731, Bachs Schwager Andreas Krebs. Der Hofkapelle gehörten seit dem späten 17. Jahrhundert stets auch Sängerinnen an;[22] Primadonna des Ensembles war durch den gesamten hier in Betracht kommenden Zeitraum Pauline Kellner, die als Sopranvirtuosin weithin in Ansehen stand.[23] Besonderes Interesse – und vielleicht auch ein wenig spekulative Phantasie – verdient in unserem Zusammenhange die musikalische Gästeliste des Herzogsgeburtstags von 1729: Zugleich mit Bach nämlich waren neben anderen auswärtigen Musikern der eben erwähnte Schwager Bachs, Andreas Krebs, damals noch Hoftrompeter in Zerbst, und dessen Frau Johanna Christina eingeladen, die allem Anschein nach wie ihre Schwester Anna Magdalena Bach Sängerin war.[24] Es liegt nahe, unsere Kantate speziell mit jenem Gastspiel Bachs in Weißenfels in Verbindung zu bringen und sich eine Aufführung mit Bachs Schwager und Schwägerin in den Solopartien auszumalen. Doch es mag genügen festzuhalten, daß es an geeigneten Kräften für eine Aufführung des Werkes weder 1729 noch in den vorausgehenden und nachfolgenden Jahren gefehlt haben dürfte.[25]

Für die Datierung unserer Kantate ergeben sich aus dem Quellenbefund unter der Prämisse der Bestimmung des Werkes für den Weißenfelser Hof andere Folgerungen als unter den von Dürr angenommenen Voraussetzungen. Das Werk ist in Bachs autographer Partitur (*P 104*), die zumindest teilweise eine Erstniederschrift darstellt,[26] und einem originalen Stimmensatz (*St 49*) überliefert. Das Papier zeigt einheitlich das Wasserzeichen MA mittlere Form (Weiß

---

[22] Werner, S. 67, 68, auch 71 (Cramer).

[23] Näheres über Pauline Kellner bei Werner, a. a. O., S. 77f., dort allerdings unstimmige Angaben zum Todesjahr; nach Schmiedecke, a. a. O., S. 418–421, stand sie bis 1736 auf der Gehaltsliste der Hofkapelle, erhielt dann ein Ruhegehalt und starb erst 1745. Zu ihrem Ruf als Sängerin vgl. Spitta I, S. 561.

[24] Nach C. Schubart, *Anna Magdalena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren*, BJ 1953, S. 29–50, dort S. 41f.; vgl. ferner Schmiedecke, a. a. O., S. 197f. Nach Schmiedecke war das Ehepaar Krebs 1729 auch schon im Januar anläßlich des Geburtstags der Herzogin in Weißenfels zu Gast gewesen.

[25] Zur Vokalbesetzung der Weißenfelser Hofkapelle, insbesondere zur Mitwirkung von Frauen in der Kirchenmusik vgl. Werner, a. a. O., S. 66f., zur solistischen Mitwirkung Pauline Kellners in der Kirchenmusik S. 77.

[26] Vgl. hierzu Marshall, a. a. O., S. 321, sowie ders., *The Compositional Process of J. S. Bach*, Bd. I/II, Princeton/N. J. 1972, Bd. I, S. 19.

122). Diese Papiersorte ist nach Dürr in Bachschen Originalhandschriften belegt für die Zeit vom 17. Oktober 1727 bis zum 2. Dezember 1731.[27] Daraus ergibt sich für die Entstehung der Partitur (und damit der Komposition) sowie der Stimmen als allgemeiner Datierungsrahmen der Zeitraum 1727–1731.
Die Entstehungszeit des Stimmensatzes läßt sich aus der Zusammensetzung des an der Herstellung beteiligten Schreiberteams und anhand der Schriftformen des Hauptkopisten Johann Ludwig Krebs genauer bestimmen. Auf diesem Wege kommt Dürr zu einer Eingrenzung auf 1729–1731, die er darüber hinaus präzisiert durch die Aussage, daß Krebs' Schriftformen chronologisch nach dem 20. Oktober 1729 (BWV 226) und vor dem 27. August 1731 (BWV 29) einzuordnen seien.[28] Damit scheidet eine Entstehung des Stimmensatzes für den 15. Sonntag nach Trinitatis 1729 (25. September) mit Sicherheit, eine solche für den entsprechenden Sonntag 1731 (2. September) mit größter Wahrscheinlichkeit aus, und mit gleicher Wahrscheinlichkeit ergibt sich – unter den von Dürr angenommenen Voraussetzungen – als Tag der ersten Aufführung der 15. Sonntag nach Trinitatis 1730.[29]
Geht man mit Dürr davon aus, daß die Kantate von vornherein für den Leipziger Gottesdienstgebrauch bestimmt war, so spricht nichts dagegen, für die Entstehung der Komposition die Zeit unmittelbar vor der Anfertigung des Stimmensatzes anzunehmen. Betrachtet man die Kantate dagegen als ein nicht für den Leipziger Gottesdienst geschaffenes und zuerst andernorts aufgeführtes Gelegenheitswerk, so sind die Stimmen zur Eingrenzung der Entstehungszeit der Komposition nur beschränkt tauglich: Anders als im Regelfall bei Bachs Leipziger Kirchenmusik wird man nicht ohne weiteres voraussetzen können, daß es sich dabei um die unmittelbar für die erste Aufführung der Kantate – mutmaßlich die Uraufführung in Weißenfels also – ausgeschriebenen Stimmen handelt, sondern mit der Möglichkeit zu rechnen haben, daß für die Leipziger Wiederaufführung eigens neue Stimmen ausgeschrieben worden sind; durchaus könnte der Stimmensatz der Weißenfelser Uraufführung – etwa als Dedikationsexemplar nach Art der Stimmen der „Dresdner" Missa BWV 232[I] – im Besitz des Hofes verblieben sein.[30] Man wird also aus der Tatsache, daß die uns

---

[27] Dürr Chr 2, S. 138f. Nach neueren Forschungen erstreckt sich der Verwendungszeitraum bis ins Frühjahr 1732; vgl. Kobayashi Chr, S. 20. Für unsere Überlegungen ist dies jedoch nicht von Belang.

[28] Dürr Chr 2, S. 53f.

[29] Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi, Göttingen, verdanke ich den Hinweis, daß die in Frage stehenden Schriftformen Krebs' noch enger einzugrenzen sind auf die Zeit vor dem 15. April 1731 (BWV 103); die von Dürr noch erwogene Möglichkeit, daß die Stimmen für eine Aufführung am 15. Sonntag nach Trinitatis 1731 hergestellt worden sein könnten, ist damit endgültig auszuschließen.

[30] Immerhin denkbar wäre auch, daß ein ursprünglich vorhanden gewesener Stimmensatz das Schicksal der Stimmen jenes „Basso Solo" geteilt haben könnte, zu dem des Thomaskantors Sekretär Johann Elias Bach 1741 dem Ronneburger Kantor Johann Wilhelm Koch auf dessen Anfrage hin mitteilt, Bach habe die „Stimmen einem Bassisten, Nahmens Büchner geliehen, der sie ihm noch nicht zurücke geschickt"; es müßten erst wieder Stimmen nach der Partitur neu ausgeschrieben werden (Dok II, Nr. 484). Der erwähnte Sänger, Johann Polykarpus Büchner, war bis 1736 Hofbassist in Weißenfels gewesen (Werner, a. a. O.,

vorliegenden Stimmen nicht vor Ende Oktober 1729 entstanden sind, nicht folgern dürfen, daß auch die Kantate nicht vor Herbst 1729 entstanden sein könne – zwischen der Aufführung in Weißenfels und der Anfertigung der Stimmen in Leipzig könnten mehrere Jahre liegen.

Unter der Voraussetzung der Bestimmung für Weißenfels ist für unsere Kantate das aus dem Papierbefund der Partitur gewonnene Eckdatum 1727 maßgeblich. Eine Entstehung zu den herzoglichen Geburtstagen im Januar und Februar 1727 wird man allerdings angesichts der erst im Oktober des Jahres einsetzenden Belege für das Wasserzeichen MA mittlere Form ausschließen können. Der aus dem Schriftbefund der Stimmen ermittelte Terminus post quem behält seine Geltung. Er liegt innerhalb des Jahres 1731 so früh, daß die Geburtstage Anfang 1732 als Entstehungsanlaß ausscheiden. Die Entstehungszeit ist somit auf die Spanne Ende 1727 bis Anfang 1731 einzugrenzen.

Leider lassen sich unsere bisherigen Überlegungen zur Bestimmung der Kantate für den Hof in Weißenfels durch keinerlei archivalische Belege stützen und bleiben mithin hypothetisch. Als um so bedeutsamer erscheint daher für unseren Zusammenhang die Beobachtung, daß Bach mit dem Besetzungstypus der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" offenbar an eine spezielle Weißenfelser Geburtstagskantatentradition anknüpft. Einblicke in die Art der bei den Geburtstagsfeierlichkeiten von der Hofkapelle dargebotenen Werke ermöglicht, soweit es die Kirchenmusik betrifft, ein von Johann Philipp Krieger in seinen Weißenfelser Hofkapellmeisterjahren von 1684 bis 1725 geführtes Verzeichnis der unter seiner Leitung aufgeführten Werke, das von seinem Sohn und Amtsnachfolger Johann Gotthilf Krieger bis 1732 fortgesetzt wurde.[31] Den weitaus überwiegenden Anteil haben darin Kompositionen der beiden

---

S. 71). Sollte gar das erwähnte „Basso Solo" ebenfalls eine Glückwunschkantate für Weißenfels gewesen und der Stimmensatz etwa für eine Wiederaufführung am Hofe (vgl. hierzu die in Fußnote 33 erwähnten Beispiele) ausgeliehen oder von Bach gleich nach der Geburtstagsaufführung vorsorglich für eventuelle Wiederholungen dem Sänger zu treuen Händen überlassen worden sein?

[31] Das Verzeichnis hat sich im Ephoralarchiv der Superintendentur des Kirchenkreises Weißenfels erhalten. Der Hauptteil des Verzeichnisses (bis 1725) findet sich, allerdings nicht in chronologischer Folge, sondern alphabetisch nach Werktiteln wiedergegeben in *J. P. Krieger, 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert (DDT 53/54), Leipzig 1916, revid. Neuaufl. Wiesbaden und Graz 1958, S. XXIV–LX. Eine vollständige Ausgabe des Dokuments erscheint in Kürze im Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, und in Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven. Deren Herausgeber, Herrn Dr. Klaus-Jürgen Gundlach, Templin, möchte ich auch an dieser Stelle für zahlreiche Auskünfte und Hinweise freundlich danken.

[32] Bachs Name kommt in dem ganzen Verzeichnis nicht vor. Das muß freilich nicht heißen, daß in Weißenfels keine Bachsche Kirchenmusik aufgeführt worden wäre, besagt aber doch wohl, daß solche dort nicht unter der Leitung von Johann Philipp oder Johann Gotthilf Krieger erklungen ist, und dürfte bedeuten, daß Bach bei Aufführungen seiner eigenen Werke die Direktion der Kapelle jeweils selbst übernahm; denn anders, als man zunächst vielleicht annehmen möchte, ist das Kriegersche Verzeichnis offenbar nicht als Chronik der gesamten Hofkirchenmusik, sondern eher als eine Art persönliches Arbeitsjournal zu verstehen, in dem lediglich die von Vater und Sohn Krieger selbst geleiteten Aufführungen

Hofkapellmeister selbst.[32] Unter den von den beiden Krieger zu den Geburtstagen des Herzogspaars aufgeführten Kirchenkompositionen finden sich, wie kaum anders zu erwarten, durch den ganzen Zeitraum regelmäßig ausgesprochene Repräsentationsstücke in großer Besetzung, oft doppelchörig, zumeist mit starkem Instrumentalapparat und fast immer mit 2–4 Trompeten und Pauken (beispielsweise für den Herzog 1719: „*Unsre Seele harret. a 21. 8 voc. 8 Instr. 4 Tromb. Tymp.*"; oder für dessen Gemahlin 1715: „*In der Gnade Gottes stehn. a 12. 4 voc. 4 Instr. 3 Tromb. Tymp.*"). Daneben begegnen aber auch kleinere Besetzungen, insbesondere immer wieder Solokantaten, und unter diesen wiederum, mit Beginn der Regierungszeit Christians regelrecht als Typus hervortretend, solche für Sopran oder Baß, Trompete und vierstimmiges Streichorchester („*a 6 . . . . 4 Instr: una Tromba*"), also Kompositionen in derselben Besetzung oder zumindest von derselben Besetzungsstruktur wie „Jauchzet Gott in allen Landen". Hier eine Liste der so besetzten Geburtstagskantaten von 1713 bis 1732[33]:

---

festgehalten sind. Daß dies die eigentliche Absicht der Aufzeichnungen war, deutet sich an in der Formulierung des Titels zum ersten Heft des Verzeichnisses (Seiffert, a. a. O., S. XXIII): „*Kirchen-Sachen | So von Advent 1684 biß wieder dahin 1685 | welche in der Schloß Kirchen zu Weißenfels | Musiciret worden | von | Job: Philip Krieger | Capellmeister.*" Auch spricht für eine solchermaßen eingeschränkte Bedeutung des Verzeichnisses das Fehlen weiterer am Weißenfelser Hofe nachweislich oder mutmaßlich aufgeführter Kompositionen. Das gilt speziell von einer bei Werner, a. a. O., S. 75, erwähnten Kantate des Bassisten und nachmaligen Weißenfelser Vizekapellmeisters (1709–1711) Gottfried Grünewald zum Geburtstag des Herzogs Johann Georg am 13. Juli 1703, deren Aufführung auf den 6. Sonntag nach Trinitatis verschoben worden sein soll und, da in dem Kriegerschen Verzeichnis nicht vermerkt, wohl unter der Leitung des Komponisten erfolgte, der damals der Strungkschen Operntruppe in Leipzig angehörte und als Gast nach Weißenfels gekommen sein mag. Erst recht wird Grünewald später als Vizekapellmeister eigene Kompositionen in der Regel selbst dirigiert haben; und schwerlich kann er in jener Zeit als Komponist von Kirchenmusik so wenig in Erscheinung getreten sein wie in den Aufzeichnungen Kriegers, in denen er mit nur einer einzigen Eintragung (Aufführung einer Missa an Jubilate 1711) vertreten ist. – Vergebens sucht man in dem Verzeichnis den Namen des Weißenfelser Hoforganisten David Heinrich Garthoff, der eine Reihe von Kirchenkantaten hinterlassen hat (16 Kantaten in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Ms. Ff. Mus. 188–203*); vermutlich hat auch er die Aufführungen eigener Stücke selbst geleitet.

[33] Einmal begegnet ein entsprechend besetztes Werk auch als Kantate zum Namenstag des Herzogs, aufgeführt am 16. März 1724 in Freyburg: „Lodert hin, ihr Andachtsflammen" (Sopran). Vereinzelt finden sich Werke des „Geburtstagskantatentypus" auch zu anderen Anlässen: Johannisfest 1713 und 1714 „Kannel, Pisga, Libanon" (Tenor); Weihnachtsvesper 1715 „Gott ist mein Heil und mein Trost" (Tenor); Reformationsfest 1716 „Lobet Gott in seinem Heiligtum" (Tenor); Himmelfahrt 1718 „Mehrenteils nach böser Art" (Sopran); Reformationsfest 1718 „Preiset Gottes Güte" (Sopran); Neujahr 1722 „Der Name Jesu das beste Neujahr" (Sopran); 15. Sonntag nach Trinitatis 1724 „Lobet Gott, dankbare Seelen" (Baß); Weihnachtsvesper 1724 „Gott ist meines Herzens Trost" (Sopran); 2. Sonntag nach Epiphanias 1725 „Gott sorgt für mich" (Sopran). – Erwähnt sei, daß sich für zwei der oben angeführten Geburtstagskantaten Wiederholungen zu anderem Anlaß belegen lassen, nämlich für die Kantate vom 23. Februar 1714, die am 15. Sonntag nach Trinitatis 1728 wiederaufgeführt wurde, und für die Kantate vom 21. Januar 1722, die am Sonntag Laetare des gleichen Jahres nochmals erklang (nun mit Tenor statt Sopran).

1713	(21. 1.)	Lust und Freude (Sopran)
1714	(21. 1.)	Gottes Vaterauge siehet (Baß)
	(23. 2.)	Ich gehe voll Freuden (Sopran)
1715	(23. 2.)	Christi Wort bleibt meinem Herzen (Baß)
1718	(21. 1.)	Herr Gott, ich preise dich (Sopran)
1721	(21. 1.)	Lobet Gott ins Himmels Throne (Sopran)
1722	(21. 1.)	Ich bin mit meinem Gott (Sopran)
	(23. 2.)	Mein Herz ist bereit (Sopran)
1723	(21. 1.)	Ihr muntern Lippen, reget euch (Sopran)
	(23. 2.)	Sonn und Hoffnung zeigt sich wieder (Sopran)
1724	(21. 1.)	Gott ist meine Zuversicht (Sopran)
1725	(21. 1.)	Lobet, lobet Gott, den Herrn (Sopran)
1726	(21. 1.)	Lobe, ja lobe mit Freuden (Sopran)
1727	(21. 1.)	Brecht herfür (Sopran)
1728	(21. 1.)	Gott, es ist mein rechter Ernst (Sopran)
1729	(21. 1.)	Herz und Mund will sich erheben (Sopran)
1730	(21. 1.)	Gott, dir sei Lob, Preis und Dank (Sopran)
1731	(21. 1.)	Steigt, ihr andachtsvollen Flammen (Sopran)
1732	(21. 1.)	Nach dir, o Herr, will ich verlangen (Sopran)

Von diesen 19 Geburtstagskantaten sind, wie die in Klammern beigefügten Aufführungsdaten zeigen, nicht weniger als 15 für die Herzogin (21. Januar) und nur 4 für den Herzog (23. Februar) bestimmt; dabei sind in der Amtszeit Johann Gotthilf Kriegers (seit 1725) Geburtstagskantaten für den Herzog überhaupt nicht mehr vertreten. Es mag zunächst naheliegen, aus dem Überwiegen der für die Herzogin bestimmten Werke zu folgern, „Jauchzet Gott" müsse, wenn für Weißenfels, dann für sie bestimmt gewesen sein. Doch bei näherer Betrachtung gewinnt die andere mögliche Deutung – „Jauchzet Gott" als Geburtstagsmusik für den Herzog – an Wahrscheinlichkeit: In der lückenlosen Reihe der Solokantaten zu den Geburtstagen der Herzogin von 1721 bis 1732 ist für das Bachsche Werk kein Platz. Die Komposition von Solokantaten zum Geburtstag der Herzogin scheint nach 1725 geradezu eine Domäne des jüngeren Krieger geworden zu sein; ein entsprechender Beitrag Bachs zu ebendiesem Anlaß wäre wohl nicht angebracht gewesen (und vielleicht gar als anmaßende Geste des Titularkapellmeisters gegen den amtierenden Kollegen empfunden worden). Anders bei den Geburtstagskompositionen für den Herzog: Hier beschränkte sich Johann Gotthilf Krieger augenscheinlich auf großbesetzte Repräsentationskirchenmusik, ohne die Tradition des Solokantatentypus mit konzertierender Trompete weiterzuführen. So blieb hier ein Freiraum, der Bach offenstand, ja vielleicht mit Absicht und in Absprache mit dem amtierenden Kapellmeister für Bach offengehalten wurde. Der Gedanke drängt sich auf, daß die von Krieger junior vernachlässigte Traditionslinie von Bach mit mehr als nur einem Einzelstück fortgeführt worden sein könnte oder doch werden sollte.

Es ist zu bedauern, daß von den Geburtstags-Solokantaten der beiden Weißenfelser Hofkapellmeister Krieger nichts überliefert ist und damit die Vorbilder für Bachs „Jauchzet Gott in allen Landen" im dunkeln bleiben. Etwas wie

einen Vorläufer immerhin wohl des Weißenfelser Solokantatentypus[34] besitzen wir in einer in Frankfurt überlieferten Kantate des Weißenfelser Hoforganisten David Heinrich Garthoff mit dem Textbeginn „Alleluja! Ich danke dir" für Baß, Trompete, zwei Violinen und Continuo.[35] Die vermutlich originalen Stimmen mit Datum „*Weißenfels den 9 November 1703*" tragen keine Detempore-Bestimmung. Die Dichtung – ebenfalls ein Lob-und-Dank-Text – paraphrasiert den 111. Psalm und mündet bemerkenswerterweise ebenfalls in die Choralstrophe „Sei Lob und Preis mit Ehren".

Es könnte sein, daß diese Übereinstimmung auf Zufall beruht, könnte aber auch sein, daß hier eine spezielle Weißenfelser Vorliebe im Spiele ist: Der Choral „Nun lob, mein Seel, den Herren", dem die Strophe „Sei Lob und Preis mit Ehren" angehört, zählt zu einer Gruppe von sechs Kirchenliedern, die nach der Schilderung Arno Werners[36] am Morgen des herzoglichen Geburtstags vom Hoforganisten in der Schloßkirche zu spielen waren. Es sei in diesem Zusammenhange daran erinnert, daß in zwei weiteren Werken Bachs, deren Bestimmung ungeklärt ist, Strophen des Liedes „Nun lob, mein Seel, den Herren" als wesentliche Textteile enthalten sind, nämlich in den Motetten „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" BWV Anh. 160 („Sei Lob und Preis mit Ehren") und „Singet dem Herrn ein neues Lied" BWV 225 („Wie sich ein Vat'r erbarmet"). Die erstgenannte Motette ist unserer Kantate äußerlich und zugleich inhaltlich durch ihr Textincipit „Jauchzet" und durch den Abschluß mit derselben Choralstrophe verbunden und ist als teilweise auf eine fremde Komposition zurückgehende Bearbeitung[37] wohl ein ausgesprochenes Gelegenheitswerk; in der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" verbindet sich ähnlich wie in „Jauchzet Gott in allen Landen" der Lobpreis mit der Bitte, Gott möge sich „ferner" der Seinen annehmen – und auch bei diesem Werk ist aufgrund des Textes vermutet worden, es könne sich um eine Neujahrs- oder Geburtstagsmusik handeln.[38] Es wäre also zu erwägen, ob diese Motetten etwa für den Hof in Weißenfels geschaffen sein könnten.[39]

Darüber hinaus bliebe zu fragen, ob nicht den Verbindungen Bachs nach Weißenfels insgesamt und zumal nach dem Tode Johann Philipp Kriegers im Jahre

---

[34] Solokantaten des Besetzungstypus Singstimme – Trompete – Streicher – Continuo sind außerhalb des Weißenfelser Repertoires eine Rarität. Ich kenne lediglich die folgenden: A. Scarlatti, „Su le sponde del Tebro" (Sopran); J. C. Pepusch, „Kindly fate at length release me" und „While pale Britannia pensive sate" (Sopran) in: *Six English Cantatas*, II, London 1720; J. J. Fux, „Plaudite, sonat tuba" (Tenor); J. D. Zelenka, Psalm 112 (113), „Laudate pueri Dominum" (Tenor); G. P. Telemann, „Victoria, mein Jesus ist erstanden" TVWV 1 : 1746 (Baß) und Psalm 100, „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" TVWV 7 : 20 (Baß).

[35] Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, *Ms. Ff. Mus. 188*. Zur Person des Komponisten siehe Werner, a. a. O., S. 74.

[36] A. a. O., S. 55.

[37] Vgl. meinen Aufsatz *Zur Echtheit der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" BWV Anh. 160*, in Fs. A. Dürr, Kassel 1983, S. 126–140.

[38] K. Ameln, *Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" von J. S. Bach (BWV 225)*, BJ 1961, S. 25–34.

[39] Man vergleiche hierzu die Schilderung der an Geburtstagen und an Neujahr in Weißenfels üblichen Frühmusiken bei Werner, a. a. O., S. 124.

1725 mehr Bedeutung zukommt, als die spärlichen archivalischen Nachrichten erkennen lassen, und ob nicht noch manches geistliche oder weltliche Werk der Jahre um 1730, dessen ursprüngliche Bestimmung uns nicht überliefert ist, seine Entstehung Bachs Beziehungen zum Weißenfelser Hofe verdankt.[40]

[40] Zu denken wäre etwa an die ohne liturgische Bestimmung überlieferte Kantate BWV 192 „Nun danket alle Gott", deren Stimmen um dieselbe Zeit wie die zu BWV 51 entstanden sein müssen, da sie von nahezu demselben Schreiberteam gefertigt worden sind (vgl. Dürr Chr 2, S. 101). Das Kirchenlied, dessen Text der Kantate in unveränderter, strophischer Form zugrundeliegt, zählt zu den oben erwähnten Weißenfelser Geburtstagschorälen, von denen Werner berichtet (a. a. O., S. 55). In Betracht gezogen werden könnten ferner die durchweg textlich als geistliche Geburtstagsmusiken geeigneten und ebenfalls ohne Angabe einer liturgischen Bestimmung überlieferten Choralkantaten BWV 117 „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" aus der Zeit um 1728–1731 (Dürr Chr 2, S. 106), BWV 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan" aus der Zeit um 1732 (ebenda S. 111) und BWV 97 „In allen meinen Taten" mit dem autographen Datum 1734. – Für wertvolle Hinweise und anregende Gespräche danke ich Herrn Joshua Rifkin (Cambridge/MA) sowie meinen Kollegen im Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen Dr. Yoshitake Kobayashi und Dr. Matthias Wendt.

Ein Bach-Autograph als Geschenk einer polnischen Pianistin

Von Ludmilla A. Fedorowskaja (Leningrad)

In der Handschriften- und Inkunabelabteilung der Staatlichen Öffentlichen Saltykow-Ščedrin-Bibliothek Leningrad wird neben vielen anderen Schätzen auch ein kleines, vergilbtes, handgeschriebenes Notenblatt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwahrt. Es liegt in einem kuvertartig zusammengefalteten und von der Hand Wladimir W. Stassows wie folgt beschrifteten Umschlagbogen: „O[hne] D[atum]. Teil eines [Blattes] von größerem Format, einige Takte aus Johann Sebastian Bachs Kantate ‚Ein feste Burg ist unser Gott' enthaltend." Weitere Bemerkungen beziehen sich auf den vorhandenen Textausschnitt.[1]

Eine anhand einer Fotokopie durchgeführte eingehende Untersuchung des musikalischen Inhalts legte 1981 Wladimir W. Protopopow vor, der zugleich bedauerte, daß es nicht gelungen sei, die Herkunft des wertvollen Fragments zu ermitteln.[2]

Will man der Lösung dieses Rätsels näherkommen, so gilt es den folgenden Beglaubigungsvermerk auf dem erwähnten Umschlagbogen besonders zu beachten: „Handschrift von Sebastian Bach. Erhalten von Mme. Szymanowska im Jahre 1828." Ein bestimmtes Merkmal dieser Notiz macht es möglich, den Schicksalswegen der Handschrift des großen deutschen Komponisten ein wenig nachzugehen.

Nach Auskunft der Bibliothek wurde ihr das Autograph im Jahre 1869 zur Aufbewahrung übergeben.[3] Zu dieser Zeit wurde wahrscheinlich auch die obenerwähnte Umschlagbeschriftung angebracht. Der 1828 datierte Beglaubigungsvermerk stammt hingegen nicht von Stassow. Immerhin erlaubt die Art der Eintragung – ohne Tag und Monat – die Annahme, daß sie nicht zum Zeitpunkt des Empfangs, sondern erst später geschrieben sein könnte, vielleicht sogar erst bei der Übergabe an die Bibliothek. Festzuhalten bleibt, daß Maria Szymanowska das ihr gehörende Autograph 1828 jemandem aus ihrem Bekanntenkreise schenkte und die Handschrift 1869 in die Autographensammlung der Bibliothek gelangte.

Die vormalige Besitzerin des Autographs, die berühmte polnische Pianistin Maria Szymanowska (1789–1831) gehörte künstlerisch und menschlich zu den

---

[1] Staatliche Öffentliche M. E. Saltykow-Ščedrin-Bibliothek, Abt. Handschriften und seltene Bücher, *Fonds 991, Bach*. – Zur Vereinfachung werden im vorliegenden Beitrag Literaturangaben und ähnliches lediglich in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Anm. der Redaktion.

[2] Untersuchung und Faksimilewiedergabe des Bach-Autographs: W. Protopopow, *Prinzipien der musikalischen Form bei J. S. Bach*, Moskau 1981, S. 331–333; W. W. Protopopow, *Notenautographe J. S. Bachs in der UdSSR*, in: Russisches Bach-Buch, Moskau 1985, S. 169–175.

[3] *Bericht der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek für das Jahr 1869*, St. Petersburg 1870, S. 86, Nr. 3 a, b.

hervorragendsten Frauengestalten ihrer Zeit. Aufgrund einer ausgezeichneten Ausbildung und ihres ständigen Strebens nach weiterer Vervollkommnung war sie eine geschätzte Interpretin von großer, früh erlangter künstlerischer Reife.[4] Während ihrer Gastspielreisen, die sich, von einigen Unterbrechungen abgesehen, über den Zeitraum von 1810 bis 1827 erstreckten, besuchte sie mehrmals Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien und andere europäische Länder. Auch in Rußland wußten die Musikfreunde ihre Interpretationskunst zu schätzen.

Mit ihrem Charme und ihrer Kunst gewann sie die Herzen vieler Größen des europäischen Geisteslebens. Dem hochbetagten, in später Leidenschaft zu Ulrike von Levetzow entbrannten Goethe halfen die Begegnungen mit Maria Szymanowska über bittere Wochen hinweg. Ein ihr gewidmetes Gedicht fand Eingang in Goethes „Trilogie der Leidenschaft".[5] Wenige Monate vor seinem Tode erinnerte sich Goethe an den acht Jahre zurückliegenden Weimar-Besuch der Szymanowska, „die denselbigen Sommer [1823] mit mir in Marienbad gewesen war und durch ihre reizenden Melodien einen Nachklang jener jugendlich-seligen Tage in mir erweckte" (Gespräch mit Eckermann, 1. Dezember 1831).

Autographe berühmter Persönlichkeiten sammelte Maria Szymanowska seit ihrer Jugendzeit, nicht als Spielerei und Zeitvertreib, sondern – angeregt von den zahlreichen Begegnungen, die Beruf und Reisen ihr bescherten – mit Ernsthaftigkeit und Leidenschaft. Ihr „Album musical" enthielt schließlich mehr als 150 Autographe als sprechende Zeugnisse ihres Ansehens in der Kunstwelt.

Eine ausführliche Beschreibung der Schätze dieser Autographensammlung lieferte Peter A. Wjasemski bereits 1827 in einem Artikel „Über das Album von Madame Szymanowska".[6] Zwar sind hier bevorzugt die literarischen Eintragungen aufgeführt und teilweise wörtlich zitiert, doch werden darüber die musikalischen Teile nicht vergessen: „Das Album von Madame Szymanowska enthält noch eine reiche Sammlung eigenhändiger Andenken von fast allen bekannten Komponisten und ausübenden Musikern, von Bach, Händel und Mozart bis zu Paër, Cherubini, Weber, Rossini und Zingarelli."

Ob Wjasemski bei Maria Szymanowska das uns interessierende Bach-Original gesehen hat, bleibt ungewiß. Wichtig ist auf jeden Fall seine dokumentarisch faßbare Bestätigung, daß die Sammlung ein Bach-Autograph enthielt. Wie diese Handschrift den Weg zu Maria Szymanowska gefunden hat, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Wie bei der Mehrzahl der Autographe wird es sich um ein Geschenk gehandelt haben, eine Aufmerksamket für die hochbegabte Künstlerin.[6a] Franciszek Lessel, ihr letzter Lehrer in Warschau, schenkte ihr

---

[4] I. Belsa, *Maria Szymanowska*, Moskau 1956.

[5] Ebd., S. 46. Vgl. E. Wachtel, *Goethe und die polnischen Schwestern*, in: Aus Goethes Marienbader Tagen, Leipzig 1932, S. 73–77; R. Rolland, *Goethe et Beethoven*. Paris 1930, S. 135f.

[6] *Moskauer Telegraph*, 1827, Teil XVIII, Nr. 23, S. 112.

[6a] Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die bis um 1810 zurückzuverfolgende Beschäftigung Goethes mit der Musik J. S. Bachs, zu dokumentieren vor allem in dem langjährigen, in der Spätzeit kulminierenden brieflichen Gedankenaustausch mit dem engagierten Bach-Verehrer Karl Friedrich Zelter sowie dem um 1814/16 belegten Vorspielen Bachscher Tastenwerke durch den als Organist und Badeinspektor in Berka

beispielsweise ein Originalmanuskript seines eigenen Lehrers Joseph Haydn. Von Beethoven erhielt sie ein Menuett in eigenhändiger Niederschrift. Darüber hinaus nahm Maria Szymanowska zwei Briefe Beethovens an Nikolaus B. Golizyn in ihr Album auf. Weitere Eintragungen in dem prächtigen Album stammen von dem Beethoven-Schüler Muzio Clementi, von Ferdinand Ries, François A. Boieldieu, Gioacchino Rossini sowie von ihrem Landsmann Michał Kazimierz Ogiński, dem Komponisten der Polonaise „Abschied von der Heimat".

Zweifellos war das Bach-Autograph eine der größten Kostbarkeiten der Sammlung; verschenken konnte Maria Szymanowska es nur an jemanden, der ein so einzigartiges Geschenk verdiente.

Das auf dem Umschlag des Bach-Autographs genannte Jahr 1828 verbrachte Maria Szymanowska in Moskau und Petersburg; hier, in der näheren Umgebung und im Bekanntenkreis der Pianistin, wird man auch den Empfänger ihres Geschenks suchen müssen. Als Maria Szymanowska sich entschlossen hatte, nach Rußland überzusiedeln, kam sie in der zweiten Novemberhälfte 1827 nach Moskau. Eingang in die „besseren Kreise" fand sie nicht (eine Ausnahme bildete hier Sinaida Wolkonski), dafür wurde sie von allen Kunstinteressierten um so herzlicher aufgenommen.[7] Einen guten alten Freund traf sie mit Peter A. Wjasemski, den sie schon aus der Zeit seines Wirkens in Warschau (1817–1821) kannte. Auf Wjasemskis Artikel über das Szymanowska-Album, erschienen in der Zeitschrift „Moskauer Telegraph", wurde bereits hingewiesen; er war dazu bestimmt, die Aufmerksamkeit des Moskauer Publikums auf die polnische Pianistin zu lenken.

Wjasemski war es auch, der den in Ungnade gefallenen Dichter Adam Mickiewicz bei Maria Szymanowska einführte. Schnell entwickelten sich freundschaftliche Beziehungen. Unter Anspielung auf ihren offiziellen Titel als Hofpianistin bezeichnete Mickiewicz seine Gastgeberin als „Zarin der Töne" und „Ihro erzmusikalische Hoheit".

Ein würdiger Empfänger eines Geschenks vom Range des Bach-Autographs wäre Wjasemski auf alle Fälle gewesen; leider aber zeigt ein Vergleich der Schriftzüge, daß die fragliche Notiz auf dem Umschlag nicht von seiner Hand stammt.

Dem Kreis von Literaten und Künstlern, der Ende 1827 und Anfang 1828 bei Maria Szymanowska verkehrte, gehörten Persönlichkeiten an wie Wassilij A. Šukowski, Alexander S. Gribojedow sowie Puschkins Onkel Wasilij Lwowitsch. Doch auch hier zeigt der Handschriftenvergleich, daß keiner von ihnen die Eintragung auf dem Umschlag des Bach-Autographs geschrieben haben kann.

In dem Tagebuch, das Maria Szymanowskas ältere Tochter Helena führte und

(Ilm) wirkenden Kittel-Schüler Johann Heinrich Friedrich Schütz. Vgl. die ausführlichen Belege bei W. Weiß, *Zum Papier einiger Bach-Handschriften in der Goethe Notensammlung*, in: Fs. A. Dürr, Kassel etc. 1983, S. 340ff. 1815 schenkte Zelter Goethe ein Bach-Autograph, dessen Verbleib seither und bis heute ungeklärt ist; Maria Szymanowska, die, wie oben erwähnt, 1823 mehrfach mit Goethe zusammentraf, besaß das autographe Folioblatt (vgl. weiter unten) spätestens 1827.

[7] Belsa, a. a. O., S. 23.

in das sie alle wichtigeren Ereignisse seit der Abreise aus Warschau am 1. November 1827 eintrug,[8] taucht des öfteren der Name von John Field auf. Field gehörte bald zu den ständigen Gästen im Hause der Pianistin. Nachdem er ihr schon bei der Ankunft in Moskau manche Hilfe geleistet hatte, unterstützte er sie nunmehr mit staunenswerter Uneigennützigkeit bei der Veranstaltung von Konzerten und musizierte überdies fast allabendlich mit ihr. Zeitgenossen, die beide gehört hatten, fanden viel Gemeinsames in ihrem Spiel und nannten die Szymanowska scherzhaft „Field im Rock". Demnach wäre durchaus denkbar, daß Maria Szymanowska, als sie Ende Februar 1828 Moskau wieder verließ, das Bach-Autograph Field als Andenken gegeben hätte. Field war ein großer Bach-Verehrer und verdankte seinem Bach-Spiel einen wesentlichen Teil seines Ansehens als Pianist; nach dem Zeugnis seines Schülers Alexander Djubjuk, der sich später einen Namen als Pianist und Komponist volkstümlicher Romanzen machte, soll Field viele Fugen auswendig gespielt haben.[9]

Doch auch Field ist nicht der Schreiber der fraglichen Notiz, denn er beherrschte die russische Sprache nicht und hätte allenfalls französisch geschrieben. Daß jemand aus seinem Bekanntenkreis auf seine Bitte hin die Notiz geschrieben hätte, wäre zwar denkbar, doch hat eine entsprechende Handschrift sich nicht ermitteln lassen.

Am 1. März 1828 kam Maria Szymanowska mit ihrer Familie nach Petersburg und zog hier in die ehemalige Erste Italienische Straße (es handelt sich um das jetzige Haus Rakowstraße Nr. 15 neben dem Gebäude der Leningrader Musikalischen Komödie). Dank des einnehmenden Wesens der Hausherrin, ihrer Einfachheit und Offenheit wurde der neue Wohnsitz schnell zum Anziehungspunkt für die Kunstinteressierten der Hauptstadt, die die hier herrschende schöpferische Atmosphäre zu schätzen wußten. Bei den „musikalischen Matineen" traf sich eine auserlesene literarische Gesellschaft. Helenas Tagebuch nennt aufs neue die aus Moskau angereisten Peter A. Wjasemski, Wassilij A. Šukowski sowie Adam Mickiewicz. Am 19. März heißt es: „Vor Mittag kamen zu uns Herr Malewski, Fürst Wjasemski und Herr Puschkin. Herr Puschkin brachte ein Album, in dem er eine Eintragung machte."[10] Die poetische Widmung an Maria Szymanowska nahm Puschkin später kaum verändert in seinen „Steinernen Gast" auf: „Von allen Lebensfreuden steht nur die Liebe höher als Musik, doch ist auch Liebe – Melodie. St. Petersburg, am 1. März 1828. Alexander Puschkin." Doch auch Puschkin ist nicht der Urheber der Eintragung auf dem Umschlag des Bach-Autographs.

Zu den Besuchern in der Italienischen Straße gehörte mehrfach auch Michail Glinka. „Soweit ich mich entsinne", schrieb er später, „lernte ich in jenem Jahr auch die berühmte Pianistin Szymanowska kennen. Sie hatte zwei Töchter, Zelina und Helena, die recht gut sangen. In den Musikmatineen der Szymanowska war ich der ‚maestro' und trug manchmal auch meine Kompositionen selbst

---

[8] I. Karasinskaja, *Das Tagebuch von Helena Szymanowska*, in: Russisch-polnische Musikbeziehungen. Aufsätze und Materialien, Redaktion I. Belsa, Moskau 1963, S. 83–118.

[9] *Büchlein der Woche*, 1898, April, S. 18.

[10] Karasinskaja, a. a. O., S. 111.

vor. Wenn ich mich nicht irre, traf ich bei ihr auch den bekannten Dichter Mickiewicz, der Zelina, die er später heiratete, den Hof machte."[11]
Eher als jeder andere hätte Glinka Anspruch auf das Bach-Autograph aus der Sammlung „Ihrer erzmusikalischen Hoheit" erheben können. Doch ein graphologischer Vergleich ergab, daß die Notiz auf dem Umschlag des Bach-Autographs nicht von Glinka stammt, wenngleich seine Schriftzüge in einer Reihe von Merkmalen jener Schrift sehr ähnlich sind.
Für die Petersburger Zeit nennt Helena Szymanowskas Tagebuch mehrfach den aus der Musikgeschichte bekannten Namen Wielgorski. Am Michailowskiplatz, dem jetzigen Platz der Künste, wohnten zwei Grafen Wielgorski: Matwej Jurjewitsch, ein Amateur-Violoncellist, und Michail Jurjewitsch, ein hochgebildeter Musiker, der zeitweilig in Paris Schüler Luigi Cherubinis gewesen war, als Komponist hervortrat und sich jahrzehntelang der Durchführung von Sinfoniekonzerten in Petersburg widmete. Das Haus der Wielgorskis war eines der wichtigsten, wenn nicht überhaupt das bedeutendste Zentrum des Petersburger Musiklebens: Hier traten Franz Liszt, Robert und Clara Schumann und Pauline Viardot auf. Hector Berlioz nannte dieses Haus „einen echten kleinen Tempel der schönen Künste in Petersburg".[12]
Nach dem Tagebuch von Helena Szymanowska wurde ihre Mutter bei der Durchführung ihrer Konzerte von Michail J. Wielgorski tatkräftig unterstützt.[13] Demnach hätte auch er Empfänger des Bach-Autographs aus ihrem Album sein können. Doch selbst diese Version bestätigt sich nicht: Zwischen der Notiz auf dem Umschlag des Autographs und der Handschrift Michail Wielgorskis gibt es keine Übereinstimmung.
Der gedruckt vorliegende Teil des Tagebuchs von Helena Szymanowska endet am 12. Mai 1828. Wie gezeigt werden konnte, werden dort keine Personen genannt, denen die erwähnte Notiz zuzuordnen wäre. Die handschriftliche Fortsetzung vom 12. Mai bis zum 16. Oktober 1828 reichend, befindet sich in der Polnischen Bibliothek in Paris, konnte im vorliegenden Zusammenhang jedoch nicht mit herangezogen werden. Bekannt sind hiervon lediglich Auszüge mit Erinnerungen an Alexander Puschkin.[14] Gleichfalls beiseitegelassen werden mußte das Tagebuch eines mit dem Szymanowska-Kreis eng Vertrauten, Dr. Stanisław Morawski, „In Petersburg. 1827–1838".[15]
Der „Bericht der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek für das Jahr 1869" führt das von uns untersuchte Bach-Autograph als Geschenk „vom Ehrenmitglied Baron M. A. Korff" auf. Modest A. Korff, Lyzeumsmitschüler von Alexander Puschkin, später Senator und Inhaber zahlreicher Ehrenämter, wirkte lange Jahre als Direktor der Bibliothek. Berufliche Kontakte zwischen Maria Szyma-

---

[11] M. I. Glinka, *Literarischer Nachlaß*, Bd. 1, Leningrad, Moskau 1952, S. 101. Zit. nach M. Glinka, *Aufzeichnungen aus meinem Leben*, Berlin 1961, S. 70.

[12] W. Petuchow, *Berlioz in Rußland*, Petersburg 1881.

[13] Karasinskaja, a. a. O.

[14] I. F. Belsa, *Puschkin in polnischen Quellen aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts*, in: Literatur der slawischen Völker, 7. Ausg., Moskau 1962, S. 187.

[15] S. Morawski, *In Petersburg 1827–1838* (poln.), Poznan 1927. Das Werk war in keiner Leningrader Bibliothek zu finden.

nowska und ihm sind nicht leicht vorstellbar, doch wäre denkbar, daß die Besitzerin des Autographs dieses als Dank für irgendeine Unterstützung oder einen erwiesenen Dienst aus der Hand gegeben hätte. Die fragliche Notiz unterscheidet sich jedoch deutlich von der Handschrift Korffs.

Gleichzeitig mit dem Bach-Autograph übergab Modest A. Korff im Jahre 1869 der Bibliothek zwei weitere Handschriften: seine eigene Übersetzung der Geschichte der Regentschaft von Zar Nikolai I. sowie ein weiteres Notenautograph. Das Titelblatt der 1859 datierten Übersetzung trägt die eigenhändige Eintragung Korffs: „Ein Geschenk von mir an die Kaiserliche Bibliothek am 13. Mai 1869."[16] Bei dem Notenautograph handelt es sich um ein Blatt, das auf der einen Seite den Anfang von Michail Wielgorskis Romanze „Zu dir, o Schöpfer, flehe ich" (Text von Wassilij A. Šukowski) enthält, auf der anderen Seite in Odojewskis Schrift dessen vierstimmigen Kanon „Hättet ihr Alt-Moskau gekannt".[17] Von diesen etwas verblichenen Niederschriften heben sich deutlich die späteren, mit dunklerer Tinte geschriebenen Zusätze von der Hand Odojewskis ab, von denen der folgende für uns besonders wichtig ist: „Autograph des Grafen Michail Jurjewitsch Wielgorski. An die Kaiserliche Öffentliche Bibliothek von Fürst Odojewski. 1859."

Auf der anderen Seite des Blattes, die Odojewskis eigene Notenschrift trägt, ist unten mit Bleistift die Jahreszahl 1869 eingetragen, und zwar in der gleichen Weise wie auf dem Bach-Autograph. Demnach ist das Notenblatt mit den Niederschriften von Wielgorski und Odojewski von dem Letzteren zwar 1859 der Bibliothek geschenkt worden, jedoch für die folgenden zehn Jahre bei Korff verblieben. Nach dem Tode Odojewskis im Jahre 1869 übergab Korff, zu dieser Zeit nicht mehr in der Bibliothek tätig, dieser die in seinem Besitz befindlichen Papiere, und die Bibliothek verbuchte sie als „Geschenk von M. A. Korff".

Äußerliche Merkmale, wie die Übereinstimmung der Formate, Falze und ausgeblichenen Stellen, dazu die durchgehende Numerierung (das Autograph Wielgorski/Odojewski erscheint hier als „Fortsetzung" des Bach-Autographs) belegen, daß die beiden jetzt in verschiedenen Fonds befindlichen Notenblätter früher längere Zeit zusammen aufbewahrt worden sind. Und das Wichtigste: ein Vergleich von gesicherten Handschriftproben Odojewskis bestätigt, daß das Zertifikat auf dem Umschlag des Bach-Autographs von seiner Hand stammt. Demnach hat Maria Szymanowska das Bach-Autograph im Jahre 1828 dem Fürsten Wladimir Fjodorowitsch Odojewski geschenkt, und aus dessen Besitz gelangte es 1869 auf die bereits geschilderte Weise in die Kaiserliche, die heutige Staatliche Öffentliche Bibliothek.

Sicherheitshalber wäre noch zu fragen, ob das Bach-Autograph nicht möglicherweise Wielgorski gehört hat und Odojewski es nur signierte, wie er es bei Wielgorskis Niederschrift der erwähnten Romanze tat. Hierzu wäre zu sagen, daß Odojewski nach dem Tode Wielgorskis (1856) der Bibliothek mehrere Niederschriften von dessen Hand überlassen und sie mit entsprechenden Attestaten versehen hat. So enthält das „Russische Lied" („Weh ist dem Herzen,

---

[16] Staatl. Öfftl. Bibliothek (wie Fußnote 1), *Fonds F. IV. 35.*

[17] Ebd., *Fonds 142* (Wielgorski), *Nr. 28.*

hörtet ihr") folgende Eintragung: „1857. Ein höchst seltenes Werk des Grafen Michail Jurjewitsch Wielgorski, auf meine Bitte zum Andenken von ihm verfaßt. Fürst Odojewski." Und 1860 schenkte Odojewski der Bibliothek eine Notenhandschrift Wielgorskis mit dem folgenden Zusatz: „Der K[aiserlichen] Ö[ffentlichen] Bibliothek von F[ürst] Odojewski. 1860. Ein kleinrussisches Wiegenlied aus dem Schaffen des Grafen Michail Wielgorski. Niedergeschrieben vom Grafen Michail Jurjewitsch mit eigener Hand im Jahre 1845. F[ürst] Odojewski."[18]

Diese Beispiele zeigen, daß Odojewski mit seiner bis zur Pedanterie reichenden sprichwörtlichen Genauigkeit eine Herkunft aus dem Besitz von Wielgorski ohne Zweifel vermerkt hätte. Auf dem vielfach erwähnten Umschlag erscheint er jedoch selbst als „Empfänger": „Erhalten von Mme. Szymanowska".

Wladimir Fjodorowitsch Odojewski (1803–1869) kann als einer der bemerkenswertesten Menschen seiner Zeit gelten. Seine Bildung war ebenso umfassend wie die Breite seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen. Auch auf dem Gebiete der Musik leistete er Außerordentliches und war ein gründlicher Kenner ihrer Geschichte und Theorie. Glinkas erste Oper „Iwan Sussanin" nannte er vorausschauend Morgenröte der russischen klassischen Musik. Seine Arbeiten zur Erforschung der altrussischen Gesangskunst haben ihre Bedeutung bis heute behalten.

Zur Musik Johann Sebastian Bachs hatte Odojewski eine besonders enge Beziehung, die sich auf seinen Musiklehrer an der Lehranstalt für Adlige an der Moskauer Universität, Daniel Sprewitz, zurückführen läßt; Sprewitz war seinerseits Erbe der Bachschen Tradition durch seinen Unterricht bei Bachs letztem Schüler Johann Christian Kittel. Odojewski, der viele Werke des von ihm hochverehrten Bach auswendig beherrschte,[19] widmete eine seiner ersten musikalischen Novellen seinem Lieblingskomponisten, und eine von ihm selbst konstruierte Orgel nannte er zu Ehren Bachs „Sebastianon". Seine Bibliothek enthielt eine umfassende Sammlung von Bachs Werken.[20]

Als Maria Szymanowska 1822 erstmals in Rußland auftrat, gehörte der junge Odojewski zu ihren Zuhörern. Dies belegt eine seiner frühesten literarischen Arbeiten in der Zeitschrift „Bote Europas" (1822, Nr. 8), in der er eine oberflächliche Rezension des Szymanowska-Konzerts glossierte. Mit einer im April 1823 in derselben Zeitschrift publizierten Leserzuschrift griff er dieses Thema nach einiger Zeit nochmals auf.

Als Maria Szymanowska zum zweiten Male nach Rußland kam, entwickelte Odojewski sich bereits zu einer Autorität in musikalischen Fragen. Sein Haus in der Moschkowagasse (jetzt Saporoshskistraße) gewinnt in Kreisen der Gebildeten einen ebensolchen Ruf wie die Salons der Olenin, Wielgorski und Karamsin, der hier verkehrende Kreis gleicht demjenigen in den „musikalischen Matineen" der Szymanowska. Michail P. Pogodin hat eine kennenswerte Skizze

---

[18] Ebd., *Fonds 142, Nrn. 27* und *26*.

[19] Ebd., Odojewski-Archiv, *Abt. 1, Fach 101, Nr. 15*.

[20] Die *Bibliothek W. F. Odojewskis*, in: Wissenschaftliche Musikbibliothek „S. I. Tanejew", Moskau 1966, S. 195ff.

der facettenreichen Samstagabende bei Odojewski geschrieben, die die Interessenvielfalt des aufgeklärten Hausherrn widerspiegelt:

„Seit der Zeit, da Odojewski in Petersburg lebte . . . (1826), gab es einmal wöchentlich einen Abend, an dem seine Freunde und Bekannten sich bei ihm versammelten – Schriftsteller, Wissenschaftler, Musiker und Beamte. Hier trafen sich der übermütige Puschkin und der verkniffen wie ein Chinese dreinschauende Pastor Ioakinf, der grobschlächtige deutsche Baron Schilling nach seiner Rückkehr aus Sibirien und die lebhafte, gerngesehene Gräfin Rastoptschina, Glinka und der Chemieprofessor Heß, Lermontow und der unbeholfene, aber kenntnisreiche Archäologieprofessor Sacharow. Krylow, Šukowski und Wjasemski waren immer mit dabei . . . Sein Lieblingsgegenstand war und blieb die Musik, und er fand immer Gesprächspartner zum Gedankenaustausch: Glinka, der ihm am nächsten von allen stand, dann Graf Michail Wielgorski, dessen Bruder Matwej Jurjewitsch . . . Kenner, Liebhaber, Schriftsteller."[21]

Hier, in Petersburg, konnten angesichts so vieler übereinstimmender Interessen und eines so großen gemeinsamen Bekanntenkreises Begegnungen zwischen Maria Szymanowska und Odojewski nicht ausbleiben. In dem im Druck vorliegenden Teil des Tagebuchs von Helena Szymanowska kommt Odojewskis Name zwar nicht vor, doch bedeutet dies keinen Gegenbeweis: Das Tagebuch ist keineswegs kontinuierlich geführt worden, die Eintragungen sind von unterschiedlicher Ausführlichkeit und selbst die publizierten Auszüge weisen Lücken auf, insbesondere hinsichtlich der Entzifferung der von der Schreiberin verwendeten Abkürzungen und Sigel.

Einige Tagebuchnotizen deuten dessen ungeachtet auf stattgehabte Begegnungen, wenn beispielsweise Besuche von Maria Szymanowska „bei Madame Lanskaja" vermerkt sind. Odojewskis Frau hieß mit ihrem Mädchennamen Lanskaja und familiäre Beziehungen Odojewskis zu ihrer Verwandtschaft sind nachweisbar.

Odojewski vermochte wie kein anderer Maria Szymanowska nach ihrer Ankunft in Petersburg zur Seite zu stehen, ihr tatkräftig und uneigennützig zu helfen – bei der Einrichtung, der Vermittlung von Bekanntschaften, der Gewinnung von Schülern –, und dies alles unter verständnisvoller Rücksichtnahme auf ihre besondere Situation als geschiedene Frau. Von Odojewski schreibt Wladimir A. Sologub in seinen Erinnerungen, daß „jeder zu ihm kam wie zu einem Verwandten, zu einem Freund, einem Vertrauten, einem Beschützer, und jeder auf ein freundliches Wort rechnen konnte, einen guten Rat und, wenn nötig, auch warmherzigen Beistand".[22]

Das Geschenk des Bach-Autographs beweist, daß Odojewski mit Maria Szymanowska nicht nur bekannt war, sondern an ihren Angelegenheiten Anteil nahm. Die Überreichung eines solchen Geschenks an einen Menschen, der dessen Wert zu würdigen wußte, kann man sich kaum anders vorstellen als im Hause der Szymanowska, denn schwerlich wird sie das Album mit sich herumgetragen haben. Demnach müßte Odojewski auch in der Italienischen Straße zu Besuch geweilt haben.

---

[21] M. Pogodin, *Erinnerungen an Fürst W. F. Odojewski*, in: Zum Gedenken an Fürst W. F. Odojewski (Sammelband), Moskau 1869, S. 63 und 56.

[22] Ebd., S. 150.

Maria Szymanowska starb im Jahre 1831 während einer Choleraepidemie. Viele Jahre später, als Odojewski das ihm überreichte Bach-Autograph dem Bibliotheksdirektor Korff übergab, vermerkte er auf dem Umschlag: „Handschrift von Sebastian Bach. Erhalten von Mme. Szymanowska im Jahre 1828."
Das Autograph, dessen Besitzerweg hier verfolgt wurde, stellt den mittleren Teil eines Folioblattes dar.[23] Der obere Teil verblieb im Autographenalbum von Maria Szymanowska und gelangte mit diesem nach Paris (Musée Adam Mickiewicz). Der untere Teil tauchte erst vor wenigen Jahren im Antiquariatshandel auf und wurde für die Scheide-Library (Princeton, N. J.) erworben; auch er dürfte einstmals im Besitz der polnischen Pianistin gewesen sein.[24]

---

[23] Zum Inhalt (Teil eines unbekannten Choralsatzes sowie des Duetts „Mit unsrer Macht ist nichts getan", BWV 80, Satz 2) vgl. Protopopow (s. Fußnote 2), S. 174.
[24] Faksimilewiedergabe aller drei Teile des Blattes in NBA I/31, S. VIII–IX.

Die Frankfurter und Leipziger Überlieferung der Kantaten Johann Ludwig Bachs

Von Konrad Küster (Tübingen)

I. FRANKFURTER UND LEIPZIGER QUELLEN

1. *Quellensituation*

Nach dem von Conrad Bund zusammengestellten vorläufigen Werkverzeichnis haben sich von Johann Ludwig Bach 22 Kirchenkantaten erhalten. Von diesen werden hier diejenigen 20 Kantaten untersucht, deren Texte vermutlich zum Kirchenjahr 1704/05 entstanden, als sie von Georg Caspar Schürmann vertont wurden.[1] Die Kantaten sind nach einem charakteristischen Formschema gebaut, in dem auf ein alttestamentliches Dictum (Nr. 1) ein Rezitativ (Nr. 2) und eine Arie (Nr. 3) folgen, woran sich die Sätze neutestamentliches Dictum (Nr. 4), Arie (Nr. 5), Rezitativ (Nr. 6) sowie ein zusammenhängender Komplex aus Chor und Choral (Nr. 7) anschließen; hierbei kann das Rezitativ Nr. 6 erweitert werden (beispielsweise durch Einschub einer weiteren Arie) und der Schlußchor (Nr. 7a) musikalisch entfallen, das heißt, sein Text wird dem vorangehenden Rezitativ zugeschlagen. Für die Entstehung dieser 20 Kantaten Johann Ludwig Bachs kann das Kirchenjahr 1714/15 angenommen werden;[2] sie sind in Abschriften überliefert, die für die Frankfurter Kapellmusik vielleicht des Kirchenjahres 1717/18 sowie für die Leipziger Kirchenmusik 1726 entstanden.[3] Die Frankfurter Quellen liegen als Partiturfragmente vor, während aus Leipzig zu 13 Kantaten Partituren und Stimmensätze erhalten sind, zu weiteren fünf (JLB 13–17) nur die Stimmen. Die Leipziger Partituren sind in späterer Zeit mit Ausnahme von JLB 21 (BWV 15) zunächst nach der Autorenangabe auf den Titelblättern, dann nach der liturgischen Ordnung sortiert und zu einem Band zusammengefaßt worden.[4]

Zwischen dem Notentext, wie er aus Frankfurt überliefert ist, und dem der Leipziger Quellen gibt es zum Teil erhebliche Unterschiede, so daß sich weder von den einen noch von den anderen Quellen mit Sicherheit behaupten läßt, daß es sich um Originalfassungen Johann Ludwig Bachs beziehungsweise um eine originalgetreue Wiedergabe von deren Notentext handelt. Die Ursache für diese Unterschiede liegt wohl weniger darin, daß Johann Ludwig Bach nach

---

[1] BJ 1984, S. 117–129 (C. Bund), hier S. 117; BJ 1987, S. 159–164 (K. Küster). Die Meininger Texte nach: *Sonn- und Fest-Tags-Andachten über die ordentlichen Evangelia* . . ., Rudolstadt 1726.

[2] H. Müller-Oesterheld (*Cöthener Bach-Hefte* 4, 1986, S. 72–88, hier S. 77) datiert Johann Ludwig Bachs erste Begegnung mit Telemann bereits auf 1709. Die Annahme, die Kantaten seien 1714/15 entstanden, bleibt davon unberührt; eher hätte Johann Ludwig Bach seinen wohl vollständigen Kantatenjahrgang erst als Hofkapellmeister (ab 1711) geschrieben.

[3] BJ 1984 (vgl. Fußnote 1), S. 124; Dürr Chr 2, S. 85–90. Die Quellen sind *P 397* und *476* sowie *St 13a* und *301–317* sowie Stadtarchiv Frankfurt am Main, *Einbandfunde Nr. 1–5*.

[4] BJ 1959, S. 52–94 (W. H. Scheide), hier S. 53 und 55f.

Frankfurt und Leipzig unterschiedliche Fassungen seiner Werke versandte, sondern vielmehr darin, daß entweder in Frankfurt oder in Leipzig oder an beiden Orten Veränderungen vorgenommen wurden. Von einer echten Bearbeitung kann man dabei nicht sprechen, auch dort nicht, wo die Neufassung relativ weit von der präsumtiven Originalgestalt abweicht; zu erwarten ist wohl vor allem die Zurichtung für bestimmte Aufführungsverhältnisse an einem bestimmten Ort, vielleicht auch zu einer bestimmten Zeit.[5] In der vorliegenden Studie wird versucht, den Umarbeitungsmaßnahmen Johann Sebastian Bachs und seines Frankfurter Kollegen auf die Spur zu kommen, und dies trotz der ungünstigen Quellenlage: Es stehen maximal zwei voneinander unabhängige Quellen zur Verfügung (davon eine fragmentarisch); Rückschlüsse werden aber auch dort versucht, wo eine Kantate nur an einem Ort überliefert wurde. Es ist also auch denjenigen Ergebnissen quellen- und stilkritischer Untersuchung nachzugehen, die zunächst nicht gewichtig genug erscheinen, um von vornherein Zweifel an der Authentizität einer Lesart zu rechtfertigen, geschweige denn die Zuschreibung einer mutmaßlichen Änderung an einen „Bearbeiter" zu erlauben. Ein vollständiges Verzeichnis der unterschiedlichen Lesarten ist dabei nicht beabsichtigt, vielmehr soll das Umarbeitungsverhalten der beiden Musikdirektoren an strukturell und formal aussagekräftigen Eingriffen betrachtet werden.

Die Frankfurter Partituren (1717/18?) stammen weder von der Hand Georg Philipp Telemanns noch von der seines Nachfolgers Johann Christoph Bodinus. Wenn die erhaltenen Quellen also tatsächlich in Frankfurt geschrieben wurden, dann von einem Kopisten (dessen Identifizierung allerdings noch nicht gelang).[6] Als Arbeitsvorlage dieses Kopisten kommt entweder eine Handschrift Johann Ludwig Bachs oder eine von einem Dritten durchgesehene Fassung in Frage, die dann wohl vom jeweiligen Frankfurter Musikdirektor erarbeitet worden war. Es ist allerdings kaum anzunehmen, daß Johann Ludwig Bach seine Werke in Partitur verlieh (zumal wenn die Werke in den Quellen noch umgestaltet werden sollten); weder hätte dies zeitüblicher Praxis entsprochen noch wird dies aus dem Verkehr mit dem Verwandten Johann Sebastian Bach deutlich (siehe unten). Falls also ein Frankfurter Musikdirektor die Werke für die örtlichen Verhältnisse einrichtete, muß zwischen den aus Meiningen übersandten Vorlagen (Stimmen!) und der erhaltenen Kopistenpartitur eine weitere Frankfurter Quelle angenommen werden, in der die Meininger Stimmen auf Veranlassung des Musikdirektors für eine Revision spartiert worden waren. Die Situation ist also anders als bei den Leipziger Partituren, die mit einer Ausnahme von der Hand Johann Sebastian Bachs als des dortigen Musikdirektors selbst stammen, so daß Spartierung und Revision vermutlich in einem einzigen Arbeitsgang gelöst wurden. Ein ähnliches Verfahren ist beispielsweise für Johann Georg Pisendels Vivaldi-Bearbeitungen nachzuweisen, während die Frankfurter Johann-Ludwig-Bach-Quellen (vermutlich Reinschriftpartituren

---

[5] Johann Sebastian Bach hat offensichtlich in keinem Fall, nicht einmal beim Abschreiben eigener Werke, Kopien hergestellt, ohne Detailverbesserungen vorzunehmen, vgl. R. L. Marshall, *The Compositional Process of Johann Sebastian Bach*, Princeton 1972, Bd. I, S. 15.

[6] BJ 1984 (vgl. Fußnote 1), S. 121f.; Gutachten von Dr. J. Schlichte, Kassel.

eines Kopisten) entstehungsgeschichtlich nicht nur weiteren Frankfurter Kopistenpartituren, sondern auch Georg Friedrich Händels „Handexemplaren" ähnlich zu sein scheinen.[7] Der Musikdirektor hätte demnach seine Änderungen – gegebenenfalls nur in Form knapper Anweisungen, wie jene vorgenommen werden sollten – in eine (von einem Kopisten anhand der Originalvorlagen hergestellte?) Partiturfassung eingetragen, und die Ausführung dieser Anweisungen wäre der Entstehungsanlaß der erhaltenen Partituren gewesen. Das bedeutet, daß die Eingriffe in die originalen Werkstrukturen so umfangreich waren, so skizzenhaft in die Partitur eingezeichnet waren oder diese so unübersichtlich machten (etwa bei Einfügung längerer Abschnitte), daß die älteren Partituren anschließend die Herstellung von Reinschriften – aus schreibtechnischen oder aufführungspraktischen Gründen – erforderlich machten.

Zu keiner der Frankfurter Partituren sind alle Blätter erhalten.[8] Alle erhaltenen Blätter sind zudem stark beschnitten; in jedem Fall gingen durch Beschnitt am oberen oder unteren Rand bis zu sieben Systeme verloren, dazu an den Außenrändern der Bogen ein halber, manchmal ein ganzer Takt. Hieraus läßt sich anhand der Partiturdisposition errechnen, daß jeweils in der Höhe 8–11 cm und in der Breite 1–2,5 cm Notentext fehlen, was auf ein zeitübliches Papiermaß schließen läßt (etwa 34 × 20). Bei den Partituren handelt es sich um Reinschriftfassungen; Korrekturen sind selten, falsch plazierte Noten wurden durch Verdickungen und übergeschriebene Tonbuchstaben verbessert. Die Blätter sind von freier Hand rastriert; die Taktstriche wurden mit dem Lineal gezogen, wofür offensichtlich der Continuopart als Orientierungsstimme diente, da nur dort keine Platzprobleme bei der Notation zu beobachten sind.

Ein Vergleich zwischen Frankfurter und Leipziger Überlieferung wird möglich an den drei Kantaten, die in beiden Fassungen vorliegen: JLB 8, 13 und 14. Die Leipziger Quellen zu diesen Werken repräsentieren nicht den Normalfall für die Überlieferung der Leipziger Fassungen zu Johann Ludwig Bachs Kantaten, liegen also nicht – wie zwei Drittel der Kantaten (nämlich die zwölf Werke JLB 1–7, 9–12 und JLB 21 = BWV 15) – in Johann Sebastian Bachs Partiturabschrift sowie den Stimmenabschriften der Hauptkopisten (damals in der Regel der 19jährige Johann Heinrich Bach, aber auch der gleichaltrige Christian Gottlob Meißner)[9] und der Nebenschreiber vor. JLB 13 und 14 gehören vielmehr zu den fünf Kantaten, zu denen nur das Leipziger Stimmenmaterial überliefert ist, und JLB 8 ist in doppelter Hinsicht ein Einzelfall: Die Leipziger Partitur ist zwar 1726 entstanden, wurde aber nicht von Johann Sebastian Bach angefertigt, sondern von Johann Heinrich Bach, und die Stim-

---

[7] H. D. Clausen, *Händels Direktionspartituren („Handexemplare")*, Dissertation, Hamburg 1972, S. 10, Anm. 2, S. 73f.; K. Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Dissertation, Rostock 1965, Teildruck Leipzig 1971, S. 22; J. Schlichte, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1979, Anhang, Abb. 22 und 24 (Partituren vermutlich von Kopistenhand); M. Talbot, *Antonio Vivaldi*, Stuttgart 1985, S. 82f.

[8] BJ 1984 (vgl. Fußnote 1), S. 119.

[9] Dürr Chr 2, S. 85–90; BJ 1968, S. 80–88 (H.-J. Schulze); H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 113.

men stammen ausnahmslos aus der Zeit zwischen etwa 1743 und etwa 1746.[10] Die Partitur zu JLB 8 ist in ihrer Rastrierung deutlich auf das spezielle Werk hin angelegt (Zahl der Systeme pro Seite, Abstände zwischen den Akkoladen), die Taktstriche sind, sofern sie nicht nur ein einzelnes System gliedern, mit dem Lineal gezogen. Offensichtlich war Johann Heinrich Bach bestrebt, das äußere Erscheinungsbild der Partitur möglichst sauber zu halten; an Stellen, an denen er gezwungen gewesen wäre, Notengruppen über einen Taktstrich in den folgenden Takt überhängen zu lassen, verschleierte er seine Platzfehlkalkulation dadurch, daß er auf einen korrekten Untersatz verzichtete (vor allem im Schlußchor erkennbar). Im Gegensatz zur Frankfurter Johann-Ludwig-Bach-Überlieferung ist für die Leipziger die Kopistenpartitur nicht die Regel, sondern außergewöhnlich; im Unterschied zum Frankfurter Kapellbetrieb kam es in der damaligen Leipziger Hauptkirchenmusik offenbar nur selten vor, daß ein Kopist eine Partiturreinschrift von einem Werk herstellte, das der Musikdirektor komponiert oder überarbeitet hatte. Da zu JLB 8 zudem keine Stimmen aus dem Jahre 1726 vorliegen, ist anzunehmen, daß Johann Sebastian Bach das Werk lediglich kopieren ließ, um es für eine spätere Aufführung verfügbar zu halten,[11] es aber für 1726 von vornherein nicht in seine Aufführungsplanung einbezogen hatte. Hätte er selbst bereits – wie im Falle der übrigen 16 Kantaten (JLB 7 nicht mitgerechnet, siehe unten) – eine Partiturfassung der ihm vorliegenden Quelle Johann Ludwig Bachs geschaffen gehabt, wäre es sinnvoller gewesen, einen – vielleicht nur einfachen – Stimmensatz herstellen als eine weitere Partitur kopieren zu lassen. Möglicherweise steht also Johann Heinrich Bachs Partiturabschrift von JLB 8 dem Original Johann Ludwig Bachs näher als alle anderen aus Leipzig überlieferten Kantaten des Meininger Kapellmeisters.

Diese Überlegungen lassen sich durch weitere Argumente untermauern. Nur drei der achtzehn aus Leipzig überlieferten Kantaten (und nicht sechs, wie Scheide und Basso, oder vier, wie Blankenburg darstellten)[12] sind nicht zweiteilig: JLB 7, 8 und 15. Sowohl Schürmanns Meininger Kantaten als auch die Frankfurter Fassungen von Johann Ludwig Bachs Kantaten sowie die Texte des Rudolstädter Drucks erwähnen keinerlei Zweiteilung; vielmehr scheint hierin ein Eingriff Johann Sebastian Bachs zu liegen. Während auf JLB 7 und 15 noch gesondert einzugehen sein wird, ist im Falle der Kopistenpartitur zu JLB 8 zu vermuten, daß der Schreiber eine ihm vorliegende autorisierte Fassung Johann Ludwig Bachs getreulich kopierte. Rein quantitativ unterscheidet sich zudem die Frankfurter Partitur zu JLB 8 weniger stark von der Leipziger als die Quellen zu JLB 13 und 14 jeweils untereinander. Für die Entstehung der Frankfurter Partituren ist ein uniformer Ablauf anzunehmen; aus dem unifor-

---

[10] Dürr Chr 2, S. 119; TBSt 2/3, S. 28; BJ 1988, S. 54 (Y. Kobayashi). JLB 8 liegt in moderner Edition vor (hrsg. von H. Hornung und M. G. Schneider, Neuhausen–Stuttgart 1976), und zwar aufgrund der Leipziger Stimmen, die aber keine wesentlich andere Fassung als die Partitur enthalten.

[11] BJ 1961, S. 5–24 (W. H. Scheide), hier S. 13.

[12] BJ 1959 (vgl. Fußnote 4), S. 53: JLB 5–8, 12, 15; A. Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, Turin 1979/83, Bd. II, S. 360–362: JLB 5–7, 10, 12, 15; BJ 1977, S. 7–25 (W. Blankenburg), hier S. 12 (ohne präzise Angaben).

men Ablauf in der Entstehung der Leipziger Johann-Ludwig-Bach-Quellen scheidet JLB 8 jedoch gerade aus. Aus diesen besonderen Umständen ist daher zu schließen, daß man mit dieser Partitur einen Gradmesser für den ungefähren Umfang der Frankfurter Umarbeitungsmaßnahmen erhalten kann; unter den – zahlreicheren – Lesartenunterschieden zwischen den Leipziger und Frankfurter Quellen von JLB 13 und 14 dürften demnach auch Eingriffe Johann Sebastian Bachs zu Buche geschlagen haben.
Damit kristallisieren sich weitere Fragen zur Leipziger Johann-Ludwig-Bach-Überlieferung heraus: In welcher Form und in welchem Umfang nahm Johann Sebastian Bach seine Umarbeitungen vor? Ist zwischen den von Johann Ludwig Bach nach Leipzig gesandten Kantatenquellen und den Leipziger Stimmen zu JLB 13–17 in gleicher Weise wie bei mindestens elf weiteren Kantaten (ohne JLB 7 und 8) eine Partitur Johann Sebastian Bachs mit dessen Bearbeitungseingriffen als Vorausstadium anzunehmen? Brachte Johann Sebastian Bach 1726 in Leipzig noch weitere Kantaten Johann Ludwig Bachs zur Aufführung?

2. *Die Frankfurter Fassungen zu JLB 8, 13 und 14*

Zur Kantate „Die mit Tränen säen" JLB 8 (Jubilate) ist aus Frankfurt ein an drei Seiten im üblichen Ausmaß beschnittener Ternio erhalten. Abgesehen von den Verlusten durch Beschnitt ist die Partitur fast vollständig erhalten; im Eingangschor beginnt die Überlieferung jedoch erst mit dem 17. Takt der Leipziger Fassung. Somit ist anzunehmen, daß ein weiterer Bogen verlorenging, der aber außer dem Beginn des ersten Satzes keine weiteren Noten enthielt. Im folgenden sind die markanten Abweichungen der Frankfurter Partitur von der Leipziger zusammengestellt; die Taktzahlen richten sich nach der Leipziger Fassung, da eine zuverlässige Zählung der Takte nach der Frankfurter Partitur wegen deren fragmentarischen Charakters nur in Ausnahmefällen möglich ist.

Nr. 1 Chor-Soli-Chor
- Dem Choreinsatz in T. 33 (Wiederholung des ersten Chorteils) wird ein zweitaktiges Streichervorspiel vorangestellt; nach T. 35a werden zwei zusätzliche Streichertakte, nach T. 38 ein Streicher-Echo-Takt eingefügt. Die Streicher bekommen demnach zusätzliche Aufgaben, mit denen sie sogar zweimal aus ihrer reinen Colla-parte- und Echofunktion herausgehoben werden. Entsprechende Änderungen sind in T. 1, 3a und 6 (verschollen) anzunehmen.
- Soli-Teil: Die Streicherbegleitung (V. I, V. II, Bc.) wird um eine Viola-Stimme erweitert. Damit geht der solistische Charakter der zwischen die beiden Eintritte des Refrains eingeschlossenen Strophe im Orchester verloren.
- T. 38 (und wohl entsprechend T. 6): Im Alt wird die Textierung („säen") synkopierend auf das zweite Viertel vorgezogen.

Nr. 2 Rez. Sopran
- T. 2: Das Versmaß wird nicht trochäisch umgestaltet,[13] das Wort „edler" stärker hervorgehoben.
- Die drei a' des Alt im Auftakt zu T. 11 werden durch eine Dreiklangsbrechung ersetzt.

[13] BJ 1962, S. 5–32 (W. H. Scheide), hier S. 7.

Nr. 3 Arie Alt
- T. 8b/9a: Stimmtausch Alt-Viola. Dadurch wird der Alt (entsprechend der V. I im Ritornell) auf e'' geführt. Es ist die einzige Stelle in den zwanzig Kantaten, an der der Alt über d'' geführt würde.
- T. 27: Die Viola wird auf die c-Saite geführt. Der Leipziger Fassung zufolge wird dies durch Stimmknickung vermieden.
- Im Mittelteil dieser Da-capo-Arie wird der parallele Bau der Teile B 1 und B 2 abgeschwächt; B 1 und B 2 enden auf der VII. und V. Stufe der Grundtonart a-Moll, aber B 2 bekommt in der Frankfurter Fassung einen zusätzlichen Kadenztakt (VII. Stufe), bevor die Zieltonart erreicht wird.

Nr. 5 Arie Sopran
- Das Orchestervorspiel (zweitaktige Halbschlußfloskel) wird um zwei freie Nachsatztakte erweitert und durch deren Wiederholung insgesamt zur Gegenbarform erweitert. Das Orchesternachspiel (Vordersatz-Nachsatz) erhält ebenfalls Gegenbarform. Das Vorspiel zum A'-Teil (T. 16/17) bleibt unverändert.

Nr. 6 Rez. Sopran
- T. 7: Die vier g' im Auftakt zur vierten Textzeile werden durch Teilangleichung an T. 5b melodisch belebt.
- Die eintaktige Halbschlußfloskel (T. 9b/10a, Einleitung der Ariosopartie) erhält einen freien Nachsatz.
- T. 13b/14a: Sopran und Continuo werden mit einer streng phrygischen Klausel auf e geführt (Continuo eine Oktave tiefer als in der Leipziger Fassung).
- Am Satzende wird der frei kadenzierende Halbtakt des Continuo gegen eine reguläre, nachschlagende Quintfallkadenz ausgetauscht.[14]

Nr. 7 Chor/Choral
- Erweiterung der Überleitung zwischen Chor und Choral um einen sechstaktigen Abschnitt, in dessen Kern ein weiteres Vorauszitat der nachfolgenden ersten Liedzeile steht.

Im übrigen fallen gelegentlich Unterschiede auf, die in Frankfurt wohl dadurch zustande kamen, daß Bewegungen in kleinere Notenwerte zerlegt beziehungsweise Durchgangsnoten in Intervallsprünge eingefügt wurden (Nr. 3, T. 33a, Alt; Nr. 4, T. 7, Continuo; Nr. 5, T. 23, Sopran; Nr. 7, T. 50, Violine II). Außerdem wurden Vokalschlüsse in den Arien schriftlich stärker fixiert (Nr. 3, T. 16b; Nr. 5, T. 22); hierdurch wurde der Spielraum für eine improvisierte Gestaltung der Kadenz eingeengt, die Singstimme also bereits im Notentext virtuoser gestaltet.

Neben besetzungstechnischen und diminutiven Änderungen setzten die Frankfurter Umgestaltungen offenbar vor allem an den Ritornellen und den Rezitativen an. Mit Eingriffen in den Ablauf der Ritornelle sind Änderungen verbunden, die den formalen Ablauf ganzer Arienteile erfassen. Hierbei liegt besonderes Gewicht auf Nachsatzstrukturen, sei es auf deren Schaffung, sei es auf deren Hervorhebung durch Wiederholung. Eingriffe in Rezitative setzen besonders bei der Singstimme an (Arioso, „Rezitationston-Abschnitte"[15]), da-

---

[14] Vgl. G. H. Stölzel, *Abhandlung vom Recitativ*, zit. nach: W. Steger, *G. H. Stölzels „Abhandlung vom Recitativ"*, Dissertation, Heidelberg 1962, S. 247.

[15] Vgl. hierzu BJ 1959 (vgl. Fußnote 4), S. 80.

neben – jedoch nicht grundsätzlich – bei den Kadenzen, und zwar sowohl im Intervallverhältnis von Singstimme und Continuo als auch durch Einführung nachschlagender Continuokadenzen. Einige Detailänderungen (auch ohne Auswirkungen auf die Gesamtform eines Satzes) werden zur Parallelisierung von Abschnitten vorgenommen; hierbei dienen spätere Abschnitte eines Satzes in gleicher Weise wie frühere als Vorbild für den jeweiligen Eingriff (besonders leicht erkennbar an der Angleichung der Continuoauftakte in Nr. 1, T. 22 an T. 23 und in Nr. 7, T. 37 an T. 40). Während gerade diese Maßnahmen, die die Korrespondenzen erst von hinten her, also gegen den Fortgang der Komposition, einführen, von einem sorgfältigen Werkstudium des Bearbeiters zeugen, lassen zahlreiche inkonsequent oder vordergründig vorgenommene Änderungen wie die Nachsatzergänzungen in JLB 8/5 und die Verwischung essentieller Werkstrukturen (Streicher in JLB 8/1, Parallelbildung im B-Teil von JLB 8/3) auf eher flüchtige Eingriffe schließen. Diese Änderungen gingen freilich über eine Anpassung an örtliche Aufführungsverhältnisse hinaus; hier kamen örtliche oder persönliche Stilvorstellungen als Änderungsgründe hinzu.

Durch die besonderen Umstände, die zur Entstehung der Leipziger Partitur von JLB 8 geführt haben, eröffnet sich bis zu einem gewissen Grad die Möglichkeit, Rückschlüsse auf die Ursachen der Lesartenunterschiede auch bei JLB 13 („Der Herr wird ein Neues im Lande erschaffen", Mariä Heimsuchung) und JLB 14 („Die Weisheit kömmt nicht in eine boshafte Seele", Cantate) zu ziehen. Hierbei ist eine Hilfe, daß es bei JLB 8 offenbar zu charakteristischen Eingriffen des Frankfurter Bearbeiters kam; die Quellen zu JLB 13 und 14 sind demnach daraufhin zu untersuchen, ob sich dort jene Eingriffe wiederholen. Bei weiteren Lesartenunterschieden muß nun auch mit Eingriffen Johann Sebastian Bachs gerechnet werden. Erschwerend kommt allerdings hinzu, daß Johann Sebastian Bach und sein Frankfurter Kollege bei ihren Eingriffen auch gleiche Ziele gehabt und an denselben Stellen Änderungen vorgenommen haben können. Daher setzt sich die Untersuchung hier nur zum Ziel, jene charakteristischeren Eingriffe des Frankfurter Musikdirektors aufzuspüren, um darüber hinaus Umarbeitungsmaßnahmen zu erfassen, die mit einer relativ hohen Wahrscheinlichkeit Johann Sebastian Bach zugeschrieben werden können.

In der aus Frankfurt überlieferten Fassung zu JLB 13 fehlen die Takte 1–12 des Eingangschors und die Takte 80–121 des Schlußsatzes; somit ist wahrscheinlich ein Bogen verlorengegangen, der den erhaltenen Ternio außen umgab. Vorhanden ist dagegen die rechte Hälfte eines Titelblatts zu dieser Kantate, also das Fragment eines separaten Umschlagbogens, der keine Noten enthält (Fragment eines Stimmenumschlages?). Zu JLB 14 sind lediglich zwei Bogen erhalten. Sie tragen die Noten zum Da-capo-Eingangschor bis zum Beginn des Mittelteils (T. 30), die Arie Nr. 3 vom ersten Vokaleinsatz an (T. 10), die Arien Nr. 4 und 5 sowie den Schlußchoral vom letzten Akkord der ersten Choralzeile an (T. 7); offenbar liegen also der Außen- und der Innenbogen eines Ternio vor. Aus Leipzig sind zu beiden Kantaten Stimmensätze erhalten (jeweils mit Dubletten für die beiden Violinen und den Continuo sowie zusätzlich einer transponierten Continuostimme).

Im folgenden seien diejenigen Änderungen, die aufgrund der Untersuchung an JLB 8 mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit dem Frankfurter Musik-

direktor zugeschrieben werden können, genannt und der Leipziger Fassung, die vermutlich jeweils die originale ist, gegenübergestellt.

Satz	Leipziger Fassung	Frankfurter Fassung
13/1 Chor	Die symmetrische Anlage des Satzes (Vorspiel – Chortutti – Episode – Chortutti – Episode – Chortutti – Nachspiel) wird durch die Vokalbesetzung unterstützt: beide Episoden werden von Tenor und Baß gesungen.	Die Symmetrie wird durch die Vokalbesetzung zugunsten vordergründiger Abwechslung abgeschwächt: in der ersten Episode singen Sopran und Alt, in der zweiten Tenor und Baß.
13/3 Arie Baß (?)	B-Teil der Da-capo-Form in zweiteiliger Anlage (Vordersatz – Nachsatz).	B-Teil in Gegenbar-Anlage: der Nachsatz wird frei wiederholt.
13/4 Arie Sopran	Ritornell zweitaktig (Phrasenstruktur a–b).	Alle Ritornelleintritte dreitaktig (a–b–b) außer T. 27f. (a–b) und Nachspiel (Erweiterung von a–b um einen freien, zweitaktigen Nachsatz).
	T. 22f.: Sopran in Sechzehnteln.	Sopran in Sechzehnteltriolen.
13/6 Rezitativ	T. 4a: ariose Kadenz von Tenor und Continuo.	Nachschlagende Quintfallkadenz des Continuo, im folgenden verkürzte Notenwerte.
	T. 15a–18a: Arioso des Alt in drei plus vier Halbtakte gegliedert.	Arioso erweitert: Auf die harmonisch variierten drei Halbtakte folgen nun sechs weitere; die Dehnung kommt durch eine Stufensequenz, mit der die harmonischen Abweichungen wieder ausgeglichen werden, zustande.
14/3 Arie Tenor	T. 32: Vokalteil A der Arie (Da-capo-Form) schließt mit einmaliger Kadenz.	Am Ende des Vokalteils A wird zweimal in der Grundtonart kadenziert.
14/4 Arie Baß	4 Halbtakte Continuovorspiel.	11 Halbtakte Continuovorspiel. Die zusätzlichen 7 Halbtakte entstammen einem Fortspinnungsabschnitt (T. 8b–11b), in dem die Singstimme mit der entsprechenden Figuration begleitet wird.
14/5 Arie Sopran	Anfangsritornell (entfällt bei Wiederholung: dal segno) ist zweistimmig (V. I + V. II, Va. + Bc.), alle späteren Ritornelleintritte sind durch Vokaleinbau und dessen instrumentale Übernahme dreistimmig.	Auch das Zwischenritornell des Mittelteils ist zweistimmig; die Viola geht mit den Violinen statt dem Bc. Die Instrumentation ist also inkonsequent verändert; die Ritornellgestaltung fällt zudem im Verlauf der Arie in den Vorspielcharakter der Anfangsversion zurück.
	T. 9–11: Sechzehntelkette.	Sechzehntelkette durch eingefügte Zweiunddreißigstel virtuos angereichert.

Charakteristisches Ziel der Frankfurter Umarbeitung ist der Versuch, einzelne Teile von Sätzen zu Gegenbarformen zu erweitern, indem Nachsatzabschnitte wiederholt werden (auch unter geringfügiger Schlußverbreiterung). Wiederum wird eine Zuschreibung der Eingriffe an den Frankfurter Musikdirektor dadurch erleichtert, daß die Änderungen nicht konsequent durch einen Gesamtsatz durchgeführt werden (JLB 13/4). Aus der Nachspieländerung in JLB 13/4 wird zudem deutlich, daß auch hier – wie in JLB 8 – neue Nachsatzabschnitte hinzukomponiert wurden. In diesem Zusammenhang ist auch JLB 14/4 zu sehen, dessen Vorspiel seine Motivik aus der Continuobegleitung der Arie selbst bezieht, so daß der entsprechende Abschnitt im Innern der Arie nun so wirkt, als sei in ihm Vokaleinbautechnik angewandt worden. Ähnlich sollte wohl in der Ariosopassage von JLB 13/6 eine neue Balance geschaffen werden. Auch lassen sich wiederum Umgestaltungen feststellen, mit denen die Singstimmenmelodik virtuos angereichert wurde.

Im übrigen hatte die Frankfurter Umarbeitung wohl auch zum Ziel, die „trillerähnliche Wiederholung von Noten im Sekundabstand"[16] zu beseitigen. Hierzu wird in JLB 13/4 ein Takt (31) völlig gestrichen; im Schlußchoral erfaßt diese Änderung sogar Vier-Noten-Gruppen (JLB 13/7, T. 71, 75, 79: Violine II). Des weiteren wird in der Melodik die bloße Reihung kleingliedriger Motive auf gleichbleibender Tonstufe vermieden. Umgestaltungen sind vor allem bei JLB 13/7a festzustellen, wo an zwei Stellen diese Reihung durch eine steigende Stufensequenz ersetzt wird (T. 5ff., 52ff.). Als Vorbild hierfür diente eine auch in der Leipziger Fassung enthaltene Stufensequenz (T. 24ff.); sie wird dort allerdings noch durch zwei Takte jener motivischen Reihung vorbereitet, die in der Frankfurter Fassung konsequenterweise entfielen.

Schließlich ist auf eine Besonderheit in der Continuoführung hinzuweisen. Den Leipziger Quellen zufolge leitete Johann Ludwig Bach Rezitative und einzelne größere Rezitativabschnitte häufig mit der Akkordfolge T-D_3-T ein; in der Frankfurter Quelle zu JLB 13/6 wird dies durch einen Akkordwechsel über einem Orgelpunkt (T. 1f.) oder eine noch ausgreifendere Änderung (T. 15f.: Transpositionen, weil der einfache Akkordwechsel in drei Quintschritte umgeformt ist, siehe oben, Tabelle zu JLB 13) verschleiert. Weitere Änderungen dieses stereotypen Akkordwechsels sind – vor allem infolge der fragmentarischen Gestalt der Quellen – nicht festzustellen. Daß Johann Sebastian Bach für diesen Unterschied verantwortlich sein könnte, ist kaum denkbar: Er selbst verschleierte die T-D-T-Harmonik am Beginn von BWV 45/2 durch Einschub eines weiteren Akkords, in BWV 17/2 ebenfalls durch einen Orgelpunkt.[17] Auf seine eigenen Versuche, diese Continuoformel Johann Ludwig Bachs unkenntlich zu machen, wird noch einzugehen sein.

---

[16] BJ 1962 (vgl. Fußnote 13), S. 16, 30f., Beispiele 29–31.

[17] H. Melchert, *Das Rezitativ in den Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs*, Dissertation, Frankfurt am Main 1958, S. 54. Die Floskel wurde bereits in BWV 208/1, vermutlich 1713, auf diese Weise verschleiert.

3. *Die Leipziger Fassungen der Kantaten JLB 13 und 14*

Mit den erwähnten Eingriffen dürften die wesentlichen Umarbeitungsmaßnahmen des Frankfurter Musikdirektors erfaßt sein. Daß die umgekehrten Maßnahmen von Johann Sebastian Bach ergriffen worden wären, ist äußerst unwahrscheinlich; daß er die ohnehin kleingliedrigen Ritornelle Johann Ludwig Bachs weiter verkürzt, Nachsatzabschnitte entfernt oder nachschlagende Continuokadenzen arios umgeformt hätte, ist angesichts seines eigenen gleichzeitigen Schaffens praktisch unmöglich.

Kleinere Divergenzen lassen sich an mehreren Stellen auf Eingriffe Johann Sebastian Bachs zurückführen; wesentliches Argument für eine Zuschreibung der Eingriffe ist auch hier, ob die andere Fassung durch eine Reduktion vertretbaren Ausmaßes zustandegekommen sein kann oder ob die vorliegende Fassung nicht vielmehr eine qualitative Erweiterung des Notentexts darstellt. Im 10. Takt der Chorfuge JLB 14/1 setzt der Baß irregulär ein: Er beginnt auf g statt auf a und präsentiert das Thema in Dux- statt in Comesform. In der Frankfurter Fassung vollzieht der Tenor diesen Schritt in der Gestaltung des Kontrasubjekts völlig mit (entsprechend der vorangegangenen Version des Alt in T. 7), in der Leipziger Fassung pausiert er zunächst und schließt dann eine freie Fortführung an. Offensichtliches Ziel der Leipziger Fassung ist es demnach, die irreguläre Gestaltung hier, am Schluß der Fugenexposition, zu verschleiern.

Vielleicht ist auch der Eingriff im Duett JLB 13/5 Johann Sebastian Bach zuzuschreiben: In der Leipziger Fassung beginnen die beiden Vokalteile imitatorisch, der erste wird durch den Tenor, der zweite durch den Baß eingeleitet; die Baßeinleitung des zweiten Teils fehlt dagegen in der Frankfurter Fassung. Daß mit ihr in Leipzig die Originalfassung erweitert wurde, wird aus der Fortführung wahrscheinlich. Zu Beginn des ersten Vokalteils werden die Singstimmen bereits von der zweiten Baßnote an in Terzparallelen geführt, und diese bleiben den ganzen Satz über das wesentliche Prinzip für die Führung der Singstimmen. Nur bei dem Tenoreinsatz, der auf die Baßeinleitung des zweiten Vokalteils folgt, ist diese Parallelführung preisgegeben; erst allmählich wird sie wieder aufgegriffen. Somit fällt diese Stelle strukturell zu deutlich aus dem Gesamtsatz heraus, als daß man in der Leipziger Fassung die originale, in der verkürzten Frankfurter dagegen die Umarbeitung sehen könnte. Noch zu klären ist freilich, ob mit dieser vermutlich in Leipzig vorgenommenen Änderung auch eine Umbesetzung in den Singstimmen vollzogen wurde: Der Baßpart der Leipziger Fassung ist in der Frankfurter dem Alt anvertraut. Hierauf wird unten zurückzukommen sein.

Eine weitere Änderung, die sich wohl mit Johann Sebastian Bach in Verbindung bringen läßt, betrifft im Schlußchoral von JLB 13 („Nun lob, mein Seel, den Herren") die Harmonik zu Beginn der ersten Liedzeile im Abgesang: Der erste Akkord (der zur zweiten Note der Melodie steht; T. 78) ist in der Leipziger Fassung ein Subdominantklang (Es), in der Frankfurter ein Klang der Tonika-Mollparallele (g). Von Johann Sebastian Bach haben sich neun Bearbeitungen dieses Chorals erhalten; in acht Sätzen steht an dieser Stelle ebenfalls ein Subdominantklang, in einem eine Tonika (aber Dur). Unter diesen

Choralbearbeitungen findet sich der Schlußchoral zur Kantate BWV 17, die knapp zwölf Wochen nach JLB 13 in Leipzig erklang, und auch in ihm steht an der entsprechenden Stelle die Subdominante.[18] Somit glich Johann Sebastian Bach vermutlich eine ihm fremdartig erscheinende Wendung seinen persönlichen Vorstellungen an.

Im übrigen verbleiben vier Kantatensätze, auf deren grundlegende Umgestaltung einzugehen ist; für eine Zuschreibung an Johann Sebastian Bach gibt es wiederum nur Indizien, mit denen sie aber vielleicht bereits ausreichend gesichert ist. Diese Divergenzen betreffen in der Kantate JLB 14 die Arie Nr. 3 und den Schlußchoral, in JLB 13 das Satzpaar Rezitativ-Arie Nr. 2 und 3; in allen Fällen scheinen Besetzungsfragen die Eingriffe ausgelöst zu haben.

Der Frankfurter Überlieferung zufolge ist in JLB 14/3 das wesentliche Prinzip für die Orchesterführung, daß Holzbläser- und Streicherchor getrennt sind und wechselchörig musizieren; darüber hinaus kommt dem Holzbläserchor (zwei Oboen, Fagott) zumindest im A-Teil dieser Da-capo-Arie eine solistische Rolle zu. In diesen längeren Soloabschnitten unterscheiden sich Fagott- und übriger Continuopart nur geringfügig; in allen Tuttiabschnitten des Orchesters ist das Fagott – als einziges Baßinstrument des Holzbläserchores – dagegen obligat geführt. Die Leipziger Fassung enthält keine obligate Fagottpartie. Möglicherweise spiegelt die Frankfurter Version eine übliche Meininger Musizierpraxis, denn eine derartige strikte Zuordnung des Fagotts zum Holzbläserchor ist bei Johann Ludwig Bach sogar außerhalb des hier betrachteten Kantatenbestands festzustellen: in der weltlichen Kantate „Klingt vergnügt, ihr holden Saiten" JLB 18 im Schlußchor.[19] Möglicherweise legte also Johann Sebastian Bach hier Fagott- und Continuostimme in eine einzige Stimme zusammen.

Der Verzicht auf eine streng doppelchörige Orchesteranlage blieb bereits für den thematisch-motivischen Gehalt des Ritornells nicht ohne Folgen; allem Anschein nach (aus Frankfurt kann nur der Continuopart im Nachspiel des A-Teils betrachtet werden) bestand das Ritornell ursprünglich aus einem viertaktigen Abschnitt, in dem die Chöre taktweise abwechselnd musizierten, anschließend zwei zweitaktigen Entwicklungsabschnitten (einer je Chor), deren Baßgrundlage ein Orgelpunkt ist, sowie zwei Tuttikadenztakten; die Harmonik ist (außer in der Schlußkadenz) auf einen Tonika-Dominant-Wechsel hin angelegt. Das Leipziger Ritornell ist zunächst ähnlich gestaltet, aber in T. 3 f. wird T. 1 f. wörtlich wiederholt; es schließt sich ein Fortspinnungsabschnitt an, dessen Quintschrittsequenz-Runde d-d in einer Wiederaufnahme von T. 2 ausläuft und auf den ein Schlußkadenztakt folgt. Hinter diesem charakteristischen Fortspinnungstyp (auch in seiner die Tonart stabilisierenden Funktion) ist eher eine Umarbeitung (zumal Johann Sebastian Bachs) zu vermuten als hinter der Frankfurter Fassung; am Alternieren von Holzbläsern und Streichern wird nur insofern festgehalten, als die Sequenz über einem durchgehenden Baß auf die beiden

---

[18] Folge T–S in BWV 17/7, 29/8, 51/4, 389 und 390; in BWV 28/2 (= BWV 231) und 167/7 steht Tp/T–S (Tp im Auftakt der T vorgeschaltet). Nur in BWV 225/2 steht Tp–T, also die Folge der Frankfurter Fassung in umgekehrter Reihenfolge.

[19] *P* 797. Besetzung in Nr. 9: 2 Clarini, Principal, Timpani; 2 Corni; 2 Oboi, Basson; 2 Violini, Viola; Cembalo.

musizierenden Gruppen verteilt wird, so daß doppelchörige Besetzung und musikalisches Material einander nicht mehr zwingend voraussetzen (vgl. Beispiel 2).

Da die Thematik des A-Teils der Arie derjenigen des Ritornells gleich ist, mußten auch in diesem Teil Änderungen vorgenommen werden. Sie betreffen zunächst die Gestaltung in dessen Vordersatz, aber auch das Binnenritornell des A-Teils, das in der Frankfurter Fassung wieder auf der (Moll-)Tonika beginnt, obwohl der Vokalteil A 1 zuvor auf der Durparallele geendet hatte (die das Binnenritornell an seinem Ende auch wieder erreicht). In Leipzig wird das Binnenritornell von sechs auf vier Takte verkürzt und steht tonartlich stabil auf der Durparallele.

Ebenso wie in JLB 14/3 gab es offenbar auch in der doppelchörigen Orchesterumrahmung des Choralsatzes JLB 14/7 (ohne vorangehenden Chor) ursprünglich eine scharfe Trennungslinie zwischen Streichern und Holzbläsern; den Leipziger Quellen zufolge ist die Fagottfunktion dagegen lediglich Bestandteil eines durchgehenden Continuoparts.

Die Unterschiede zwischen Frankfurter und Leipziger Überlieferung von JLB 13/2 und 13/3 liegen wiederum in erster Linie in der Besetzung. Auch bei der Arie JLB 13/3 sieht die Frankfurter Partitur eine Continuosonderrolle für das Fagott vor, allerdings ohne daß es dadurch zu strukturellen Unterschieden zwischen den beiden Fassungen kommt – im Orchester sind hier in beiden Fällen nur Holzbläser besetzt. Größere Abweichungen gibt es dagegen in der Vokalbesetzung: der Frankfurter Partitur nach ist das Satzpaar für Baß bestimmt, den Leipziger Stimmen zufolge für Alt. Dabei erscheint die Baßfassung melodisch schlüssiger, da die Singstimme – vor allem im A-Teil von JLB 13/3 – motivisch eine Mittelstellung zwischen dem Oboenpaar und dem Continuo einnimmt: sie hat Anteil an imitatorischen Prozessen zwischen den beiden Oboen (ihre Beiträge hierzu werden vom Continuo auf gleicher Tonhöhe wiederholt), und sie imitiert Halbschlußfloskeln des Continuo in Basizansgestalt. Im übrigen ist kaum vorstellbar, daß der Frankfurter Musikdirektor die Schlußkadenz des A-Teils von sich aus für eine Baßfassung in eine Unisonobasizans von Singstimme und Continuo umgearbeitet hätte, zumal dies ein charakteristisches Merkmal von Baßarien in weiteren, auch aus Leipzig überlieferten Kantaten Johann Ludwig Bachs ist. Viel eher spricht die Andersartigkeit der Leipziger Fassung dafür, daß sie von Johann Sebastian Bach im Zuge der Besetzungsänderung geschaffen wurde. Inwiefern allerdings die Unterschiede zu Beginn des B-Teils auf dessen Eingriffe zurückzuführen sind, ist unklar; in den ersten beiden Takten kam es zu Transpositionen, im weiteren Verlauf im Continuo zu einer motivischen Umgestaltung, die stellenweise zu völlig neuer Harmonik führt. Besonders erschwert wird die Ermittlung der Originalfassung noch dadurch, daß, wie oben erwähnt, die Erweiterung des B-Teils um eine Nachsatzwiederholung mit hoher Wahrscheinlichkeit Bestandteil der Frankfurter Umarbeitung war, also grundsätzlich bei dieser Arie auch für Frankfurt mit Eingriffen zu rechnen ist.

Am Rezitativ JLB 13/2 wird noch deutlicher, daß Johann Sebastian Bach für die Besetzungsänderung im ganzen Satzpaar verantwortlich zu machen ist. Zur Orientierung sei der Text des Satzes wiedergegeben:

Hat Gott nicht alles gut gemacht?
Es fehlt ja nichts an seinen Wunderwerken,
Was neues ist er denn bedacht
Zu schaffen, daß man mög mehr seine Allmacht merken?
Es ist der Mann des Herrn,
Das Reis aus Jesse Stamm, der teuer Weibes-Samen,
Auf den die erste Welt selbst hoffte noch von fern,
Und den der Glaub ersah, eh als die Jahre kommen [kamen].

Die Kadenzen nach der zweiten und vierten Verszeile werden in der Frankfurter Fassung von Baß und Continuo unisono als Basizans eingeführt (ähnlich der Schlußkadenz in JLB 13/3). In der Altfassung (Leipzig) endet die zweite Verszeile mit einem Quartabsprung der Singstimme vom Grundton, auf den eine nachschlagende Quintfallklausel des Continuo folgt; daß Alt und Continuo nach der vierten Verszeile die Kadenzultima gleichzeitig erreichen, erklärt sich aus der arios-melismatischen Vertonung des vorangegangenen Textworts „Allmacht". Auffällig ist nebenbei, daß in der Singstimme in der ersten Verszeile (auf „gut") und in der fünften (auf „Mann") jeweils als Spitzenton der Leipziger Fassung nicht die Dreiklangsoktav wie in Frankfurt steht, sondern die Septime (beidesmal c statt d); im übrigen fehlt in der Leipziger Fassung in der Mitte der zweiten Verszeile die Wiederholung des ohnehin durch eine Zeilenzäsur hervorgehobenen Wortes „nichts". Während diese Änderungen offensichtlich auf eine Straffung des Satzes sowie eine Modernisierung und Präzisierung seines rezitativischen Charakters abzielen, ist nicht auszuschließen, daß auch die Frankfurter Quelle eine bearbeitete Fassung enthält, zum Beispiel in der Vermeidung der fünf unmittelbar aufeinanderfolgenden a des Baß- zu Beginn der dritten Verszeile (vgl. auch JLB 8, Satz 2 und 6!) und der Verschleierung der Tonika-Dominante-Tonika-Formel des Continuo am Satzanfang.

4. *Konsequenzen für die Betrachtung der übrigen Frankfurter Quellen*

Aus den geschilderten Eingriffen des Frankfurter Musikdirektors Rückschlüsse auf die Originalgestalt derjenigen Kantaten Johann Ludwig Bachs zu ziehen, die ausschließlich aus Frankfurt überliefert sind (JLB 22 und 23), ist infolge der Quellenverluste nur begrenzt möglich. Dennoch kann angesichts der Ergebnisse aus der Untersuchung der Quellen zu JLB 8, 13 und 14 ausgeschlossen werden, daß die Frankfurter Partituren zu JLB 22 und 23 die jeweilige Originalfassung Johann Ludwig Bachs exakt wiedergeben, da beide sich in ihrer äußeren Gestalt nicht von den Partituren zu JLB 8, 13 und 14 unterscheiden.
Zu der Kantate „Küsset den Sohn, daß er nicht zürne" JLB 22 (1. Weihnachtstag) ist nur ein Bogen erhalten; zu ersehen ist lediglich, wie die beiden Ecksätze des Werks aufgebaut sind.[20] Einzig bei dem weitgehend erhaltenen Schlußchoral (sechs der acht Textzeilen) war eine Untersuchung der angestrebten Form möglich. Soweit zu erkennen, wurde dieser Satz gegenüber seiner Meininger Urform nicht wesentlich verändert.

[20] Nr. 1: Streichervorspiel, Baßsolo und Chor. Nr. 7: Chor, Überleitung, Choral.

Etwas günstiger ist die Ausgangslage bei der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden" JLB 23 (5. Sonntag nach Trinitatis),[21] da hier ein Ternio erhalten geblieben ist. Im einzelnen sind überliefert (nur durch den üblichen Beschnitt reduziert): das alttestamentliche Dictum Nr. 1 (Baß), das Sopranrezitativ Nr. 2, die Da-capo-Arie Nr. 3 (Sopran) bis zu den Anfangstakten des Mittelteils, der siebente und achte Vers des Rezitativs Nr. 6 (Alt) sowie Schlußchor und -choral (Nr. 7a/b). In vier Punkten sind allerdings Eingriffe des Frankfurter Musikdirektors anzunehmen.

In T. 46 des Eingangssatzes beginnt, nachdem der Text vollständig vorgetragen und die Zieltonart C-Dur erreicht ist, eine achttaktige Kadenzbestätigung unter Wiederholung der letzten Textworte („in allen Steinritzen"). In T. 46f. wird in die gleichmäßige Achtelbewegung der Singstimme auf dem vorletzten Achtelwert jeweils ein Durchgangssechzehntel eingeführt; in T. 48–50, der Fortführung des Abschnitts mit gleicher Motivik, ist die Bewegung wieder auf Achtel reduziert, eine Sechzehntelbewegung wäre hier melodisch nicht denkbar. Vielleicht handelt es sich hierbei um eine typische diminutiv verzierte Ariencoda des Frankfurter Musikdirektors (vgl. JLB 13/4); möglich ist darüber hinaus, daß die acht Takte insgesamt erst später als freie Nachsatzwiederholung hinzugesetzt wurden.

Die Arie Nr. 3 erscheint in ihrer formalen Gliederung eigenartig: Auf ein Orchestervorspiel (5 Halbtakte) folgen die Vokalteile A 1 und A 2 (je 10 Halbtakte); A 1 moduliert zur Dominante, A 2 zurück zur Tonika. Damit könnte der Hauptteil der Arie abgeschlossen sein; der Frankfurter Partitur zufolge ist aber ungeachtet der zurückerlangten Tonika erst knapp die Hälfte des Vokalteils A dargeboten, denn nun schließt sich noch eine doppelte Coda (12 bzw. 11 Halbtakte) an, bevor das auf 9 Halbtakte erweiterte Orchesternachspiel folgt, das zum B-Teil überleitet (von diesem sind nur siebeneinhalb Takte erhalten). Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß dieses formale Gebilde die Meininger Originalgestalt des Satzes wiedergibt; fraglich ist jedoch, ob deren Rekonstruktion auf eine zwei- oder dreizügige Anlage im A-Teil zurückgehen muß (also völlig ohne Coda oder nur mit einer einzigen). In ähnlicher Weise wäre die Ausdehnung des Schlußritornells zu diskutieren.

Notationsfehler in der Violastimme zu JLB 23/3 (T. 10f.: Sechzehntelgruppe mit fünf Noten, Nonen- statt Oktavsprung), auffällige verdeckte Quintparallelen zwischen Viola und Sopran (T. 10) und eine Notationslücke im Continuo (T. 10f.) deuten darauf hin, daß an dieser Stelle die Instrumentation der Arie geändert wurde. Das hier auftretende Orchesterunisono wurde vermutlich dadurch aufgehellt, daß dem Continuo eine Pause zugeteilt wurde. Hierfür spricht vor allem, daß die Notationsfehler der Violastimme auf Lesefehler aus einer Continuostimme weisen (g und D im Baßschlüssel als f' und c im Altschlüssel interpretiert, vermutlich infolge Zeilenverwechslung); zudem hat der Continuo zuvor an der Parallelstelle (T. 4f.), an der zumindest die Satzfehler weniger in Erscheinung treten, eine Pause, die also über das Ziel dieses zu vermutenden Eingriffs informiert.

---

[21] Zum Text und zur Satzeinteilung vgl. BWV 88, nur sind die letzten beiden Textzeilen des Rezitativs BWV 88/6 in JLB 23 als Chor (Nr. 7a) vertont.

Die Überleitung zwischen Schlußchor und Schlußchoral ist auffallend lang. Sie gliedert sich in ein Vorauszitat der ersten Zeile des nachfolgenden Choralsatzes, einen freien Fortspinnungsabschnitt mit Kadenz auf der Dominantparallele (G-Dur), ein zweites, aber satztechnisch andersartiges Vorauszitat der ersten Choralzeile sowie eine neuerliche Fortspinnung, die in die a-Moll-Schlußkadenz mündet. Zum Vergleich kann hier auf die Frankfurter Erweiterung, die für die Überleitung in JLB 8/7 vermutet wurde, verwiesen werden, mit der es ebenfalls zu einer Verdoppelung des Vorauszitats kam. Wäre in JLB 23 die Doppelung freilich bereits Bestandteil der Originalfassung gewesen, hätten beide Vorauszitate wohl dieselbe Struktur gehabt. Daß keines von beiden den Satz in der nachher vom Chor vorgetragenen Gestalt bringt, ist nur wenig erheblich, da der Orchestersatz vierstimmig sein mußte, während Johann Ludwig Bach dem Chorsatz stets eine freie fünfte Stimme (Violine I/Oboe I) hinzusetzte. Denkbar ist, daß das erste Vorauszitat das hinzugefügte ist, denn seine Continuoführung ist der des nachfolgenden Chorsatzes relativ ähnlich; es ist wahrscheinlicher, daß dieses Vorauszitat in weitgehender Anlehnung an den Choraleinsatz der Singstimmen nachkomponiert wurde, als daß das zweite in bewußter Unterscheidung zu diesem gehalten worden wäre. Jedenfalls liegt die Länge der Überleitung mit 23 Halbtakten zu deutlich über dem Durchschnittswert (10 Halbtakte) und selbst dem Maximum in JLB 7 und 12 (16 Halbtakte), als daß sie von vornherein als original zu gelten hätte.

Die Frankfurter Kantatenfragmente waren als Einbandverstärkungen verwendet worden und bildeten zwei Lagen;[22] über die Paginierung hinaus, die bei der Auffindung vorläufig vorgenommen wurde, ist die Lagenordnung durch Tintenfraßspuren rekonstruierbar, in diesem Fall durch Abdrücke der Seiten auf der jeweils benachbart gelegenen (wobei zu beachten ist, daß die Bogen gelegentlich verkehrt herum gefaltet waren). Demnach enthielt Lage 1 die Quellen zu den Kantaten JLB 22 (1. Weihnachtstag), JLB 8 (Jubilate) und JLB 14 (Cantate), Lage 2 diejenigen zu JLB 13 (Mariä Heimsuchung, 2. Juli) und JLB 23 (5. Sonntag nach Trinitatis). Bei Lage 1 fällt auf, daß mit den Fragmenten von JLB 8 und 14 die Kantatenpartituren für zwei aufeinanderfolgende Sonntage verarbeitet wurden; nur der Bogen zu JLB 22 erscheint in der liturgischen Ordnung als Fremdkörper. Eine derartige Störung ist in Lage 2 nicht festzustellen, möglicherweise aber vergleichbare Verhältnisse wie in der übrigen Lage 1: Sollte die Anordnung des Kantatenstapels, wie er hier verarbeitet wurde, darauf hindeuten, daß die Werke letztmals in einem Jahr aufgeführt wurden, in dem der 5. Sonntag nach Trinitatis (für JLB 23) und Mariä Heimsuchung (für JLB 13) benachbarte Festtage waren?

Bund vermutete, daß die Kantatenfragmente in den Einband von Frankfurter Bauamtsprotokollen von 1759 verarbeitet worden waren.[23] Wenn die Quellen tatsächlich für das Kirchenjahr 1717/18 entstanden, hätte ihre Lebensdauer bei etwas mehr als 40 Jahren gelegen, wenngleich anzunehmen ist, daß die Partituren bereits jahrelang außer Gebrauch waren, bevor sie als Makulatur in die Buchbinderwerkstätte eingeliefert wurden. Beim derzeitigen Kenntnisstand

---

[22] BJ 1984 (s. Fußnote 1), S. 118.

[23] Ebd.

über das Frankfurter Musikleben sind diese Beobachtungen jedoch kaum auszuwerten. Abgesehen davon, daß die innere Ordnung der Lage 2 eine weitere Aufführung in Frankfurt wahrscheinlich macht (1717/18 fiel Mariä Heimsuchung auf den Samstag vor dem 3. Sonntag nach Trinitatis), läßt sich nur konstatieren, daß für diese weitere Aufführung, die deutlich vor 1759 stattgefunden haben müßte, die Jahre 1730, 1733, 1736, 1738 und 1744 in Frage kommen.[24]

II. LEIPZIGER EINZELÜBERLIEFERUNG

Die an JLB 13 und 14 ermittelten Überlieferungsunterschiede, die auf Umarbeitungsmaßnahmen Johann Sebastian Bachs schließen lassen, sind in der Regel nicht ohne Vergleichsquelle zu erkennen oder betreffen formale Einzelheiten (beispielsweise Fortspinnung, Duett- und Fugentechnik), die in den übrigen Kantaten so nicht auftreten. Der Vergleich von Frankfurter und Leipziger Überlieferung bietet also nur zwei Ansatzpunkte, um die 15 allein aus Leipzig überlieferten Kantaten Johann Ludwig Bachs auf Eingriffe Johann Sebastian Bachs hin zu untersuchen: die Behandlung der Holzbläser und die Vokalbesetzung. Daneben ist aber zu prüfen, ob es aus Unregelmäßigkeiten der Quellen selbst Hinweise auf weitere Änderungen Johann Sebastian Bachs gibt.

1. Änderungen der Instrumentalbesetzung

JLB 14/3 und 14/7 sind den Frankfurter Quellen zufolge mit einem Holzbläserchor (2 Oboen, Fagott) und einem Streicherchor (2 Violinen, Viola, Baß) besetzt; den Leipziger Quellen zufolge handelt es sich jeweils um das Abwechseln einer Holzbläser- und einer Streichergruppierung über durchlaufendem Generalbaß. Falls es sich hierbei um eine Maßnahme handelt, mit der Johann Sebastian Bach eine Anpassung an Leipziger Aufführungsverhältnisse anstrebte, dann wäre auch in den weiteren 15 Kantaten für alle Arien, in denen die Oboen als „Chor" den Streichern gegenübergestellt sind,[25] davon auszugehen, daß die Meininger Originalfassungen obligate Fagottstimmen enthielten. Neben JLB 14/3 und 14/7 sind demnach die alttestamentlichen Dicta JLB 9/1, 10/1 und 17/1 sowie die Arie JLB 17/3 zu erwähnen, in denen Ansätze zu einer ähnlich doppelchörigen Orchestergestaltung festzustellen sind. Entsprechend müßte an allen Stellen, an denen die Oboen innerhalb eines Orchestertuttisatzes mit solistischen Aufgaben betraut sind (besonders in den Vokalabschnitten dieser Arien), mit obligater Fagottführung gerechnet werden; dies betrifft die Arien JLB 9/5, 10/5 und 17/5 sowie das alttestamentliche Dictum JLB 16/1, in denen demnach auch eine herausgehobene Rolle des Fagotts angenommen werden müßte.

---

[24] Das Jahr 1727/28 kann ausgeschlossen werden, da dort Telemanns „Sicilianischer Jahrgang" in Frankfurt aufgeführt wurde, vgl. W. Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Band I: Cantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch*, Frankfurt am Main 1982, S. 165, 197f.

[25] Übersicht (korrekturbedürftig) in BJ 1959 (vgl. Fußnote 4), S. 53.

Daneben ist auf zwei Sonderfälle hinzuweisen: auf das alttestamentliche Dictum JLB 15/1 und die Kantate JLB 3. In JLB 15/1 übernehmen die Oboen lediglich Tuttifunktionen, während den Streichern solistische Rollen zufallen; hier ist also das Verhältnis umgekehrt wie in den anderen Werken. Daß dies originale Intentionen Johann Ludwig Bachs widerspiegelt, muß bezweifelt werden; möglicherweise hatten ursprünglich auch hier die Oboen die Solorolle inne. Noch größere Zweifel erheben sich bei JLB 3, Satz 1 und 3. Hier verzeichnet Johann Sebastian Bachs Partiturabschrift lediglich einen Tutti-Solo-Wechsel, in den Aufführungsmaterialien dagegen ist (in je einer Stimme für Violine I und II) an den entsprechenden Stellen „Tutti" und „Hautb. solo" vermerkt; die Violindubletten enthalten diese Oboenabschnitte nicht (in derjenigen für Violine II wurden sie erst nachträglich gestrichen). Es wurden also – obwohl zumindest Johann Sebastian Bach das Werk offensichtlich mit obligaten Oboen aufführte – keine Oboenstimmen ausgeschrieben; die Besetzung mit Oboen ist weder aus der Partitur ersichtlich noch aus den Besetzungsangaben auf deren Umschlag, dem Kopftitel der Partitur oder der Satzüberschrift.[26] Eine Eintragung von Oboen- und Violinstimme für ein und denselben Satz in ein und dieselbe Stimme hat aufführungspraktische Konsequenzen und ist in Johann Sebastian Bachs Stimmenmaterial ungewöhnlich, wenn nicht einmalig. Wenn die Leipziger Stimmen der Kantate also auf die Leipziger Partitur Johann Sebastian Bachs zurückgehen, weisen diese Besetzungsangaben unbedingt auf eine Abweichung gegenüber der Originalfassung hin. Andererseits ist denkbar, daß sowohl Leipziger Partitur als auch Leipziger Stimmen auf Johann Ludwig Bachs Vorlage direkt zurückgehen (wofür es bei JLB 1 Anzeichen gibt, siehe unten). Dann müßte angenommen werden, daß die Einzeichnungen in den Stimmen zu JLB 3/1 und 3/3 in Leipzig nicht zu aufführungspraktischer Realität gelangten, sondern daß Johann Sebastian Bach den Tutti-Solo-Wechsel unter den Streichern allein vollzog, wie es in der Partitur eingezeichnet ist und wie es sich in der Anzahl der ausgefertigten Einzelstimmen niederschlug; somit hätte Johann Sebastian Bach an dieser Stelle aber auf jeden Fall in die Vorlage eingegriffen, denn in diesem zweiten Fall wird die Originalfassung nach wie vor durch die Eintragungen in den Stimmen wiedergegeben.

Über Blechbläser in den 18 aus Leipzig überlieferten Kantaten Johann Ludwig Bachs berichtet Carl Philipp Emanuel Bach: „Zu einem sind 3 Trompeten und Paucken; u. noch zu einem 2 Waldhörner."[27] Bei der ersten handelt es sich um JLB 21 (BWV 15), bei der anderen um JLB 7. Diese Angaben boten William H. Scheide den Schlüssel, BWV 15 als Werk Johann Ludwig Bachs und als 18. Werk des Kantatenbestandes nachzuweisen.[28] Vollständig sind Carl Philipp Emanuel Bachs Angaben jedoch nicht, denn auch zu JLB 6 hat sich im Leipziger Stimmensatz eine Cornostimme erhalten, und zwar von der Hand Johann Sebastian Bachs. Offensichtlich handelt es sich um eine Stimme für Corno (oder Tromba) da tirarsi: Sie ist im g^2-Schlüssel klingend notiert (Kammerton) und

---

[26] BJ 1959 (vgl. Fußnote 4), S. 53, und BJ 1961 (vgl. Fußnote 11), S. 13, Fußnote 16; dort wird die Ansicht vertreten, JLB 3 sei ausschließlich mit Streichern besetzt.

[27] Dok III, Nr. 704.

[28] BJ 1959 (vgl. Fußnote 1), S. 57, 78.

verstärkt den Chorsopran im Schlußchoral („Herr, dies sind die edlen Früchte", Melodie „Sollt ich meinem Gott nicht singen", Tonmaterial diatonisch d'–f'' zuzüglich b' und cis'').[29] Daß Johann Sebastian Bach diese Stimme persönlich ausschrieb, ist wohl ein Hinweis darauf, daß er sie frei hinzugesetzt hat, vermutlich wegen der tiefen Lage des Soprans im Choral.

Der Vollständigkeit halber sei auf die Angaben zur Hornbesetzung in JLB 7 hingewiesen: Im Stimmensatz für 1726 sind Stimmen für Corno I und Corno II vorgesehen, und auch der Kopftitel und die Besetzungsangaben in Johann Sebastian Bachs erst später entstandener Partitur lauten „Corno"; die Besetzungsübersicht auf dem von Christian Gottlob Meißner geschriebenen und ursprünglich bei dem 1726 entstandenen Material befindlichen Titelblatt der Partitur spricht jedoch von „2 Corni da silva ò clarini piccoli". In Johann Sebastian Bachs eigenen Werken sind diese Bezeichnungen so nicht nachweisbar.[30] Die Hörner treten in den beiden Ecksätzen (Duett Sopran-Alt; Chor und Choral) und in der Sopranarie Nr. 5 auf; beide Hornpartien reichen vom 4. bis zum 13. Naturton (unter Auslassung des 7.), die des ersten Horns im Schlußsatz auch bis zum 15. Naturton. Somit besteht an sich kein Anlaß, an einer Hornbesetzung zu zweifeln; der Tonumfang müßte klingend von f bis d''/e'' reichen. Fraglich ist, ob die später entstandene Partitur auf die Stimmen von 1726 zurückgeht; ebenso denkbar ist aber, daß Johann Sebastian Bach bereits 1726 eine Partiturfassung von JLB 7 hergestellt hatte, auf die sowohl die Stimmen als auch die spätere Partitur zurückgehen, und daß eine Besetzungsangabe Johann Ludwig Bachs über das erwähnte Titelblatt tradiert worden wäre.[31] Diese Frage wird allgemein unten nochmals aufzugreifen sein.

Schließlich bleibt die Arie JLB 16/3 hinsichtlich ihrer Continuobesetzung zu betrachten.[32] Johann Sebastian Bach veränderte den Kopftitel „Continuo" der nichttransponierten Dublette in „Violoncello e Bassono"; hiermit trug er der besonderen Continuogestaltung in der Arie JLB 16/3 Rechnung: Violoncello und Fagott lösen eine Achtelbewegung der Tasteninstrumente in eine Sechzehntelbewegung auf. Die Stimme wurde mit Ausnahme dieses Satzes, den der Hauptkopist Johann Heinrich Bach eintrug, von einem Nebenkopisten ausgeschrieben.[33] Möglicherweise ist daraus zu schließen, daß Johann Heinrich

---

[29] TBSt 2/3, S. 83: *St 317, 10.* Zu Tromba/Corno da tirarsi vgl. BJ 1984, S. 59–89 (T. MacCracken), hier Tabelle 3, S. 81f., und S. 91–105 (P. Damm), hier S. 97. Eine Besetzung mit einem Zinken kann aus chronologischen und notationstechnischen Gründen ausgeschlossen werden, vgl. U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 188f.

[30] Prof. Dr. U. Prinz, Stuttgart, sei für Hinweise herzlich gedankt. Ein Pendant zu „Corno da silva" liegt bei Johann Sebastian Bach allenfalls in „Waldhorn" vor, vgl. Dok I, Nr. 80. Andere Leipziger und auswärtige Nachweise bei H. Heyde in: U. Prinz und K. Küster (Hrsg.), *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, Tutzing 1985, S. 85f.

[31] Abweichungen zwischen Partitur von 1743/46 und Stimmen von 1726 ergeben sich zum Beispiel in der Textierung des Rezitativs JLB 7/2 (T. 11f.); zu weiteren Hinweisen siehe unten.

[32] Teilwiedergabe in BJ 1962 (vgl. Fußnote 13), S. 26–28.

[33] Schreiberidentifizierung nach TBSt 2/3, S. 82, und Unterlagen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen (frdl. Genehmigung durch Dr. Klaus Hofmann).

Bach mit der Ausführung dieser Bewegungsneugestaltung beauftragt wurde; andernfalls hätte dem Nebenkopisten lediglich eine Stimme als Vorlage dienen sollen, das Abschreiben dieser Sonderrolle von Violoncello und Fagott aus der Partitur wäre dem Hauptkopisten vorbehalten geblieben.

2. *Änderungen in der Vokalbesetzung*

Als Johann Sebastian Bach die Umbesetzungen in JLB 13 vornahm, war er sich offensichtlich über den formalen Aufbau und die Strukturen in der Vokalbesetzung von Johann Ludwig Bachs Kantaten völlig im klaren: Die Stimme, die das Rezitativ Nr. 2 singt, ist auch an der Arie Nr. 3 beteiligt, nicht aber als Solist am neutestamentlichen Dictum Nr. 4 und an der Arie Nr. 5; ebenso war sie im alttestamentlichen Dictum Nr. 1 nicht solistisch tätig. Eine ähnliche Ordnung kommt schließlich für das Satzpaar Nr. 5–6 (Arie-Rezitativ) zustande: Die Stimme, die die Arie singt, beginnt das Rezitativ (oder bietet es allein dar); sie war im neutestamentlichen Dictum nicht solistisch tätig. Im übrigen gibt es einige Standardbesetzungen für Einzelsätze. In 13 Einleitungssätzen der insgesamt 20 Kantaten übernimmt der Baß eine solistische Aufgabe, vier weitere Kantaten beginnen mit einem reinen Chorsatz; von 15 Duetten in diesen Kantaten sind neun für Alt und Tenor.[34]

In diesem Sinne war es in JLB 13 eine komplementäre Änderung zur Verlagerung des Satzpaars Nr. 2–3 vom Baß in den Alt, wenn das Duett Nr. 5 vom Alt-Tenor-Duett zum Tenor-Baß-Duett umgestaltet wurde. In allen Fällen, in denen Johann Sebastian Bach auf ähnliche Weise die Besetzung verändert hat, bleibt also die Grundintention Johann Ludwig Bachs erhalten, so daß Umbesetzungen nicht auf den ersten Blick erkennbar werden können. Man hat deshalb nach verborgeneren Indizien zu suchen.

Charakteristisch für Johann Ludwig Bachs Tenorpartien ist offenbar ihre geringe Höhe: In einer Kantate ist der Spitzenton nur e', achtmal liegt er bei f', einmal bei fis', siebenmal bei g' und einmal bei a'; da das Maximum a' nur in einem einzigen Satz erreicht wird, die Obergrenze des Ambitus sonst aber bei g' liegt, muß untersucht werden, ob dieser Satz, das Duett JLB 10/5, in seiner Vokalbesetzung original ist. Zu denken wäre an eine Sopranbesetzung, zumal für den Sopran die Obergrenze des Ambitus relativ höher liegt: in einer Kantate bei f'', sechsmal bei g'', zweimal bei as'', achtmal bei a'', in zwei Kantaten sogar bei b''. Daher wäre daran zu denken, daß das Duett ursprünglich mit Sopran und Alt statt Alt und Tenor besetzt war; dann aber müßte auch das Rezitativ JLB 10/6 in Leipzig vom Sopran in den Tenor versetzt worden sein, andererseits aber das Satzpaar JLB 10/2–3 ursprünglich für Tenor gedacht und erst in Leipzig für Sopran umbesetzt worden sein. Argumente, die diese Annahme stützen, liegen in der Gestaltung beider Satzpaare: Rezitativ und Arie Nr. 2–3 sind in der Höhe auf g'' beschränkt, was für einen Tenor zum normalen Spitzenton führte. Im Duett Nr. 5 sind die Imitationsvorgänge zwischen beiden

---

[34] Angaben nach den Leipziger Quellen, nur wurde für JLB 13/5 nach der Frankfurter Quelle von einer Alt-Tenor-Besetzung ausgegangen, siehe oben.

Singstimmen in den Teilen A 1 und A 2 dieses Da-capo-Satzes streng symmetrisch angelegt, was in einer Besetzung mit Sopran und Alt deutlicher zum Ausdruck kommen kann als mit Alt und Tenor. Vielleicht deutet sogar eine irrtümliche Besetzungsangabe in Johann Sebastian Bachs Partitur darauf hin, daß eine Umformung vorgenommen wurde. Nach der Arie Nr. 3 folgt als neutestamentliches Dictum ein Baßarioso, das sich durch zahlreiche Basizanswendungen deutlich als in Originalbesetzung belassener Satz ausweist (Quartettsatz, mit zwei Blockflöten und Continuo). Aufgrund der Schlüsselung trug der Kopist den Vokalpart richtig in die Baßstimme ein, obwohl die Satzüberschrift „Flauti e Tenore" lautet. Daß Johann Sebastian Bach ernsthaft mit dem Gedanken spielte, den Satz dem Tenor zuzuweisen, muß entschieden bezweifelt werden; vermutlich ist die Überschrift nur dadurch zustande gekommen, daß er sich dessen bewußt war, einen Ausgleich für die Umbesetzung im vorangegangenen Satzpaar herbeiführen zu müssen, aber versehentlich die Besetzungsangabe bereits vor Nr. 4 substituierte und seinen Irrtum nicht mehr korrigierte.

In zwei weiteren Werken lassen sich gleichfalls Änderungen der Vokalbesetzung vermuten; Anhaltspunkt ist hier jeweils nur, daß Rezitativ und Arie eines Satzpaars von unterschiedlichen Singstimmen vorgetragen werden. Es handelt sich um die erste Kantate des Leipziger Aufführungszyklus (JLB 9) und die Ostersonntagskantate JLB 21 (BWV 15); daß Johann Sebastian Bach in JLB 21 (1. Ostertag) letztmals über diese Besetzungsidee hinwegging, sie aber in JLB 10 (2. Ostertag) offenbar bewußt aufrechterhielt, läßt möglicherweise den Zeitpunkt erkennen, an dem er das Verfahren völlig durchschaut hatte (zumindest wurde es in der Folgezeit nicht mehr durchbrochen). In JLB 9 lautet die Satzfolge[35]:

1. Alttestamentl. Dictum:	a) Baß
	b) Duett Sopran – Tenor
2. Rezitativ:	Alt
3. Arie:	Sopran
4. Neutestamentl. Dictum:	Tenor
5. Arie:	Alt
6. Rezitativ:	Baß, Sopran – Alt, Tenor
7. Chor und Choral	

Die Besetzung von Nr. 2 und 3 sowie der Übergang von Satz 5 auf 6 erscheinen in ihrer Besetzung als irregulär. Weil das Rezitativ Nr. 2 deutlich und textbezogen in Altlage geführt ist und an ein Sopran-Tenor-Duett anschließt, ist nicht davon auszugehen, daß seine Vokalbesetzung geändert wurde. Dagegen bewegt sich die anschließende Sopranarie zumeist in mittlerer Altlage; nur in einer Exclamatio (T. 11) wird g'' erreicht. Weil Johann Ludwig Bach Altpartien aber offenbar in der Höhe strikt auf d'' begrenzte, hätte Johann Sebastian Bach diese Figur und außerdem dreimal e'' erst nachträglich – vermutlich durch Höheroktavierung – eingeführt. Entsprechend müßte JLB 9/5 ursprünglich eine Baßarie gewesen sein, wofür in Leipzig aber in satztechnischer Hin-

[35] Vgl. Edition (hrsg. H. Max), Neuhausen–Stuttgart 1984, zur Satzzählung jedoch BJ 1959 (vgl. Fußnote 1), S. 78f. (dort zu BWV 15), allerdings unter Berücksichtigung dessen, daß Schlußchor und -choral einen zusammenhängenden Satz bilden.

sicht umfangreichere Änderungen vorgenommen worden sein müßten; jedenfalls scheint das anschließende Rezitativ original belassen zu sein (Baßklauseln; Duettstruktur Sopan-Alt). Denkbar ist freilich, daß bereits Johann Ludwig Bach hier aus der schematischen Besetzungskonzeption ausbrach.
Ähnlich stellt sich die Lage für JLB 21 (BWV 15) dar. Satzfolge und Besetzung lauten[36]:

1. Alttestamentl. Dictum:	Baß
2. Rezitativ:	Sopran
3. Arie (Duett):	Sopran – Alt
4. Neutestamentl. Dictum:	Tenor
5. Arie:	Sopran
6. a) Rezitativ:	Alt, Tenor, Baß
b) Duett:	Sopran – Alt
7. Schlußsatz:	Rezitativ Tenor, Baß; Arioso Baß, Sopran – Alt; Chor und Choral

Die Besetzung der Arie Nr. 5 schafft keinen Anschluß zum Rezitativ Nr. 6a. Daß Johann Sebastian Bach an dieser Stelle eine Paarbildung entweder nicht sah oder nicht wünschte, wird noch besonders dadurch deutlich, daß er zwischen beiden Sätzen die Zweiteilung der Kantate vornahm; JLB 21 ist die einzige, deren zweiter Teil mit dem sechsten Satz beginnt. In der Arie Nr. 5 ist der Sopranambitus äußerst ungewöhnlich, damit verbunden auch die Kadenzgestaltung: die Partie reicht von lediglich e'' bis auf g hinab. Neben diesem Satz ist nur noch in einem weiteren des Gesamtbestands e'' der obere Grenzton des Soprans: in JLB 21/3, wo dies aber durch den strengen Duettcharakter (mit Alt) zu erklären ist. Durch die Basizansbildung an den Kadenzen in JLB 21/5 kommt jedoch für den Sopran auch noch eine extreme Tiefe zustande; nur in drei weiteren Kantaten (JLB 1, 16 und 17) wird c' unterschritten, nie jedoch b. Grundsätzlich müßte aber für den Anfangsteil der Arie, in der der Sopran unisono mit der Violine I auf e'' geführt wird und der Basso continuo pausiert, mit einer einschneidenden Neufassung durch Johann Sebastian Bach gerechnet werden, falls man eine Alt- oder Baßbesetzung als die originale annehmen möchte.
Die Paarbildung zwischen Satz 2 und 3 sowie zwischen Satz 5 und 6 berücksichtigte Johann Sebastian Bach in seinen Neukompositionen aus dem Meininger Textjahrgang nur in wenigen Fällen, nämlich in BWV 88, im zweiten Teil von BWV 187 und in BWV 45. Durch die Frankfurter Quelle zu JLB 23 läßt sich zumindest für die textgleiche Kantate BWV 88 vermuten, daß Johann Sebastian Bach diese Gestaltung frei wählte: In JLB 23 sind Satz 2 und 3 mit Sopran, Satz 6 mit Alt (Fragment; Satz 5 nicht erhalten) besetzt, in BWV 88 Satz 2 und 3 mit Tenor, Satz 5 und 6 mit Sopran. Wesentlichere Gestaltungsprinzipien, hinter denen diese Paarbildung zurücktrat, waren für ihn die Besetzung des neutestamentlichen Dictums mit Baß (BWV 39, 45, 88, 102, 187) oder die Einbeziehung dieses Satzes in eine einfachere Rezitativ-Arie-Paarbildung (in BWV 43 durchgängig, in BWV 17 im Satzpaar Nr. 4–5).
In einer weiteren Kantate Johann Ludwig Bachs kann eine grundsätzlichere

[36] Satzzählung abweichend von BWV 15, vgl. Fußnote 35.

Änderung der Besetzung nicht völlig ausgeschlossen werden: in der Kantate JLB 15, Satzpaar Nr. 5–6. In der Tenorstimme findet sich nach dem neutestamentlichen Dictum (Chor) der Vermerk „Aria tacet || Recit tacet ||"; dieser Vermerk wurde durchgestrichen, in der Stimme folgt die Tenorarie mit Basso quasi ostinato „Ich bin ein Sündenknecht" (Nr. 5) und das Rezitativ „Du hast in Christo dir den Abtrag selbst gemacht" (Secco: Tenor und Bc.; Nr. 6). In den Hauptstimmen für Violine II und Viola sowie in der Dublette der Violine I liest man nach Nr. 4 „(Aria) et Recit. tacet", wobei die Klammer offenbar ein späterer Zusatz ist; die Hauptstimme der Violine I berichtet lediglich „Aria et Recit", aber weder mit „tacet" noch mit „sequuntur".[37] Zwar müssen die Eintragungen in der Tenorstimme und in den Streicherstimmen nicht miteinander in Beziehung stehen; es ist immerhin möglich, daß die Tacetangabe in die Tenorstimme versehentlich eingetragen wurde (oder schematisch und unüberlegt nach dem Chor Nr. 4 in alle Singstimmen eingesetzt wurde). Nicht völlig auszuschließen ist aber, daß Johann Sebastian Bach zeitweise plante, zum Basso quasi ostinato der Arie noch eine Streicherstimme hinzuzukomponieren; daß sich der einzige Fall, in dem mit einem entsprechenden Verfahren Johann Sebastian Bachs zu rechnen ist, in der Kantate BWV 43 findet (Satz 7),[38] also einer Neukomposition aus dem Meininger Textjahrgang, ist wohl nicht ohne Bedeutung (wirft aber auch die Frage auf, wie weit in BWV 43/7 der kompositorische Anteil Johann Sebastian Bachs wirklich reicht).

3. *Änderungen im Notentext*

Aus Johann Sebastian Bachs Partiturabschriften wird deutlich, daß ihm – wie auch seinem Frankfurter Kollegen – die Lösungen, die Johann Ludwig Bach für die Harmonik von Rezitativanfängen oder -fortführungen nach größeren Einschnitten gewählt hatte, revisionsbedürftig erschienen. Am Anfang von JLB 11/6 notierte er statt der Akkordfolge T-D-T (F-Dur; hier in der Form I–VII_3-I) zunächst einen Akkordwechsel über liegendem Baß, korrigierte dann aber die mittlere Note von F zu G, setzte den Tonbuchstaben „g" hinzu und strich die bereits eingetragenen Haltebögen zwischen erster und zweiter beziehungsweise zweiter und dritter Note durch. Offenkundig glich er dabei nur einen Abschreibfehler aus, nahm also keine bleibende Änderung vor. In JLB 4/2 (T. 1 f.) wurde diese durchgehaltene Baßeröffnungsnote erst nachträglich geschaffen: Das Ausweichen von c auf H und die Rückkehr auf c ist nicht nur in der Partitur, sondern auch noch in den Continuostimmen verzeichnet und wurde in allen Quellen abgeändert. Unkorrigiert und ohne Anzeichen dafür, daß ein Eingriff Johann Sebastian Bachs vorliegt, blieb ein entsprechender Orgelpunkt in JLB 2/2 (T. 8–9a); weil es jedoch in den 20 zu betrachtenden Kantaten der einzige Fall ist, bei dem diese Gestaltung nicht als spätere Kor-

---

[37] Die Setzung von Klammern erinnert an die Oboe-I-Stimme zu BWV 134a: Die Tacetangaben für die Sätze 5 und 6 wurden eingeklammert, als die Stimme zur Aufführung der ersten Parodiefassung BWV 134 umgearbeitet wurde; die beiden Sätze entfielen dabei. Vgl. Abbildung bei H.-J. Schulze (vgl. Fußnote 9), S. 199.

[38] R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 126, 131, 220; Bd. II, Sketch No. 28.

rektur durch einen Fremden interpretiert werden kann, ist auch für JLB 2/2 auszuschließen, daß dort bereits Johann Ludwig Bach diesen charakteristischen Akkordwechsel über einen Orgelpunkt gesetzt hätte.
Formale Änderungen Johann Sebastian Bachs sind in der Regel allenfalls aus dessen Partituraboschriften zu erkennen, da diese für die Stimmen als Vorlage angenommen werden müssen. Weil die Partituren aber fast durchweg Reinschriftcharakter zeigen, also bereits einen Zustand nach Abschluß von Umarbeitungsmaßnahmen wiederzugeben scheinen, bieten sie über minimale kompositions- oder besetzungstechnische Details hinaus (Continuoführung im Rezitativ; auffällige oder fehlerhafte Besetzungsangaben) keinerlei Anhaltspunkte für tiefergehende Eingriffe.
Ein Sonderfall ist jedoch die Kantate JLB 1. Wie unten darzustellen sein wird, wurden in den meisten Stimmen dieses Werks die Angaben zur Zweiteiligkeit erst nachträglich angebracht, obwohl die Partitur an unübersehbarer Stelle – in einem freien System in der Mitte einer Seite – über die Teilung Auskunft gibt. Darüber hinaus enthalten alle Continuostimmen in der Arie Nr. 5 (Tenor, Continuo) zwei halbe Takte mehr als Tenor und Partitur (nach T. 15a), die nachträglich gestrichen wurden; ein Abschreibfehler – beispielsweise infolge Zeilenverwechslung durch den Kopisten – kann ausgeschlossen werden. In der Tenorstimme und in der Partitur deutet nichts auf einen Eingriff hin, unüblich ist nur, daß die Arie JLB 1/5 größtenteils (einschließlich des Taktes 15) von Johann Sebastian Bach selbst ausgeschrieben wurde – es ist einer der seltenen Fälle, daß er sich beim Ausschreiben der Stimmen zu diesen Kantaten beteiligte.[39] Die Continuostimmen enthalten also eine Fassung dieser Arie, die in Partitur und Tenorstimme nicht mehr enthalten ist. Das bedeutet, daß die Stimmen hier nicht auf Johann Sebastian Bachs Partitur zurückgehen können. Während darauf noch einzugehen sein wird, ist sicher, daß Johann Sebastian Bach die Arie um einen Takt gekürzt hat.

4. *Zweiteiligkeit*

Offensichtlich ist die Zweiteilung der Kantaten Johann Ludwig Bachs eine Maßnahme Johann Sebastian Bachs (vgl. oben); das ändert die Beurteilung der Zweiteiligkeit jener Kantaten grundlegend. Zunächst sind einige Korrekturen und Präzisierungen der Angaben William H. Scheides vorzunehmen (vgl. Tabelle); er hatte in seiner Übersicht über JLB 1–17 das Problem dadurch vereinfacht, daß er die Stimmen summarisch abhandelte, was aber gelegentlich zu Fehleinschätzungen führte.[40] Wie oben angedeutet, zeigt sich, daß offenbar nur JLB 7, 8 und 15 nicht in zwei Teilen aufgeführt wurden; entgegen Scheides Angaben fehlt in der Partitur zu JLB 10 ein Zweiteiligkeitsvermerk. Damit ergibt sich die Möglichkeit, in der Behandlung der Zweiteiligkeit dieser Werke ein chronologisches Prinzip zu erkennen. Lediglich die fünf Kantaten, die am

---

[39] TBSt 2/3, S. 82f. Kast nennt tatsächliche Mitwirkung (außer Revision) für *St 307* (JLB 15), *St 310* (JLB 1), *St 314* (JLB 9), also die beiden ersten Kantaten des Aufführungskomplexes und die vorletzte.

[40] BJ 1959 (vgl. Fußnote 1), S. 53, 59.

Anfang des Leipziger Aufführungszyklus von 1726 standen, sind nach Angabe der Partitur zweigeteilt: JLB 9 und 1–4. Alle späteren, also die von Estomihi an aufzuführenden Kantaten, enthalten in den Partituren keinen Zweiteiligkeitsvermerk mehr, sondern nur noch (allerdings nicht durchgängig) in den Stimmen. Daß dieser Übergang in Johann Sebastian Bachs Partiturgestaltung bei den Kopisten eine gewisse Konfusion auslöste, macht die Quellensituation zu JLB 5 (Estomihi) deutlich: In den Stimmen für Tenor und Baß, den Hauptstimmen für beide Violinen sowie Viola ist der Zweiteiligkeitsvermerk erst nachträglich angebracht worden, und zwar durch Einfügen über dem Notensystem, Korrektur eines Satztitels in „Pars 2" oder durch Zusatz über einem trennenden Doppelstrich zwischen zwei Tacetangaben; in der Altstimme wird die Teilung überhaupt nur durch Fermaten angezeigt, die über und unter dem Schlußdoppelstrich des vorangegangenen Satzes stehen.

Erstaunlich ist, wie bereits dargestellt, eine ähnliche Unsicherheit auch in den Stimmen zu JLB 1 (4. Sonntag nach Epiphanias), obwohl bereits am Vortag (Mariä Reinigung) in JLB 9 dieselbe Teilungspraxis zur Anwendung kam: In den Singstimmen ist die Teilung nicht ausdrücklich vermerkt (Sopran, Tenor, Baß: Fermateneinzeichnungen), in sämtlichen Streicherstimmen (also auch in den Dubletten) wurden die Zweiteiligkeitsvermerke erst nachträglich eingefügt. Vielleicht wurden die Stimmen zu JLB 1 noch vor denen zu JLB 9 angefertigt; eine Zweiteilung, wie sie für die Kantatenaufführungen bis in den September 1726 hinein deutlich erkennbar ist, war in der Vorlage, aus der die Stimmen kopiert wurden, noch nicht vorgesehen. Diese Vorlage kann daher Johann Sebastian Bachs Abschrift nicht gewesen sein.

Trotz fehlender Angaben zur Zweiteiligkeit in einzelnen Stimmen der Kantaten JLB 11 und 16 besteht kein Anlaß, bei diesen Werken an einer zweiteiligen Aufführung in Leipzig zu zweifeln. Anders sind dagegen die drei Werke zu beurteilen, aus deren Quellen überhaupt keine Nachricht über eine Teilung hervorgeht. Dies betrifft zunächst die Kantate JLB 8; welche Gründe zum Fehlen eines Zweiteiligkeitsvermerkes geführt haben, wurde bereits dargelegt. Anders liegt die Situation für JLB 7; diese Kantate wurde ohne Zweifel 1726 in Leipzig aufgeführt, obwohl die erhaltene Partitur erst wesentlich später entstand; hier wurde das Problem der Post-orationem-Musik wohl durch die Aufführung einer zweiten Kantate gelöst (BWV 170).[41] Der Grund für das Fehlen eines Teilungsvermerks in der nachträglich geschriebenen Partitur zu JLB 7 liegt also wiederum in der Entstehungsgeschichte der Leipziger Quellen begründet, hier in der besonderen Situation, daß neben dieser Kantate noch eine zweite zur Aufführung kommen sollte.

Zu klären bleibt somit die Situation der Kantate JLB 15. Zwar finden sich hier – ähnlich wie in den Stimmen zu JLB 1 und 5 – am Ende des dritten Satzes in den Stimmen für Violine I (Dublette) und Violine II über und unter dem Doppelstrich Fermaten, doch reicht das zur Annahme einer Teilung nicht aus. In der Dublette der Violine I kam diese Konstellation dadurch zustande, daß der Nebenkopist eine Fermate über der Schlußnote der Hauptstimme auf den Schlußdoppelstrich versetzte (die Fermate der Violine-II-Stimme wurde in die

[41] Dürr Chr 2, S. 89.

Dublette nicht übernommen). Im übrigen läge eine Teilung nach dem dritten Satz außerhalb des aufführungschronologischen Rahmens: in den Kantaten, die zwischen Mariä Reinigung und Estomihi liegen, teilte Johann Sebastian Bach die Kantaten nach dem vierten Satz (JLB 9,1–5). Zwischen 2. Ostertag und Cantate erfolgte die Teilung nach dem dritten Satz, also bereits vor dem neutestamentlichen Dictum (JLB 10–12, 6, 14; JLB 8 bleibt außer Betracht). Ein Sonderfall ist JLB 21 (BWV 15): Die Teilung erst nach dem 5. Satz berücksichtigt vermutlich, daß in den Kantaten der „langen Form" in der zweiten Werkhälfte deutlich mehr Text zu bewältigen ist. Beachtenswert ist daher, daß Johann Sebastian Bach seine einzige Neukomposition einer Kantate der „langen Form" (BWV 43) ebenfalls nach dem 5. Satz teilte. Nach Pfingsten nahm Johann Sebastian Bach die Teilung wieder nach dem 4. Satz vor (JLB 17, 13, 16; JLB 7 bleibt außer Betracht). Es ist also nicht nur aus quellenkritischen Gründen unwahrscheinlich, daß Johann Sebastian Bach in JLB 15 eine Teilung vorgenommen hat. Auf die Frage, ob eine Kombination mit einem zweiten Werk stattgefunden hat, ist noch zurückzukommen.

Unregelmäßig behandelte Johann Sebastian Bach jedoch die Zweiteiligkeitsfrage in seinen Neukompositionen von Kantaten der „kurzen Form": fünf der sechs Kantaten, die unter diesen Formbegriff fallen, werden nach dem 3. Satz geteilt, also vor dem neutestamentlichen Dictum (BWV 39, 88, 187, 45, 17; nicht 102); alle Kantaten fallen in die Zeit nach Trinitatis. Aufschlußreich ist dabei die Eintragung in der Partitur zu BWV 39, der ersten Kantate dieser Gruppe: sie erfolgte nicht – wie üblich – über einem Notensystem, sondern vor einer Akkolade am Seitenrand,[42] was auf eine nachträgliche Einfügung schließen läßt. Der Grund für die Teilung bereits nach dem 3. Satz liegt wohl wiederum in der Frage des zu verarbeitenden Textes: Da Johann Sebastian Bach darauf verzichtete, dem Schlußchoral einen Chor voranzustellen, und die entsprechenden Textabschnitte noch in das vorangestellte Rezitativ einbezog, sparte er in der zweiten Kantatenhälfte erheblich Aufführungszeit ein, so daß für seine Werke von anderen Gewichtsverhältnissen beider Kantatenteile auszugehen ist als bei Johann Ludwig Bach.

Johann Sebastian Bach sah sich demnach nicht zu einer einheitlichen Lösung des Zweiteiligkeitsproblems veranlaßt, sah also im neutestamentlichen Dictum kein formbestimmendes Symmetriezentrum,[43] sondern wählte den Untergliederungspunkt an unterschiedlichen Stellen, allerdings so, daß über bestimmte Zeitabschnitte des Jahres 1726 hinweg gleiche Gestaltungsmomente erkennbar werden. Neben der Teilung von Kantaten der „langen Form" nach dem 5. Satz sind drei Typen festzustellen:

a) Die Kantate wird nach dem 3. Satz geteilt. Daraus folgt eine freie zweizügige Gestaltung: beide Teile beginnen mit einer Bibelwortvertonung, an die sich ein Paar aus Rezitativ und Arie anschließt. Der erste Teil ist dreisätzig, der zweite viersätzig.
b) Die Kantate wird nach dem 4. Satz geteilt. Dabei ergibt sich im ersten Teil durch die beiden Bibelwortvertonungen textlich eine Rahmenform.

---

[42] NBA I/15 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 178.
[43] BJ 1977 (vgl. Fußnote 12), S. 14.

c) Die Kantate wurde 1726 zusammenhängend musiziert. Nach der Predigt wurde offensichtlich eine zweite Kantate aufgeführt.

Durch die Klärung der Urheberschaft für das Detailmoment der Post-orationem-Musik an 24 Sonn- und Festtagen des Kirchenjahrs 1726 in Leipzig[44] erhält das Problem der Zweiteiligkeit in Johann Sebastian Bachs Kantaten insgesamt ein neues Gewicht. Eigenartig ist freilich, daß die meisten hier in Frage stehenden Kantaten (und mit ihnen BWV 35) mit ihren jeweils sieben Sätzen deutlich kürzer sind als die 10- bis 14sätzigen zweiteiligen Kantaten der Jahre 1723–1725.[45]

5. *Die Schlußchoräle in JLB 15 und 16*

Die augenfälligste Änderung, die eine Kantate Johann Ludwig Bachs in Leipzig erfuhr, findet sich im Schlußchoral zu JLB 15. Hier wurde das Ausschreiben der Stimmen, als es bereits im wesentlichen erledigt war, unterbrochen; der originale Schlußchoral wurde dort, wo er bereits in die Stimmen eingetragen war, gestrichen und durch einen schlicht-vierstimmigen Satz ohne obligate Instrumente ersetzt. Von dem ursprünglichen Satz (Melodie „Zion klagt mit Angst und Schmerzen"[46]), sind alle Stimmen außer Alt und Tenor überliefert. In den beiden Violindubletten war der Choral bereits eingetragen, auch in der transponierten Continuostimme, und die Continuodublette enthält außer der Überleitung zwischen Chor (Nr. 7a) und Choral (Nr. 7b) immerhin noch den ersten Takt des Schlußchorals, bricht dann aber ab. Zudem findet sich in der Baßstimme eine Textmarke, vermutlich Ergebnis einer mißglückten Textunterlegung: „Denn allein auf dich Herr" (die letzten beiden Silben, die zur Textierung der Liedzeile nötig wären, fehlen). Der statt des gestrichenen eingefügte Choralsatz (im folgenden: JLB 15/8) über die Melodie „Wo soll ich fliehen hin" / „Auf meinen lieben Gott" verwendet die Strophen „Darum allein auf dich" und „Führ auch mein Herz und Sinn". Nur in vier Stimmen wurde der „neue" Schlußchoral auch tatsächlich von demselben Schreiber eingetragen wie der vorausgehende Chor (Tenor, Viola, zwei untransponierte Continuostimmen).[47] Auffällig ist, wie ähnlich die Textunterlegung des durchgestrichenen Satzes derjenigen des nachgeschobenen ist: nur das erste Wort ist anders („denn" statt „darum"), ein Lesefehler des Kopisten also nicht ausgeschlossen. Andererseits konnte keine Textstrophe ermittelt werden, die im Versbau nach dem Muster von „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" eingerichtet ist und mit den zitierten Textworten beginnt.[48] Daher ist unwahrscheinlich, daß der originale Schluß-

---

[44] 18 Kantaten Johann Ludwig Bachs, sieben eigene Neukompositionen, aber ohne JLB 8.

[45] BJ 1976, S. 79–94 (W. H. Scheide); A. Dürr, *Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig 1977, S. 165–172; BJ 1982, S. 151f. (C. Wolff).

[46] J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 1–6, Gütersloh 1889–93, Nr. 6550.

[47] Schreiberverhältnisse zu JLB 15 und 16 nach Unterlagen des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, vgl. Fußnote 33.

[48] Zur Untersuchung wurde herangezogen: *Neu vermehrtes Aus dem Coburgischen und Meiningi-*

choral Johann Ludwig Bachs, falls er die Melodie von „Zion klagt" verwendete, mit den Textworten begann, die der Leipziger Baßstimme unterlegt sind. Zu fragen ist aber, ob jener Choralsatz nicht auch versehentlich in die Quellen zu JLB 15 geraten sein könnte; von Bedeutung könnte hierbei sein, daß es zwischen JLB 15/7b und dem Schlußchoral zu JLB 14 nur wenige Unterschiede gibt. Unwahrscheinlich ist eine Verwechslung zunächst aus chronologischen Gründen: Zwischen den Aufführungen von JLB 14 (Cantate) und JLB 15 (11. Sonntag nach Trinitatis) liegen 15 Wochen; dieser Zeitraum erscheint für die Annahme einer versehentlichen Eintragung bei weitem zu groß. Noch mehr ist jedoch – über die Unterschiede im Satzverlauf[49] hinaus – auf die Musik zu verweisen, die dem jeweiligen Choralsatz unmittelbar vorangeht. JLB 14 ist Johann Ludwig Bachs einzige erhaltene Kantate dieses Jahrgangs, die als Schlußsatz eine Choralbearbeitung ohne vorangestellten freien Chor enthält; JLB 14/7 weist eine motivisch frei und wechselchörig gestaltete Instrumentalumrahmung auf. Dem Schlußchoral von JLB 15 dagegen geht in jedem Fall ein Chorsatz über einen freien Text voraus, und zwischen den Satzblöcken steht die übliche instrumentale Überleitung, die in Leipzig zusammen mit dem nachfolgenden Choralsatz gestrichen wurde, da in ihr die erste Liedzeile des Chorals kontrapunktisch frei verarbeitet wird. Es kann also als sicher gelten, daß JLB 15/7 ursprünglich mit einem Choralsatz der Melodie „Zion klagt" schloß; der Text lautete – entgegen den Angaben des Hauptkopisten (Christian Gottlob Meißner) in der Leipziger Baßstimme – nicht „Denn allein auf dich, Herr", sondern entsprach vermutlich dem des Rudolstädter Textdrucks, der hier die 6. Strophe des Liedes „O du Schöpfer aller Dinge" angibt (Text: „Nun, was soll ich weiter sagen?"), eines Liedes also, dessen Textstruktur mit der von „Zion klagt" identisch ist. Außerdem wurden jedoch, wie aus allen Leipziger Instrumentalstimmen (außer Oboe I und Violine I, Dublette) hervorgeht, zwei weitere Strophen musiziert, denn zu Beginn des Choralsatzes findet sich jeweils der Vermerk „3ma[h]l".

In den Stimmen zu JLB 15 sind demnach zwei Choralsätze überliefert, von denen der eine bis auf Alt- und Tenorstimme vollständig erhalten ist (über JLB 14 rekonstruierbar) und auf Johann Ludwig Bach zurückgeht, aber in Leipzig nicht musiziert wurde, während der andere eine freie Zutat für die Leipziger Aufführung von 1726 darstellt, nicht von einer fünf-, sondern einer vierstimmigen Disposition ausgeht und sich nicht in der üblichen Form direkt an den vorangegangenen Chorsatz anschließt, sondern einen separaten Satz bildet. Beiden Hauptkopisten – neben Meißner auch Johann Heinrich Bach (Viola, Continuohauptstimme) – entging bei ihrer Arbeit, daß dieser Austausch stattgefunden hatte, so daß der „falsche" (also originale) Schlußchoral auch in eine Reihe von Dubletten noch Eingang fand; erst bei der Textunterlegung stellte Meißner fest, daß die Leipziger Aufführung nicht mit dem ursprünglichen Choralsatz enden sollte. Da vermutlich Johann Sebastian Bach der

---

schen zusammen getragenes Gesang-Buch . . ., Meiningen 1720 (Expl.: Württ. Landesbibliothek Stuttgart, *Theol. oct. 6182*).

[49] JLB 14/7, T. 20, gegen JLB 15/7, T. 119: Violine II/Oboe II, Viola; JLB 14/7, T. 7, gegen JLB 15/7, T. 106: Instrumentalüberbrückung am Zeilenschluß.

Schreiber der Vorlage gewesen ist (vgl. unten), muß man annehmen, daß er den Entschluß, nicht den ursprünglichen Choralsatz musizieren zu lassen, erst relativ spät gefaßt hatte, denn in dieser Vorlage müssen beide Choralsätze in ähnlicher Form nebeneinander verzeichnet gewesen sein wie später in den Stimmen – sonst hätte es zu dem Kopistenirrtum gar nicht kommen können.
Doch so plausibel eine Zuschreibung des Choralsatzes an Johann Sebastian Bach aufgrund der rekonstruierten Entstehungsgeschichte erscheint, so problematisch ist sie aus musikalischen Gründen: der Satz ist in Harmonik und Stimmführung so eigenwillig und im Vergleich zu Johann Sebastian Bachs anderen Bearbeitungen derselben Melodie so ungewöhnlich, daß auch andere Urheber in Frage kommen müssen. Diese Beurteilung erinnert an die der Choralsätze in der Leipziger Fassung von Reinhard Keisers Markuspassion; da aber hier keine Stimmen verlorengegangen sein können,[50] ist die Situation deutlich anders als in jenem Fall. Der Choralsatz ist in Beispiel 3 wiedergegeben.
Andere Erkenntnisse ermöglicht dagegen der Schlußchoral zu JLB 16, dem letzten nachweisbaren Werk in der Reihe fremder Kompositionen, die Johann Sebastian Bach 1726 in diesem Rahmen musizierte (12. Sonntag nach Trinitatis). Das Werk endet wie JLB 15 mit einem schlicht-vierstimmigen Choralsatz („Da jammert Gott in Ewigkeit", Melodie „Es ist gewißlich an der Zeit"), dessen Faktur sich äußerlich von der des Chorals JLB 15/8 nicht unterscheidet. Dieser Choral (im folgenden: JLB 16/8) steht allerdings in geringfügig anderer Situation als jener: in dieser Kantate endet der vorhergehende Satz nicht mit einem Akkord des Gesamtensembles, sondern mit einem instrumentalen Nachspiel zum Chor Nr. 7, das sich aber anders als in JLB 15 nicht auf den nachfolgenden Choral bezieht, sondern auf den vorangegangenen Chor. Hinweise auf einen Austausch gibt es oberflächlich nicht, vor allem auch weil im Rudolstädter Textdruck unter den vier Schlußchoralstrophen für diese Kantate auch die beiden zu finden sind, die in den Leipziger Stimmen verzeichnet sind (neben der genannten auch „Er sprach zu seinem lieben Sohn"). Aus der chronologischen Stellung, die das Werk als letztes der Gruppe und als nach JLB 15 aufgeführte Kantate einnimmt, und aus einem Vergleich mit den übrigen Kantatenkompositionen Johann Ludwig Bachs und Georg Caspar Schürmanns, in denen jedesmal der Schlußchoral direkt an den Chor anschließt und fünfstimmig disponiert ist (mit einer freien Instrumentalstimme), ist es äußerst unwahrscheinlich, daß der vierstimmige Satz JLB 16/8 eine Meininger Urfassung wiedergibt. Das einzige äußere Merkmal, das einen Eingriff Johann Sebastian Bachs verraten könnte, liegt in der Stimme der Oboe II: Johann Heinrich Bach verzeichnete als Schlußton des „Nachspiels" zum Chor Nr. 7 zunächst eine Viertelnote statt der Halben, die in den übrigen Stimmen steht, und verbesserte die Version nachträglich; die Viertelnote korrespondiert jedoch mit der auftaktigen Gestalt von „Es ist gewißlich an der Zeit". Freilich müßte überlegt werden, warum der ursprüngliche Satz gegen einen neuen mit gleichem Text ausgetauscht wurde; daß ein Austausch stattfand, hat jedoch als sicher zu gelten – nur wurde anders als bei JLB 15 die Überleitung beibehalten, da sie mit ihrem Rückbezug Nachspielcharakter hat.

---

[50] BJ 1949/50, S. 81–99 (A. Dürr), hier S. 82, 84.

Ließen sich für JLB 15/8 aus der Quellengestalt relativ viele Argumente für eine Zuschreibung des Satzes an Johann Sebastian Bach finden, erscheinen die entsprechenden, aus den Quellen zu JLB 16 abgeleiteten Argumente eher als dürftig. JLB 15/8 läßt sich stilistisch kaum Johann Sebastian Bach zuschreiben; im Gegensatz dazu spricht in JLB 16/8 der stilistische Befund nur wenig gegen eine Zuschreibung an Johann Sebastian Bach. Zum Vergleich können zwei Choralsätze der gleichen Melodie herangezogen werden: Nr. 59 des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 (allerdings mit obligater Continuostimme) und BWV 307. BWV 248/59 steht wie JLB 16/8 in G-Dur, so daß für eine Disposition der Stimmen im Tonraum und die Verteilung der Klauseln gleiche Voraussetzungen bestehen; der Vorzug von BWV 307 besteht darin, daß es im dritten und vorletzten Takt der Melodie zu derselben Durchgangsbildung kommt wie in JLB 16/8 (Achtel auf dem dritten Viertel). Der Choralsatz JLB 16/8 ist in Beispiel 1 wiedergegeben.[51]

Vor allem im Stollen gibt es zahlreiche Parallelen zu den Vergleichssätzen BWV 248/59 und 307. Zu Beginn geht der Satz auf dieselbe Weise wie in BWV 248/59 in die Mollparallele über, in der zweiten Hälfte von T. 2 entspricht die Stimmführung exakt derjenigen von BWV 307. Der Schluß der ersten Liedzeile wird in gleicher Weise (aber mit stereotyper Kadenzformel und zudem unverziert) erreicht wie in BWV 248/59; diesem Satz entspricht die Fortführung exakt (bis in die Baßgestaltung auf dem zweiten Viertel von T. 3); der Übergang zu der Version von BWV 307 (bis hin zum Ende des Stollens) vollzieht sich bruchlos. Etwas weniger zahlreich sind die Parallelen im Abgesang, aber nicht minder charakteristisch.Nachdem sich JLB 16/8 zunächst völlig von den beiden übrigen Sätzen unterschieden hatte, ergibt sich bereits in der zweiten Hälfte von T. 5 dasselbe Sopran-Baß-Gerüst wie in BWV 248/59; am Anfang von T. 6 ist in derselben Weise wie in beiden anderen Sätzen die Tonika-Mollparallele erreicht, woran sich der Zeilenschluß (drittes Viertel) in derselben Stimmführung anschließt wie in BWV 307. Die Vorbereitung des vorletzten Zeilenschlusses (T. 8b) erfolgt in T. 7b zunächst mit derselben, in T. 8a mit weitgehend gleicher Stimmführung wie in BWV 248/59. In der letzten Liedzeile ähnelt der Satz dem von BWV 248/59 nicht nur darin, daß die Gestaltung dort anders ist als am Stollenschluß (dem Schluß des Abgesangs melodisch gleich!), sondern auch in der Führung des Tenors, obgleich für beide Sätze aus melodischen Gründen unterschiedliche Voraussetzungen gelten. In BWV 307 findet dagegen ein Rückgriff auf den Stollenschluß statt, so daß es hier zu keiner weiteren, nicht lediglich zufälligen Ähnlichkeit mit JLB 16/8 kommt. Eigenwillig ist die Gestaltung des Satzes JLB 16/8 dagegen nur am Anfang des Abgesangs und in der Tonikakadenz am Ende der vorletzten Liedzeile. Diese Abweichungen fallen insgesamt nicht ins Gewicht; die Ähnlichkeiten dagegen sind zu groß und zu zahlreich, um als zufällig zu gelten. Chronologische, stilistische

---

[51] Unklar ist, welche Lösung in Tenor und Viola, T. 2, 4. Viertel, getroffen wurde. Die Violastimme lautet c'–d' (Achtel), was Quintparallelen zum Sopran zur Folge hat, der Tenor zwei Achtel c', was zur Vertonung einer einzigen Silbe nicht sinnvoll ist. Als Ausweichlösung wurde anstelle der Version von BWV 248/59 auf eine den erhaltenen Quellen näherstehende zurückgegriffen.

und auch quellenkritische Momente, die von vornherein gegen eine Zuschreibung an Johann Sebastian Bach sprechen, gibt es also nicht; da mit Hilfe der gleichen Momente eine Autorschaft Johann Ludwig Bachs auszuschließen ist, muß Johann Sebastian Bach als Urheber dieses Satzes gelten. Bei JLB 15/8 ist die Situation aus stilistischen Gründen wesentlich komplizierter; jedenfalls hat sicherlich auch hier Johann Sebastian Bach den Austausch veranlaßt, aber dennoch nicht – wie im gleichen Jahr in BWV 43/11 – auf einen Satz eines gängigen Leipziger Cantionale (Johann Hermann Schein, Gottfried Vopelius) zurückgegriffen.[52] Angesichts dessen, daß JLB 15 und 16 die letzten Werke des Gesamtkomplexes sind, auf die aus dem Meininger Textjahrgang nur noch BWV 17 folgt, ist möglich, daß Johann Sebastian Bach allmählich der Form jener Kantaten überdrüssig war und den Austausch deshalb zumindest veranlaßt hat.

6. Die Arbeitsvorlagen Johann Sebastian Bachs und seiner Kopisten

Johann Ludwig Bachs Werke sind vermutlich hauptsächlich durch seinen relativ schwunghaften Handel mit ihnen erhalten geblieben, was aus der Vergabe von Materialien an die Leipziger und Frankfurter Kirchenmusik sowie an Heinrich Nicolaus Gerber (JLB 25)[53] deutlich blieb; die Motive hierfür liegen möglicherweise in Johann Ludwig Bachs schlechter finanzieller Situation, die durch Zahlungsschwierigkeiten des Meininger Hofes hervorgerufen worden war.[54] Daß Johann Ludwig Bach in dieser Situation und im Verkehr mit bedeutenden Stätten der damaligen protestantischen Kirchenmusikpflege die Gepflogenheiten nicht bekannt waren, nach denen Musikalien ausgeliehen oder verkauft wurden,[55] kann ausgeschlossen werden; vermutlich versandte er seine Werke also auch nach Leipzig in Stimmensätzen. Daß Johann Sebastian Bachs Kopiervorlagen tatsächlich Stimmen waren, wird aus Einzelheiten der Partituranlage deutlich, besonders in JLB 5. Bereits William H. Scheide wies darauf hin, daß in der ersten Akkolade des neutestamentlichen Dictums JLB 5/4 die Stimmenanordnung ungewöhnlich ist: notiert sind – von oben nach unten – Vokalbaß, Continuo, Violine I, Violine II und Viola. Scheide schloß daraus, daß die Ge-

---

[52] *CANTIONAL Oder Gesang-Buch Augspurgischer Confession . . . Verfertiget vnd mit 4. 5. vnd 6. Stimmen componiret von JOHAN-HERMANO Schein . . . Zum andern mal gedruckt vnd mit 27 schönen Gesängen vermehret.* Leipzig 1645 (Expl.: Württ. Landesbibliothek Stuttgart, *Theol. oct. 15656*), Bl. 399^{v}/215^{v}; die Sätze „Auf meinen lieben Gott" und „Nun freut euch, lieben Christen gmein" übernahm Vopelius von Schein, vgl. J. Grimm, *Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682). Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung*, Berlin 1969, S. 113, 115.

[53] AfMw 25, 1968, S. 308–316 (A. Dürr), hier S. 310. Analyse des Werks in Gerber NTL, Erster Theil, Sp. 212.

[54] Cöthener Bach-Hefte 4 (vgl. Fußnote 2), S. 80; Mf 39, 1986, S. 45f. (U. Siegele), hier S. 46.

[55] Dok I, Nr. 20, läßt auf Stimmenversand schließen; Dok III, Nachträge zu Dok I, S. 638, macht deutlich, daß ein Stimmensatz verliehen worden war. Bei Johann Elias Bach (Dok II, Nr. 484, Brief vom 28. 1. 1741) werden die Alternativen klar erkennbar: Stimmensätze werden zum Kopieren ausgeliehen oder fertig verkauft. Vgl. auch allgemein Mf 15, 1962, S. 123–145 (W. Braun), besonders S. 142.

staltung von Christusworten als Accompagnato (beziehungsweise ausinstrumentiertes Secco) bis dahin außerhalb von Johann Sebastian Bachs eigener Praxis gelegen habe und daß dieser daher nicht sofort realisiert habe, wie der Satz aufgebaut sei.[56] Ein derartiges Versehen ist aber beim Abschreiben aus einer Partitur kaum denkbar, bei einer Spartierung von Stimmen dagegen erklärlich. Ebenso war Johann Sebastian Bach am Ende des ersten Rezitativabschnitts in JLB 5/6 (T. 13f.) entgangen, daß auf den Vokalschluß ein freier Continuotakt folgt; er mußte trotz knapper Platzverhältnisse noch eingefügt werden. Auf Johann Heinrich Bachs Platzprobleme bei der Anlage der Partitur zu JLB 8 wurde bereits hingewiesen; auch dort spricht die Situation eher für eine Stimmen- als eine Partiturvorlage.

Wie bereits dargelegt wurde, gehen die Stimmen zu JLB 1 vermutlich nicht auf Johann Sebastian Bachs Partitur zurück, sondern auf dieselbe Vorlage wie diese, was vor allem durch den Zweiteilungsvermerk deutlich wird (in den Stimmen mußte er – anders als in der Partitur – nachträglich angebracht werden), besonders aber auch durch die Kürzung der Tenorarie Nr. 5. Ein weiterer Hinweis findet sich im Chorteil des neutestamentlichen Dictums Nr. 4, wo Johann Sebastian Bach mit einem Schreibfehler die strenge Colla-parte-Führung von Sopran und Violine II preisgab; der Schreibfehler wurde nicht in die Stimmen übernommen. Für den Notentext, der in den Stimmen zu JLB 1 überliefert ist, bedeutet das allerdings, daß er dem Meininger Original vermutlich ähnlich nahesteht wie der, den die Leipziger Kopistenpartitur an JLB 8 mitteilt.

In der Regel dienten den Hauptkopisten jedoch die Partituren Johann Sebastian Bachs als Vorlagen, nach denen jeweils die Hauptstimmen hergestellt wurden. Belege hierfür sind charakteristische Kopistenirrtümer, vor allem Lesefehler beim Zeilenwechsel; in diesem Sinne setzen insbesondere die Hauptstimmen zu JLB 2, 4, 9 und 21 die Existenz der Partituraboschrift Johann Sebastian Bachs als Vorlage zwingend voraus.[57] In ähnlicher Weise lassen aber auch die Stimmen zu JLB 13, 16 und 17 deutlich erkennen, daß sie auf eine Partitur zurückgehen. Auf JLB 13/5 wird im folgenden näher einzugehen sein; in JLB 17/7b gerät der Alt für einzelne Noten in den Sopran, in JLB 16/4 die Violine I für mehrere Takte in die Violastimme, in JLB 17/1 der Baß in den Tenor. Wie dargelegt, ist es unwahrscheinlich, daß es sich dabei um Partituren Johann Ludwig Bachs gehandelt hat. Es ist also damit zu rechnen, daß auch zu JLB 13, 16 und 17 Partituren von der Hand Johann Sebastian Bachs existierten, was konsequent in gleicher Weise für JLB 14 und 15 zu gelten hat, die ebenfalls aus Leipzig nur in Stimmen überliefert sind.

In der Frage der Partituren bleiben somit noch JLB 7 und 8 zu diskutieren. Zu JLB 8 wird 1726 in Leipzig nur Johann Heinrich Bachs Partitur entstanden sein; diese Tatsache und der späte Herstellungstermin der Stimmen sprechen

---

[56] BJ 1962 (vgl. Fußnote 13), S. 15f., und S. 21, Beispiel 5.

[57] JLB 2/4, Continuo (1 Akkolade übersprungen), 2/7a, Viola (Sopran gelesen), JLB 4/4, Continuo (1 Akkolade übersprungen), JLB 9/1a, Oboe II (1 Akkolade übersprungen), 9/1b, Violine II (Violine I gelesen), 9/4, Viola (1 Akkolade übersprungen), 9/7b, Sopran (Viola gelesen), Oboe II (Oboe I gelesen), Continuo (Oboe II gelesen); dies nur die schwerwiegenden, folgenreichsten Irrtümer beim Abschreiben aus *P* 397.

dagegen, daß das Werk 1726 aufgeführt wurde (siehe oben). Die erhaltene Partitur zu JLB 7 dagegen entstand zwischen etwa 1743 und etwa 1746; die Stimmen wurden für 1726 angefertigt.[58] Das Abhängigkeitsverhältnis von Partitur und Stimmen ist unklar; fraglich ist allerdings, warum Christian Gottlob Meißner als Hauptkopist der Stimmen und Johann Sebastian Bach in seiner Partitur an mehreren Stellen den kopierten Notentext auf gleiche Weise korrigierten. Möglicherweise waren beiden Schreibern die gleichen Stellen einer gemeinsamen Vorlage unklar. Den Stimmen Meißners ist jedoch ein Hinweis zu entnehmen, daß sie auf eine Partitur zurückgehen: Beim Ausschreiben der Stimme für die Violine I entging dem Kopisten, daß das neutestamentliche Dictum (Duett Alt-Tenor mit Bc.) in seinem zweiten Teil auch eine Streicherbegleitung aufweist, und er verzeichnete „Tacet" (später korrigiert). Auf ein ähnliches Versehen ist auch bei JLB 13/5 hinzuweisen (als Kernargument für das Abschreiben einer Partiturvorlage), ebenso bei JLB 9/1b, für das eine Partiturvorlage sicher anzunehmen ist, nämlich die Abschrift Johann Sebastian Bachs. Ursache für einen derartigen irrtümlich eingetragenen Tacetvermerk kann nur ein flüchtiger Blick auf eine Partitur sein, nicht aber auf eine Stimme, die in einem solchen Fall Pausenangaben aufweist und keinen Tacetvermerk. Fraglich bleibt allerdings, warum sich Johann Sebastian Bach zu JLB 7 zwischen etwa 1743 und etwa 1746 eine Partitur anfertigte, obwohl bereits eine aus dem Jahr 1726 existierte. Die nachgefertigte unterscheidet sich von den übrigen Leipziger Johann-Ludwig-Bach-Partituren durch kalligraphische Merkmale, besonders in der Rastrierung: Die Zahl der Systeme pro Seite ist speziell für das abzuschreibende Stück berechnet, Akkoladen haben untereinander einen größeren Abstand als die übrigen Systeme.

Zur Aufhellung der Situation trägt nur wenig bei, daß auch zu JLB 13–17 Partituren Johann Sebastian Bachs existiert haben müssen; immerhin ist fraglich, warum nicht auch zu diesen Werken aus der Zeit nach 1726 Reinschriftpartituren nachweisbar sind. Denkbar ist, daß Johann Sebastian Bach die alte Partitur zu JLB 7 und diejenigen zu JLB 13–17 zu unterschiedlicher Zeit aus den Händen gab oder JLB 7 den anderen Werken gegenüber eine besondere Stellung einnahm, beispielsweise durch eine Einzelaufführung. Offenbar trennte sich Johann Sebastian Bach bei diesen Werken leichter von einer Partitur als von Stimmen, weil ihm diese – zumal bei fremden Werken – vielleicht wichtiger waren (das bedeutete, daß bei JLB 8 tatsächlich keine Leipziger Quellenverluste anzunehmen sind). Daß diese Kantaten wohl bereits in der Notensammlung Johann Sebastian Bachs einen geschlossenen Bestand bildeten, geht aus deren Aufteilung nach Johann Sebastian Bachs Tod hervor: Carl Philipp Emanuel Bach erbte diese Johann-Ludwig-Bach-Quellen (über die er um 1760 als einen geschlossenen Bestand weiterverfügte und die schließlich ebenso geschlossen über Carl Friedrich Zelter ins 19. Jahrhundert hinein erhalten blieben) nicht als Teil des „dritten" Kantatenjahrgangs seines Vaters, dem dessen Neukompositionen auf Meininger Texte zuzuordnen sind.[59] Daß sich der Quellenbestand

---

[58] Dürr Chr 2, S. 89, 144.; BJ 1988, S. 52 (Y. Kobayashi).

[59] Ebd., S. 17; Dok III, Nr. 704. Zelter fehlt bei Scheide, BJ 1959, S. 55. Daß er die Kantaten besaß, BWV 15 aber offenbar bereits für ein Werk Johann Sebastian Bachs hielt, geht aus

noch zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs auf den heute vorliegenden Umfang verringerte, ist daher – und wegen der nachgefertigten Partitur zu JLB 7 – so gut wie sicher. Daß die Abspaltung eines Teils des ursprünglichen Quellenbestands und die Entstehung jener späten Partitur gleiche Ursachen haben, ist zumindest denkbar.

Trotz der Quellensituation bei JLB 8 ist daher zu fragen, ob vielleicht nicht nur einzelne Partituren, sondern doch – freilich nur zusätzlich zu weiteren Einzelpartituren – auch Leipziger Stimmen zu Kantaten Johann Ludwig Bachs verlorengegangen sein könnten, ob also mit den 18 Kantaten überhaupt vollständig erfaßt ist, was 1726 an Werken Johann Ludwig Bachs für die Leipziger Hauptkirchenmusik vorgesehen war. Weshalb Johann Sebastian Bach jedoch alle Quellen aus der Hand gegeben hätte, ist erst recht unklar; dennoch reicht das Spektrum der Möglichkeiten – Distanzierung von einzelnen Werken, getrennte Vergabe von Partituren und Stimmen (versehentlich?) – weit genug, um mit mehr als 17 Aufführungen von Kantaten Johann Ludwig Bachs für 1726 (also ohne JLB 8) zu rechnen. Unklar ist freilich auch, ob Johann Sebastian Bach nicht noch mehr Kantaten aus dem Jahrgang Johann Ludwig Bachs vorlagen. Während die Argumentationshilfen aus einem Vergleich von JLB 23 und BWV 88 nur dürftig sind, fallen einzelne Merkmale seiner übrigen sechs Werke auf Meininger Texte (BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102, 187) ins Gewicht. Für BWV 43/7 konnte nachgewiesen werden, daß zu einem als Basso-quasi-ostinato-Arie konzipierten Satz eine Melodiestimme (Trompete) hinzugesetzt wurde; die Reihenfolge der kompositorischen Schritte – erst Continuo, dann Trompete – wurde als Abweichung vom üblichen Kompositionsverfahren bewertet.[60] Sollte das „Urbild" Johann Ludwig Bachs eine Basso-quasi-ostinato-Arie (vielleicht mit anderer Motivik) gewesen sein? Besetzungsangaben in Kopftiteln der sieben Kantatenpartituren findet man nur in BWV 43 und 39, in den späteren, BWV 187, 45, 102 und 17, fehlen sie,[61] in der zwischen beiden Blöcken stehenden Partitur zu BWV 88 lautet der Kopftitel „JJ. Dominica 5. post Trinitatis à.";[62] sollte dieser nicht zu Ende geführte Kopftitel und das Fehlen entsprechender Angaben in den späteren vier Werken ein Hinweis darauf sein, daß sich Johann Sebastian Bach nicht sicher war, inwieweit er sich an

---

seinem Zusatz zu S. 2, Zeile 28, in seinem Handexemplar von J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, hervor (Harvard University, Houghton Library, Cambridge, Mass.), das ich zur Vorbereitung der Ausstellung „300 Jahre Johann Sebastian Bach" (vgl. Fußnote 30) durchsah: „Ich besitze 17 Kirchenstücke von ihm (von den 12 Stücke Seb. Bach abgeschrieben hat) . . .". Vgl. auch das Zelter-Zitat im Kommentar zu Dok III, Nr. 704. JLB 21 (BWV 15) befand sich zur fraglichen Zeit offenbar schon im Besitz von Georg Poelchau; vgl. K. Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Tübingen 1970, Druck 1984, S. 70f.

[60] R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 126, Bd. II, Sketch No. 28.

[61] Vgl. NBA Krit. Berichte: I/21 (W. Neumann), S. 158 (BWV 17); I/15 (A. Dürr), S. 177 (BWV 39); I/12 (A. Dürr), S. 201 (BWV 43); I/18 (A. Dürr), S. 193 (BWV 45); I/18 (L. Treitler), S. 78 (BWV 187). Vgl. außerdem NBA I/19 (hrsg. von R. L. Marshall), S. XI (BWV 102).

[62] R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 244; zu BWV 88/4 vgl. Bd. II, Sketch No. 63.

die Besetzung in Johann Ludwig Bachs „Vorbildern" anlehnen wollte? Dieser Aspekt gewinnt noch dadurch an Gewicht, daß der Kopftitel zur Kantate BWV 35, die zwischen BWV 102 und BWV 17 uraufgeführt wurde, wieder eine Besetzungsangabe enthält.[63] Die Satzüberschrift zu BWV 17/3 lautet „Aria à 2 Hautb.", die Arie ist aber mit zwei Violinen besetzt.[64] Sollte diese Diskrepanz zwischen Überschrift und Komposition bedeuten, daß die Überschrift noch die Besetzung der Komposition Johann Ludwig Bachs referiert?
Zu fragen ist schließlich, ob an gewissen Sonn- und Feiertagen der Zeit zwischen Februar und September 1726 mit Aufführungen weiterer, verschollener Neukompositionen Johann Sebastian Bachs über Meininger Texte zu rechnen ist.

7. *Konsequenzen für die Chronologie der Leipziger Kantatenaufführungen*

Für die Kantatenaufführungen zwischen 2. Februar und 5. Mai 1726 in den Leipziger Hauptkirchen sah Johann Sebastian Bach offenbar ausschließlich fremde Kompositionen vor: 11 Kantaten Johann Ludwig Bachs sowie die Markus-Passion von Reinhard Keiser. Daß die Werke auch tatsächlich aufgeführt wurden, kann kaum bezweifelt werden, da für sie vollständiges Aufführungsmaterial entstand; hätte Johann Sebastian Bach sich die Stücke lediglich „für die Schublade" kopieren lassen, hätte für die Herstellung von Stimmensätzen ebensowenig Anlaß bestanden wie im Falle der Kantate JLB 8, zu der 1726 nur eine Partiturkopie entstand.
Mit der Kantate JLB 8, die für Jubilate bestimmt ist (1726: 12. Mai), änderte sich Johann Sebastian Bachs Einstellung: Im speziellen Fall von JLB 8 verzichtete er auf eigenhändiges Ausschreiben der Partitur, und er ging offensichtlich schon seit diesem Sonntag wieder dazu über, auch eigene Kantaten zu komponieren und aufzuführen, bald über einen Text aus dem Meininger Jahrgang, bald über einen anderen.
Für die Zeit zwischen Mariä Reinigung und Ende August 1726 wird mit den sicher nachweisbaren Kantatenaufführungen grundsätzlich eine musikalische Umrahmung der Predigt deutlich, meist durch Zweiteilung eines einzigen Werks, gelegentlich durch die Aufführung von zwei verschiedenen Werken. Nach dem 1. September 1726 (Aufführung der einteiligen Kantate JLB 15) läßt sich dies noch weiter bis zum 22. September 1726 (BWV 17) verfolgen. So ungeklärt die Frage der Post-orationem-Musik in Leipziger Hauptgottesdiensten der Zeit ist,[65] muß in dem zeitlich und thematisch scharf umgrenzten Abschnitt zwischen 2. Februar und 22. September 1726 versucht werden, auch für die weiteren Kantatenaufführungen eine Antwort darauf zu finden, wie die Predigtumrahmung erreicht wurde. Das gilt zunächst für Jubilate 1726; möglicher-

---

[63] NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann), S. 167.
[64] R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. I, S. 244.
[65] Vgl. Fußnote 45. Insbesondere Scheides Behauptung (S. 87), die Post-orationem-Musik habe für Johann Sebastian Bach Ausnahmecharakter gehabt, müßte neu überprüft werden, da auch die Zweiteilung in den entsprechenden Kantaten Johann Ludwig Bachs auf Johann Sebastian Bach zurückgeht.

weise wurde JLB 8 zurückgestellt, weil BWV 146 aufgeführt wurde.[66] Da nicht damit zu rechnen ist, daß beide Werke nebeneinander dargeboten wurden, müßte überlegt werden, ob BWV 146 zweiteilig musiziert worden sein könnte. Hierzu wäre eine Teilung vor der Sopranarie Nr. 5 denkbar; dem zweiten Teil könnte dort noch – ähnlich wie für BWV 35 vermutet[67] – der dritte Satz einer Konzertvorlage, der Urform zu BWV 1052, vorangestellt worden sein, vielleicht sogar in gleicher Besetzung wie in BWV 188, so daß also erst mit der Übernahme des dritten Konzertsatzes in die Kantate BWV 188 bei BWV 146 die Zweiteiligkeit aufgehoben worden wäre. Außerdem ist die Situation für den 1. September 1726 zu untersuchen (11. Sonntag nach Trinitatis): Welches Werk wurde neben JLB 15 aufgeführt? Ähnlich wie im Fall von JLB 7 und BWV 170 (6. Sonntag nach Trinitatis) ist mit einer Komposition Johann Sebastian Bachs zu rechnen. Unter seinen erhaltenen Kantaten kommt dafür BWV 129 in Frage, für deren Entstehung Alfred Dürr anhand der Schriftformen des Anonymus IIIa eine Datierung in den September 1726 vorschlug.[68] Dadurch wird aber die Situation für den Sonntag Trinitatis 1726 erst recht unklar, zumal an diesem Tage die ursprünglich zweiteilige Kantate BWV 194 offenbar in gekürzter, einteiliger Form aufgeführt wurde („Sprich Ja zu meinen Taten").[69]

Bereits angesprochen wurde, daß Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten Johann Ludwig Bachs 1726 möglicherweise nicht nur 18 Werke umfaßte; mit verschollenen Leipziger Quellen weiterer, unbekannter Werke muß ebenso wie mit dem Verlust von Partiturkopien zu JLB 7 (1726!) und JLB 13–17 gerechnet werden. In erster Linie betrifft dies das Fest Mariä Verkündigung (25. März): Da Johann Sebastian Bach in dieser Zeit offensichtlich keine Kantaten komponierte, muß für dieses Fest mit einer Aufführung von Johann Ludwig Bachs Kantate „Ich habe meinen König eingesetzt" gerechnet werden, die sich freilich nur aus dem Rudolstädter Textdruck erschließen läßt. Weitere Kantatenaufführungen über Texte aus diesem (ja ursprünglich Meininger) Jahrgang hätten an dem Sonntag Rogate („Der Herr ist nahe allen, die ihn anrufen"; zwischen JLB 14 und BWV 43), dem 2. Sonntag nach Trinitatis („Und der Herr Zebaoth"; zwischen JLB 17 und 13), dem 3. und 4. Sonntag nach Trinitatis („Wo sich aber der Gottlose bekehret" und „Ich tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden") sowie am 9. Sonntag nach Trinitatis („Wer sich des Armen erbarmet") stattgefunden. Bis zu einem gewissen Grad erscheint dabei denkbar, daß zwischen dem 23. Juni und dem 4. August 1726 abwechselnd Kompositionen Johann Sebastian und Johann Ludwig Bachs aufgeführt wurden. Ein ähnliches Alternieren ist für die Zeit zwischen 25. August und 22. September 1726 festzustellen, wobei die Kantate BWV 35 zeigt, daß sich Johann Sebastian Bachs Beiträge nicht nur auf Vertonungen Meininger Texte beschränkten. Demnach können die Werke, die am Sonntag Rogate sowie dem 4. und 9. Sonntag nach Trinitatis in Leipzig musiziert wurden, hypothetisch

---

[66] Dürr Chr 2, S. 166, Nachtrag 18.

[67] Wie Spitta II, S. 278f., auch NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann), S. 187f.

[68] Dürr Chr 2, S. 92, und H.-J. Schulze (vgl. Fußnote 9), S. 114.

[69] Dürr Chr 2, S. 87f.

Johann Ludwig Bach zugeschrieben werden; für den 2. und 3. Sonntag nach Trinitatis wären Kompositionen Johann Sebastian Bachs anzusetzen, möglicherweise über Texte des Meininger Jahrgangs. Die Musik dieser Werke hat tatsächlich als verschollen zu gelten; jedenfalls läßt sich weder eine Parodiebeziehung zwischen den aus Rudolstadt überlieferten Texten und den Messen BWV 233–236 nachweisen, in denen immerhin die Hälfte der ermittelten Vorlagen aus Kantaten der Zeit zwischen 31. Oktober 1725 und 22. September 1726 stammen, noch ist eine Zuordnung der Texte zu unidentifizierten Kompositionsskizzen Johann Sebastian Bachs[70] möglich. Schließlich ist auch nicht mit einer weiteren Solokantate für Alt zu rechnen, da Johann Sebastian Bach für diese offenbar einen Sechs-Wochen-Turnus vorsah (BWV 170, 35 und 169 am 6., 12. und 18. Sonntag nach Trinitatis). Jedenfalls ist anzunehmen, daß Johann Sebastian Bach über Pfingsten und Trinitatis eigene Werke aufführte: für Trinitatis sind Aufführungen eigener Werke konkret denkbar; für den 1. Pfingsttag ist im Meininger Textjahrgang ein Text der „langen Form" enthalten, und es ist nicht auszuschließen, daß bereits Johann Sebastian Bachs Motive, den Himmelfahrtstext (ebenfalls „lange Form", BWV 43) neu zu vertonen, mit einer Unzufriedenheit über Johann Ludwig Bachs Bearbeitungen dieser Texte (wie in der kurzatmigen, kleingliedrigen Ostersonntagskantate JLB 21/BWV 15) zu erklären sind. Daß Johann Sebastian Bach für den 1. Sonntag nach Trinitatis nicht bereits von vornherein plante, die entsprechende Kantate (BWV 39) nach dem dritten Satz zu teilen, hat vielleicht auch zu bedeuten, daß das Werk erst in relativ großem Abstand zur letzten vorangegangenen Aufführung einer zweiteiligen, über einen Meininger Text komponierten Kantate entstand.

Fraglich bleibt aber, welche Gründe Johann Sebastian Bach hatte, bereits in seinem dritten Leipziger Amtsjahr für so lange Zeit darauf zu verzichten, in den Hauptgottesdiensten eigene Kirchenkantaten aufzuführen, und statt dessen in so großem Umfang zu fremden Werken zu greifen. Vielleicht hat er sich buchstäblich „freigekauft", um für andere Aufgaben Zeit zu haben; zu denken wäre an einen Zusammenhang mit der zur Michaelismesse 1726 vorgelegten Druckausgabe der Partita I BWV 825. Daß dieses Werk allein der Anlaß gewesen wäre, ist angesichts des großen Zeitraums, der betrachtet werden muß, unwahrscheinlich. Sollte also für die Fertigstellung von BWV 825 und die Aufführungen von Werken vor allem Johann Ludwig Bachs ein nicht nur zufälliger Zusammenhang angenommen werden, müßte man in dieselbe Zeit vermutlich noch weitere Projekte datieren, die dem der Partita I nahestehen, also wohl die Komposition weiterer Tastenmusikwerke.

Das andere dokumentarisch faßbare Datum jener Zeit ist der 28. Juli 1726, der Tag, an dem Johann Sebastian Bach sein kurzes Grußschreiben an Georg Erdmann richtete. Daraus, daß Johann Sebastian Bach seine Antwort, um die Erdmann daraufhin bat, bis 1730 hinauszögerte, schloß Grigorij Pantijelew, „daß Bach 1726 keineswegs daran dachte, seine Stellung als Thomaskantor aufzugeben".[71] Es scheint jedoch, daß Johann Sebastian Bach weder damals noch

[70] Aus chronologischen Gründen kämen in Frage: R. L. Marshall (vgl. Fußnote 5), Bd. II, Sketch No. 150 (zu geringe Anhaltspunkte zur Untersuchung), No. 151 (im Meininger Jahrgang beginnt keine Kantate mit einem Zitat aus Psalm 121).

späterhin eine derartige Absicht hatte, da diese Stellung ihm grundsätzlich neben seinen Dienstpflichten die Möglichkeit zu Nebentätigkeiten bot.[72] Trotzdem hat Pantijelews Äußerung – allein auf die Situation von 1726 bezogen – ihre Berechtigung; denn daß Bach angesichts dieses Schaffensfreiraumes keinen Anlaß sah, seine Stellung zu verlassen, ist nur zu verständlich. Zwischen dem Brief und den Aufführungen von Werken Johann Ludwig Bachs scheint nicht mehr als ein zufälliger chronologischer Zusammenhang zu bestehen.

III. SCHLUSSBEMERKUNG

Die Kantaten Johann Ludwig Bachs sind fast ausschließlich über Frankfurt und Leipzig, zwei bedeutende Zentren der damaligen protestantischen Kirchenmusikpflege, erhalten geblieben, die Werke dort aber im Hinblick auf Aufführungen umgearbeitet worden. In Besetzung und Schwierigkeitsgrad boten diese Werke offensichtlich keine grundsätzlichen Probleme, die es vor einer Aufführung zu beseitigen gegolten hätte; eher wurden die Anforderungen erst nachträglich gesteigert, sei es in Frankfurt durch schriftlich fixierte Anreicherung der Virtuosität, sei es in Leipzig durch die zu vermutende Verlegung der Obergrenze des Tenorambitus. Ob dies einen Rückschluß auf Qualitätsunterschiede zwischen den Aufführungskräften in Meiningen und Leipzig beziehungsweise Frankfurt zuläßt, sei vorerst dahingestellt. Weil die Umbesetzungen, die Johann Sebastian Bach in den Vokalsoli vornahm, offenbar jeweils an anderer Stelle ausgeglichen und in Duetten nur solche Stimmkombinationen geändert wurden, die in anderen, zeitlich benachbarten Kantaten unverändert blieben, kann auch hier nicht von Eingriffen gesprochen werden, die durch die personelle Zusammensetzung des Aufführungsapparates bedingt waren. Am ehesten läßt sich dagegen bei Johann Sebastian Bachs Zweiteilung der Kantaten und der Einführung einer Stimme für Corno (da tirarsi) in den Schlußchoral JLB 6/7b eine Begründung in speziellen Aufführungsverhältnissen sehen.
So stand bei der Zurichtung der Werke erstaunlicherweise offenbar die Absicht im Vordergrund, diese im Detail bestimmten geschmacksbedingten Stilvorstellungen des jeweiligen „Bearbeiters" anzupassen oder in diesem Rahmen stilistisch zu „modernisieren". Das dürfte der Grund dafür sein, daß sich – soweit aus den Quellen überhaupt zu ermitteln – das Bearbeitungsverhalten Johann Sebastian Bachs und seines Frankfurter Kollegen relativ stark voneinander unterscheiden. Der Frankfurter Musikdirektor änderte Phrasen- und Ritornellstrukturen sowie in Rezitativen Singstimmenführung und arios erscheinende Kadenzen. Von Johann Sebastian Bach lassen sich derartige Änderungen kaum erkennen, allenfalls in der Kürzung der Arie JLB 1/5 oder bei der Neukomposition größerer Satzabschnitte (beispielsweise JLB 14/3); eher scheint er in doppelchörige Orchesterstrukturen eingegriffen zu haben, die der Frankfurter

---

[71] BJ 1985, S. 83–97 (G. Pantijelew), hier S. 96. G. Herz' Erklärung (BJ 1986, S. 138) geht von einer zu knappen Zeit zum Ordnen der Quellen aus.

[72] U. Siegele, *Bach in Leipzig: Fremdeinschätzung und Selbsteinschätzung*, in: Almanach der Bach-Tage Berlin 1985.

Musikdirektor wohl unverändert aus den Originalen übernahm. In einigen wenigen Punkten decken sich die Absichten beider Umarbeiter, beispielsweise in der Behandlung der Akkordfolge T-D_3-T am Anfang größerer Rezitativeinheiten oder in dem Unbehagen gegenüber der Form der Schlußsätze – von dem sie sich aber wiederum auf unterschiedliche Weise befreiten: der Frankfurter Musikdirektor dehnte in JLB 8 und 23 die instrumentale Verbindung zwischen den beiden Satzblöcken Chor und Choral aus; Johann Sebastian Bach, der in seinen eigenen Werken auf Meininger Texte den Teilsatz Nr. 7a überging, ersetzte in den relativ späten Umarbeitungen von JLB 15 und 16 den ursprünglichen Schlußchoral („Nr. 7b") durch einen separaten anderen Satz („Nr. 8"). Bei all diesen Eingriffen scheint aber Johann Sebastian Bach radikaler und weniger schematisch (beziehungsweise systematisch) vorgegangen zu sein als sein Frankfurter Kollege: er änderte zwar wie dieser Details, griff aber darüber hinaus wohl seltener in die Vorlage ein (dann aber waren seine Maßnahmen umfassender und folgenreicher); eine Ausnahme hierbei ist die fast durchgängige Zweiteilung der Kantaten.

Die an Johann Ludwig Bachs Kantaten festgestellten Umarbeitungsmaßnahmen lassen daher nur insofern einen verallgemeinernden Schluß zu, als die Eingriffe an verschiedenen Orten offenbar nur selten von denselben – eher stilistisch als aufführungstechnisch geprägten – Vorstellungen ausgingen. Daher ist allenfalls aus der beachtlich großen Verbreitung jener 20 behandelten Kantaten ein Rückschluß möglich, wie sie von Zeitgenossen eingeschätzt wurden, nicht aber aus Art und Umfang der Umarbeitungsmaßnahmen; diese lassen vielmehr auf bestimmte Stilvorstellungen des jeweiligen Bearbeiters schließen.

Tabelle 1 Zweiteiligkeit der Leipziger Fassungen

JLB:	9	1	2	3	4	5	21	10	11	12	6	8	14	17	13	7	15	16
Partitur	x	x	x	x	x	o	o	o	o	o	o	o				o		
Sopran	(x)	.	x	x	(x)	x	x	x	o	x	x	o	x	x	x	o	o	x
Alt	x	o	x	x	(x)	.	(x)	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	o
Tenor	x	.	x	x	(x)	(x)	x	x	o	x	x	o	x	x	x	o	o	x
Baß	(x)	.	x	x	o	(x)	x	x	o	x	x	o	x	x	x	o	o	o
V. I	x	(x)	x	x	x	(x)	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	o
V. I (D)	x	(x)	x	(x)	x	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	.	o
V. II	x	(x)	x	x	x	(x)	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	.	x
V. II (D)	x	(x)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	x
Va.	x	x	x	x	x	(x)	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	x
Va. II															x			
Ob. I	x							(x)					x	x	x		o	o
Ob. II	x							(x)					x	x	1		o	x
Tr. I							1											
Tr. II							x											
Princip.							x											
Timp.							x											
Cor. I											o						o	
Cor. II																	o	

JLB:	9	1	2	3	4	5	21	10	11	12	6	8	14	17	13	7	15	16
Cont.	x	x	x	x	(x)	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	o
Cont. (D)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	o
Cont., tr.	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	o
2 Teile:	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	o	x	x	x	o	o	x
nach Satz:	4	4	4	4	4	4	5	3	3	3	3	–	3	4	4	–	(3)	4

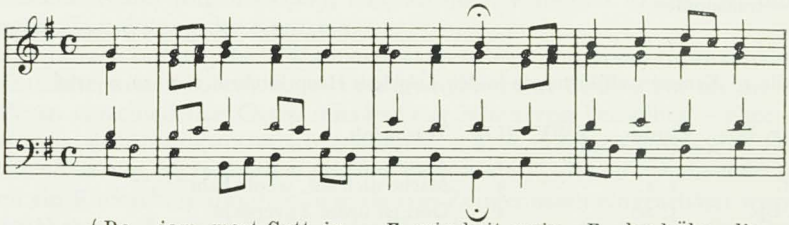
x = Zweiteiligkeit angezeigt
(x) = Zweiteiligkeitsvermerk nachgetragen
1 = Zweiteilung zunächst an falscher Stelle eingetragen
. = An Stelle eines Teilungsvermerks steht eine Doppelfermate
o = Kein Teilungsvermerk
keine Angabe = Exemplar nicht vorhanden

(D) = Dublette
tr. = transponiert

Tabelle 2 Kantatenaufführungen in den Leipziger Hauptkirchen, 2. 2.–22. 9. 1726

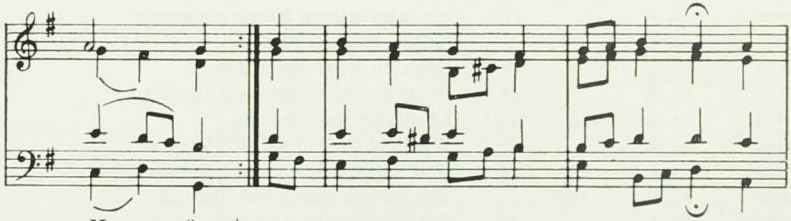
Liturg. Best.	Datum	BWV	JLB	Textincipit
Purif.	2. 2.		9	Mache dich auf, werde licht
4. p. Ep.	3. 2.		1	Gott ist unsre Zuversicht
5. p. Ep.	10. 2.		2	Der Gottlosen Arbeit wird fehlen
Septuag.	17. 2.		3	Darum will ich auch erwählen
Sexag.	24. 2.		4	Darum säet euch Gerechtigkeit
Estomihi	3. 3.		5	Ja, mir hast du Arbeit gemacht
Annunc.	25. 3.		(?)	Ich habe meinen König eingesetzt
(Karfr.)	19. 4.			Keiser, Markus-Passion
Pasch. 1	21. 4.		21	Denn du wirst meine Seele
Pasch. 2	22. 4.		10	Er ist aus der Angst und Gericht
Pasch. 3	23. 4.		11	Er machet uns lebendig
Quasim.	28. 4.		6	Wie lieblich sind auf den Bergen
Mis. Dni.	5. 5.		12	Und ich will ihnen einen einigen Hirten
Jubilate	12. 5.	146?		Wir müssen durch viel Trübsal
Cantate	19. 5.		14	Die Weisheit kömmt nicht
Rogate	26. 5.		(?)	Der Herr ist nahe allen
Asc. Chr.	30. 5.	43		Gott fähret auf mit Jauchzen
Exaudi	2. 6.			
Pent. 1	9. 6.			
Pent. 2	10. 6.			
Pent. 3	11. 6.			
Trinit.	16. 6.	194		Sprich Ja zu meinen Taten (Umarbeitung!) (zu BWV 129 vgl. 1. 9. 1726)
1. p. Tr.	23. 6.	39		Brich dem Hungrigen dein Brot
Johannis	24. 6.		17	Siehe, ich will meinen Engel senden
2. p. Tr.	30. 6.	(?)		Und der Herr Zebaoth wird allen Völkern
Vis. Mar.	2. 7.		13	Der Herr wird ein Neues im Lande erschaffen
3. p. Tr.	7. 7.	(?)		Wo sich aber der Gottlose bekehret
4. p. Tr.	14. 7.		(?)	Ich tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden

Liturg. Best.	Datum	BWV	JLB	Textincipit
5. p. Tr.	21. 7.	88		Siehe, ich will viel Fischer aussenden
6. p. Tr.	28. 7.		7	Ich will meinen Geist in euch geben
		170		Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust
7. p. Tr.	4. 8.	187		Es wartet alles auf dich
8. p. Tr.	11. 8.	45		Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist
9. p. Tr.	18. 8.		(?)	Wer sich des Armen erbarmet
10. p. Tr.	25. 8.	102		Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben
Ratsw.	26. 8.			
11. p. Tr.	1. 9.		15	Durch sein Erkenntnis wird er, mein Knecht
		129?		Gelobet sei der Herr, mein Gott
12. p. Tr.	8. 9.	35		Geist und Seele wird verwirret
13. p. Tr.	15. 9.		16	Ich aber ging für dir über
14. p. Tr.	22. 9.	17		Wer Dank opfert, der preiset mich

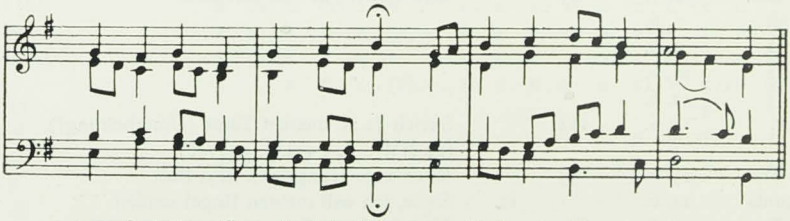


1. { Da jam-mert Gott in E-wig-keit mein E-lend über die
er dacht an sein Barm-her-zig-keit, er wollt mir hel-fen

(2. Er sprach zu sei-nem lie-ben Sohn...)

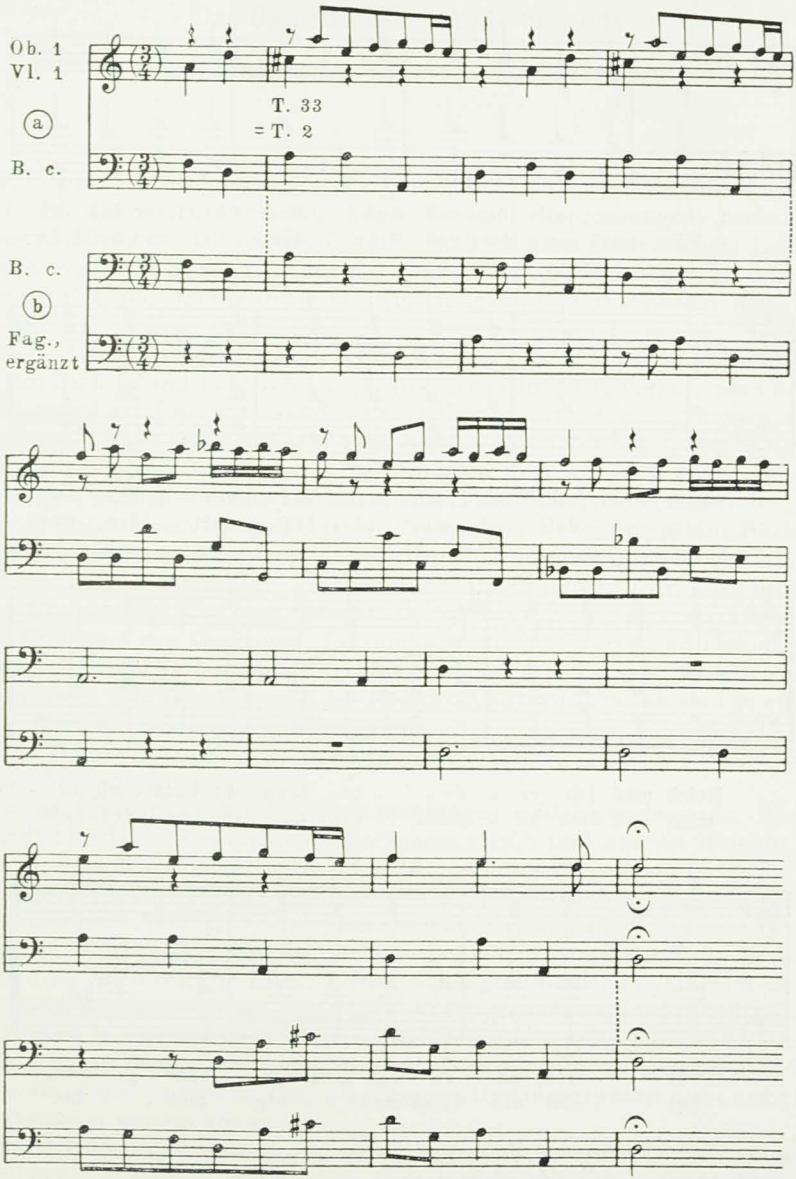


Ma- -ßen, } er wand zu mir sein Va-ter-herz, es
las- -sen, }

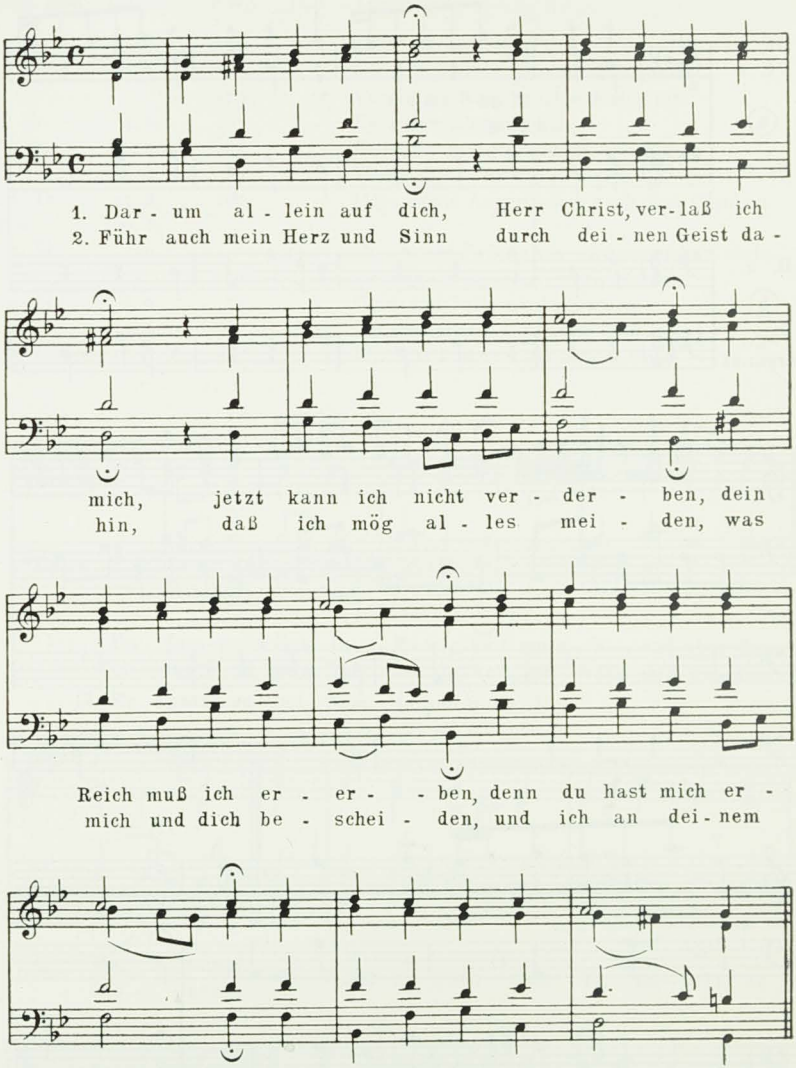


war bei ihm für-wahr kein Scherz, er ließ sein Be-stes ko- sten.

Beispiel 1
JLB 16/8



Beispiel 2
JLB 14/3, Auszug aus dem Schlußritornell von Teil A (T. 32–41 entspricht T. 1–10).
a) Leipzig
b) Frankfurt (nur Continuo erhalten, Fagott als komplementäre Stimme ergänzt)



Beispiel 3
JLB 15/8

Das Bachschrifttum 1981 bis 1985

Zusammengestellt von Rosemarie Nestle (Leipzig)

Die nachstehende Bibliographie des internationalen Bachschrifttums der Jahre 1981 bis 1985 (Buchtitel, Zeitschriftenaufsätze, Besprechungen) basiert im wesentlichen auf der handschriftlichen Titelkartei des Bach-Archivs Leipzig (heute zugehörig den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR) sowie auf nationalen und internationalen Verzeichnissen.

Die Zusammenstellung bildet in Form und Inhalt die nahtlose Fortsetzung der in den Bach-Jahrbüchern 1967, 1973, 1976, 1980 und 1984 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 und anderes wurden in eckige Klammern gesetzt. Die vorletzte Sachgruppe verzichtet auf die Erfassung von Gedichten; Faksimiles Bachscher Werke und Dokumente bilden die letzte Sachgruppe. Am Schluß befindet sich das alphabetische Autorenregister. Die am häufigsten auftretenden Quellennachweise sind in einem Abkürzungsverzeichnis zusammengefaßt.

Nicht vergeben wurden die Nummern 357, 479, 548, 549, 552, 578–581, 689, 999, 1011, 1013, 1040.

Wie in den vorhergehenden Titelsammlungen 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 Numerierung unter der vorhergehenden Nummer aufzufinden.

Das verzeichnete Titelmaterial dürfte insbesondere im Blick auf das Gedenkjahr 1985 noch manche Lücke aufweisen; angesichts der in Jubiläumsjahren üblichen besonders breiten Streuung wird einiges sich erst im Laufe der Jahre aufspüren lassen. Wie in den früheren Bibliographien werden fehlende Titel in der nächsten Zusammenstellung genannt. Dies gilt insbesondere für nach Redaktionsschluß ermittelte Titel, da diese aus Umfangsgründen nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

Angestrebt wurde eine wertende, wenn auch möglichst umfassende Zusammenstellung. Sie wäre in vorliegender Gestalt nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung zahlreicher Bibliotheken und Personen, dafür ist 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

wären ohne die großzügige und weitreichende Hilfe des Bach-Archivs (Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach).
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 Redaktion gebeten.

ABKÜRZUNGEN

Am Org	The American Organist
AMS	American Musicological Society
BACHIANA	Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983. Hrsg. von Wolfgang Rehm. – Kassel etc.: Bärenreiter 1983
BF/BI	Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. – Leipzig: Neue Bachgesellschaft 1981
BJ	Bach-Jahrbuch
Bach QJ	Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Hrsg. von Elinore Barber. – Berea, Ohio: Baldwin-Wallace College
BFB	Bachfestbuch
BTg	Bachtage
BW	Bachwoche
B Bpfl	Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe. Hrsg.: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. (Beiträge zur Bachpflege der DDR)
BzBf	Beiträge zur Bachforschung. Hrsg.: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. – Leipzig
BSt	Bach-Studien. Hrsg. im Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach" an der Karl-Marx-Universität Leipzig von Reinhard Szeskus. – Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel
BzMw	Beiträge zur Musikwissenschaft
E M	Early Music
K Ber	Kritischer Bericht
K M	Der Kirchenmusiker
M	Musica (Kassel)
Mf	Die Musikforschung
M I	Das Musikinstrument
MT	The Musical Times
MuB	Musik und Bildung
MuG	Musik und Gesellschaft
MuK	Musik und Kirche
NBA	Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
StAI	Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts, Blankenburg (Harz)
UMI	University Microfilms International

INHALT

I. BIBLIOGRAPHIEN, VERZEICHNISSE

1. *[Ausstellung]*. „Hommage à Bach" im „Studio" des Mittelrhein. Landesmuseums [vom] 23. Okt. bis 19. Nov. 1980. [Katalog.] – Mainz: Mittelrheinisches Landesmuseum und Stadtbibliothek Mainz 1980. 48 S.
2. *Ausstellung*. Musik als Handwerk. Komponieren und Musizieren im frühen 18. Jahrhundert. [Hrsg. von Klaus Häfner und Martin Lutz.] – Wiesbaden 1985. [Beilage zum Programmbuch der 6. Wiesbadener Bachwochen.] 16 S.
3. *Bach-Bibliographie*. (Nachdruck der Verzeichnisse des Schrifttums über Johann Sebastian Bach aus den BJ 1905 bis 1984 mit einem Supplement und Register) herausgegeben von Christoph Wolff. – Kassel: Merseburger 1985. 464 S.
   Bespr.: (1) NZfM 146 (1985), H. 12, S. 66–67 (Detlef Gojowy).
4. *Bach Compendium*. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs. (B C). [Hrsg.] von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Bd. I, 1. Vokalwerke, Teil I. – Leipzig/Dresden: Edition Peters 1985. 419 S.
   Bespr.: (1) Bulletin. Musikrat der DDR 22 (1985), H. 1, S. 44–46 (Ingeborg Allihn).
5. *Beechey*, Gwilym: A Short Guide to Wolfgang Schmieder's Catalogue of J. S. Bach's Music. – In: Musical Opinion 108 (1984/1985), S. 162–170.
6. *Bergmann*, Hans: Bibliographie der Veröffentlichungen von Alfred Dürr. [Editionen und Veröffentlichungen zu Bach.] – In: BACHIANA . . ., S. 369–379. [Vgl. Nr. 114.]
7. *Cantrell*, Scott: The Organ Works of J. S. Bach: A Critical Discography. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 108–112.
8. *Croucher*, Trevor: Early Music Discography: From Plainsong to the Sons of Bach. Vol. 1; 2. – London: The Library Association 1981. XVIII, 273 S.; V, 302 S.
9. *Daw*, Stephen: Bach in MT, 1944–1984. 1; 2. – In: MT 126 (1985), Nr. 1705, S. 153–155; Nr. 1706, S. 211–215.
10. *300 Jahre Johann Sebastian Bach*. Sein Werk in Handschriften und Dokumenten. Musikinstrumente seiner Zeit. Seine Zeitgenossen. [Ausstellung der Int. Bachakademie Stuttgart vom 14. 9. bis 27. 10. 1985. Katalog.] – Tutzing: Schneider 1985. 419 S. [Beiträge s. Nr. 67, 52, 54, 112, 331, 338, 371.]
11. *Elste*, Martin: Bachs Kunst der Fuge auf Schallplatten mit einer Diskographie aller zyklischen Aufnahmen. – Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung 1981. 160 S.
12. *Elvers*, Rudolf: Bach-Autographe: Bach in Geschichte und Gegenwart; zu den Autographen in der Berliner Staatsbibliothek. – In: Forum Musikbibliothek (1985), 2, S. 63–73.

12a. *Evans*, Margaret Ruth: An Annotated List of Sacred Cantatas: 1960 bis 1976. Dissertation. – Rochester, N. Y.: Eastman School of Music 1978. 688 S.

13. *Glöckner*, Andreas: Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von

Carl Gotthelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761–1769. – In: BJ 70 (1984), S. 107–116.

14. *Die Handschrift Johann Sebastian Bachs.* Musikautographe aus der Musikabt. der Staatsbibliothek Preuß. Kulturbesitz. Ausstellung zum 300. Geburtstag von J. S. Bach in Berlin, 22. März bis 13. Juli 1985. [Katalog.] – Wiesbaden: Reichert 1985. 148 S.
15. *Jödt*, Martin: Johann Sebastian Bach und die Bachfamilie in Ausgaben des Hänssler-Verlages. – Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1980. 127 S.
16. *Joyce*, Donald: Bach Manuscripts in the Morgan Library. [Mit Besprechungen von Bach-Publikationen S. 14–26 und S. 134.] – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 137.
17. *Jurova*, Tamara: Instruktivnye sočinenija I. S. Bacha dlja klavira i ich redakcii. [Bachs „Klavierlehrstücke" und ihre Ausgaben. Russ.] – In: Muzykal'naja klassika v sovremennom ispolnitel'stve pedagogike. Hrsg. von Avgusta Malinovskaja. Moskva: Gosud. muzykalno-pedagogičeskij institut Gnesinych 1981.
18. *Katalog* der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Bd. 1: Johann Sebastian Bach und seine Söhne. Bearb. von Thomas Leibnitz. – Tutzing: Schneider 1982. XVIII, 180 S.
Bespr.: (1) BJ 70 (1984), S. 178–181 (Christoph Wolff).
19. *Keller*, Andreas: Johann Sebastian Bach: das geistliche Vokalwerk. Diskographie aller seit 1953 in Deutschland erschienenen Schallplatten auf der Basis der Kataloge 1953 bis 1985/1. – Stuttgart: Int. Bachakademie 1985. 51 S.
20. *Klausler*, Alfred P.: A Bach Discography. – In: The Christian Century 102 (1985), Nr. 10, S. 20–27; S. 300.
21. *Kresse*, Karl-Heinz und Günther *Hoppe*: Bibliographie „Der Köthener Bach. Leben und Werk." In: Cöthener Bach-Hefte 2 (1983), S. 32–50. [Vgl. Nr. 49.]
22. *Leaver*, Robin A.: Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie. – Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1983. 194 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung. 1.)
Bespr.: (1) MuK 54 (1984), S. 245–246 (Gottfried Simpfendörfer).
23. *Nestle*, Rosemarie: Das Bachschrifttum 1978 bis 1980. – In: BJ 70 (1984), S. 131–173.
24. *Payne*, May de Forest: Melodic Index to the Works of Johann Sebastian Bach. – New York: American Musicological Society 1979.
25. *Schmieder*, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs. [BWV] 7., unveränd. Aufl. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1980; 7. Aufl. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1981. 747 S.
26. *Schneider*, Klaus: In honorem J. S. Bach – Musikalische Huldigungen für J. S. Bach in Form von Variationen, Bearbeitungen und Kompositionen über die Tonfolge B-A-C-H. Eine Bibliographie. – Hannover: Klaus Schneider 1984. 34 S. – In: MuK 54 (1984), S. 209–242; Suppl. MuK 55 (1985), S. 234–238; 56 (1986), S. 32–37; S. 301–307.

27. *Schulze*, Hans-Joachim: Auswahlbibliographie. [Veröffentlichungen über J. S. Bach.] – In: Cöthener Bach-Hefte 1 (1981), S. 17–20. [Vgl. Nr. 49.]
28. *Towe*, Teri Noel [u. a.]: Deutsche Grammophon's New Bach Edition. – In: American Record Guide 48 (1985), Nr. 6, S. 3–16.
29. *Washington Bach Consort*. (Programme 1977–1982 Series I–V.) – Washington 1983.
30. *Zwang*, Philippe und Gérard: Guide pratique des cantates de Bach. – Paris: Laffont 1982. 398 S.

II. FORSCHUNG, EDITION

31. *A., I.* [*Allihn*, Ingeborg]: Kolloquium: Johann Sebastian Bachs Leipziger Wirken und Nachwirken. – In: MuG 32 (1982), S. 109–110.
32. *Asmus*, Jürgen: Johann Sebastian Bachs Traditionsraum: Wissenschaftliches Kolloquium in Leipzig. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 20 (1983), S. 54–55.
33. *Asmus*, Jürgen: Johann Sebastian Bachs Traditionsraum. – In: BzMw 26 (1984), S. 63–64.
34. *Aufsätze über Johann Sebastian Bach*. (Eine Auswahl aus den Jahrgängen 1904 bis 1939 des BJ, hrsg. von Hans-Joachim Schulze.) Bd. 1; 2. – Leipzig: Zentral-Antiquariat der DDR; Kassel: Merseburger 1985. – VII, 497 S.; V, 509 S.
35. *Bach*, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kritische Berichte. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter.
Serie I, Band 16 [= Nr. 413]; Band 23 [= Nr. 427]; Band 29 [= Nr. 441]; Band 20 [= Nr. 429a];
Serie II, Band 2 [= Nr. 487]; Band 7 [= Nr. 473];
Serie V, Band 2 [= Nr. 603]; Band 7 [= Nr. 595]; Band 8 [= Nr. 596]; Band 10 [= Nr. 601];
Serie VI, Band 3 [= Nr. 653].
36. *Bach-Jahrbuch*. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.
Jg. 67 (1981). 137 S. [Beiträge s. Nr. 57, 74, 97, 260, 278, 655, 771, 783.]
Bespr.: (1) MuK 53 (1983), S. 210–211 (Gerhard Schuhmacher).
Jg. 68 (1982). 180 S. [Beiträge s. Nr. 839, 266, 429, 447, 58, 685, 702, 348, 633, 111, 313.]
Jg. 69 (1983). 136 S. [Beiträge s. Nr. 64, 87, 231, 324, 517, 830, 527.]
Jg. 70 (1984). 190 S. [Beiträge s. Nr. 13, 23, 230, 231, 277, 722, 757.]
Jg. 71 (1985). 194 S. [Beiträge s. Nr. 198, 283, 312, 301, 271, 553, 538, 339, 421, 425, 303, 449.]
Jg. 65 (1979). [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 6.]
Bespr.: (1) M 35 (1981), S. 59 (Georg von Dadelsen).
37. *Bachforschung und Bachinterpretation heute*. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium der Philipps-Universi-

tät Marburg. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. – Leipzig: NBG; Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 214 S. (Mitgliedsgabe der NBG 1981) [Beiträge s. Nr. 42, 47, 294, 288, 202, 178, 662, 377, 394, 354, 651, 635, 457, 724, 735, 769, 770.]
Bespr.: (1) BJ 68 (1982), S. 157–161 (Alfred Dürr). (2) M 36 (1982), S. 71–74 (Alfred Dürr). (3) Mf 37 (1984), S. 146–147 (Detlef Gojowy).

38. *Bach, Handel, Scarlatti.* Tercentenary Essays, ed. by Peter Williams. – Cambridge, London, New York . . . 1985. 363 S. [Beiträge s. Nr. 45, 79, 94, 244, 252, 258, 269, 325, 543, 545, 612, 754, 772, 801.]

39. *Bachtage Berlin.* Vorträge 1970 bis 1981. Sammelband. Hrsg. von Günther Wagner. – Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1985. 262 S. [Beiträge s. Nr. 280, 295, 382, 398, 419, 526, 648, 697, 700, 718, 796, 798, 803, 807, 808, 1122.]

40. *Beiträge zur Bachforschung.* [Hrsg. von den] Nationale[n] Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. H. 1. – Leipzig 1982. 96 S. [Beiträge s. Nr. 72, 196, 220, 247, 318, 598, 765, 817.] – H. 2. – Leipzig 1983. 64 S. [Beiträge s. Nr. 330, 342, 442, 713, 782, 746, 831.] – H. 3. – Leipzig 1984. 96 S. [Vgl. Nr. 319.] – H. 4. – Leipzig 1985. 116 S. [Beiträge s. Nr. 865a, 76a, 88, 89, 59a, 92.]

41. *Bill,* Oswald: Bach, Yale University, Rinck: Zur Vorgeschichte des Bachfundes von New Haven. Abenteuerliche Reise einer Darmstädter Sammlung. [Nachdruck aus dem „Darmstädter Echo" vom 3. 1. 1985.] – In: Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgesch.: Mitteilungen 49 (1985), S. 414–417.

42. *Blankenburg,* Walter: Tendenzen der Bachforschung seit den 1960er Jahren, insonderheit im Bereich der geistlichen Vokalmusik. – In: BF/BI, S. 86–93. [Vgl. Nr. 37.]

43. *Blankenburg,* Walter: Die Bachforschung seit etwa 1965: Ergebnisse – Probleme – Aufgaben. 2, 3. – In: Acta musicologica 54 (1982), S. 162 bis 207. – 55 (1983), S. 1–58. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 10.]

44. *Blankenburg,* Walter: Theologische Bachforschung heute. – In: Augsburger Jahrbuch für Mw 2 (1985), S. 91–106.

45. *Brainard,* Paul: Aria and Ritornello: New Aspects of the Comparison Handel/Bach. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 21–33. [Vgl. Nr. 38.]

46. *Braunlich,* Helmut: Johann Peter Kellner's Copy of the Sonatas and Partitas for Violin Solo by J. S. Bach. – In: Bach QJ XII (1981), April, S. 2–10.

47. *Brinkmann,* Reinhold: Kleine Einleitung von außen. – In: BF/BI, S. 11 bis 17. [Vgl. Nr. 37.]

48. *Bužga,* Jaroslav: Bachovská konference v Lipsku 1985. – In: Hudební věda 22 (1985), S. 285–286.

49. *Cöthener Bach-Hefte. 1. 2.* – Köthen: Historisches Museum 1981; 1983. 36 S.; 51 S. [Beiträge H. 1 s. Nr. 27, 110, 229; H. 2 s. Nr. 21, 927.] – H. 3. Sonderheft zur Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR. – Köthen: Historisches Museum 1985. 72 S.

50. *Cyr,* Mary: Bach's Music in France: a new Source. – In: E M 13 (1985), S. 256–259.

51. *Dadelsen*, Georg von: Über Bach und anderes: Aufsätze und Vorträge 1957–1982. – Laaber: Laaber Verlag 1983. 247 S.
52. *Dadelsen*, Georg von: Von den Quellen zur Neuen Bach-Ausgabe. – In: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, S. 29–50. [Vgl. Nr. 10.]
53. *Dürr*, Alfred: Von Bach-Jahr zu Bach-Jahr: 35 Jahre nach 1950. – In: M 38 (1984), S. 510–513.
54. *Dürr*, Alfred: Handschriften und Faksimile-Ausgaben. – In: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, S. 21–27. [Vgl. Nr. 10.]
55. *Engler*, Klaus: Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 582.] [Druck, o. O.] 1984. VII, 142 S.
56. *Galusko*, H.: Gendelevedenie: istorija i sovremennye zadači: Bach i Gendel. [Händelforschung: Geschichte und gegenwärtige Aufgaben: Bach und Händel. Russ.] – In: Sovetskaja muzyka (1985), H. 7, S. 21–88.
57. *Glöckner*, Andreas: Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735. – In: BJ 67 (1981), S. 43–75.
58. *Glöckner*, Andreas: Die Leipziger Neukirchenmusik und das „Kleine Magnificat" BWV Anh. 21. – In: BJ 68 (1982), S. 97–102.
59. *Glöckner*, Andreas: Leipziger Neukirchenmusik 1729 bis 1761. [betr. Bachs kirchenmusikalisches Umfeld.] – In: BzMw 25 (1983), S. 105–112.
59a. *Glöckner*, Andreas: Johann Kuhnau, Johann Sebastian Bach und die Musikdirektoren der Leipziger Neukirche. – In: BzBf 4, S. 23–32. [Vgl. Nr. 40.]
60. *Häfner*, Klaus: Picander, der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang. Ein neuer Hinweis. – In: Mf 35 (1982), S. 156–162.
61. *Herz*, Gerhard: Bach-Quellen in Amerika. – Bach Sources in America. – Kassel etc.: Bärenreiter 1984. 434 S. (Mitgliedsgabe der NBG 1983/1984)
62. *Herz*, Gerhard: Bach-Quellen in Amerika. – In: BACHIANA . . ., S. 99 bis 107. [Vgl. Nr. 114.]
63. *Hill*, Robert: Echtheit angezweifelt. Style and Authenticity in Two Suites Attributed to Bach. – In: E M 13 (1985), S. 248–255.
64. *Hofmann*, Klaus: Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs. – In: BJ 69 (1983), S. 115–118.
65. *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung*. Hrsg. im Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach" an der Karl-Marx-Universität Leipzig von Reinhard Szeskus. – Leipzig 1982. 278 S. [Beiträge s. Nr. 84, 95, 199, 227, 340, 369, 401, 513, 520, 631, 644, 732.] (Bach-Studien. 7.) Bespr.: (1) Mf 38 (1985), S. 224–225 (Hans Eppstein).
66. *Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux*. Bericht über das Symposium anläßlich des 58. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft 24.–29. Mai 1983 in Graz. Hrsg. von Johann Trummer und Rudolf Flotzinger. – Kassel etc.: Bärenreiter 1985. [Beiträge s. Nr. 96, 243, 253, 264, 267, 820, 860, 1041.]
67. *Kallenbach*, Gabriele: Restaurierungsbericht zu Johann Sebastian Bachs Kantaten BWV 180 und 113. – In: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, S. 51–55. [Vgl. Nr. 10.]
68. *Kellner*, Herbert Anton: Neue Perspektiven der Bach-Forschung. Das Rätsel von Bachs Cembalostimmung. – In: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 73–81.

69. *Kilian*, Dietrich: Zu einem Bachschen Tabulaturautograph. – In: BACHIANA . . ., S. 161–167. [Vgl. Nr. 114.]
70. *Klopčič*, Rok: Szeryng's New Bach edition – an appreciation. – In: The Strad 93 (1982), Nr. 1105, S. 37.
71. *Kobayashi*, Yoshitake: Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente. [betr. auch Klavierwerke J. S. Bachs.] – In: BACHIANA . . ., S. 168 bis 177. [Vgl. Nr. 114.]
72. *Kobayashi*, Yoshitake: Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften. – In: BzBf 1, S. 79–84. [Vgl. Nr. 40.]
73. *Kooimann*, Ewald: Eine Quelle zu Bachs Klaviertechnik. – In: Ars Organi 31 (1983), 1, S. 21–26.
74. *Krausse*, Helmut K.: Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs. – In: BJ 67 (1981), S. 7–22.
75. *Kühn*, Hellmut: Johann Sebastian Bach und die Musik seiner Zeit. Ergebnisse der Forschung. – In: K M 36 (1985), S. 69–76.
76. *Lehmann*, Karen: Neue Leipziger Nägeli-Dokumente. [betr. Nachwirken Bachs.] – In: BzMw 25 (1983), S. 113–119.
76a. *Lehmann*, Karen: Bach-Dokumente aus dem Kopierbuch 1804/06 des Verlages Hoffmeister und Kühnel in Leipzig. – In: BzBf 4, S. 69–82. [Vgl. Nr. 40.]
77. *Lewis*, Nigel: Paperchase: Mozart, Beethoven, Bach – the Search for their Lost Music. [betr. Auslagerung von Handschriften im II. Weltkrieg.] – London: Hamilton 1981. 246 S.
78. *Marshall*, Robert Lewis: Editore traditore: Ein weiterer „Fall Rust"? – [betr. editorische Arbeit an BG.] – In: BACHIANA . . ., S. 183–191. [Vgl. Nr. 114.]
79. *Marshall*, Robert Lewis: Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources: A Review of the Terminology. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 259–275. [Vgl. Nr. 38].
Neumann, Werner: Aufgaben und Probleme der heutigen Bachforschung. [Vgl. BJ 70 (1984), Bibl. Nr. 31.]
Bespr.: (1) Mf 34 (1981), S. 367 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
80. *Pilková*, Zdeňka: Konference o J. S. Bachovi v Lipsku. – In: Hudební Rozhledy 38 (1985), 7, S. 310–313.
81. *Palm*, Helga-Maria: Gläubigkeit, Symbolkraft und Kunst der Fuge. Sieben unterschiedliche Beiträge zur Bach-Biographie und -Forschung. – In: Neue Musikzeitung 34 (1985), Nr. 6, S. 53–54.
82. *Plath*, Wolfgang: Bach unter der Lupe. [betr. NBA V/7, Notenband.] – In: M 36 (1982), S. 275–276.
83. *Plath*, Wolfgang: Zum Schicksal der André-Gerberschen Musikbibliothek. [betr. auch BWV 151.] – In: BACHIANA . . ., S. 209–225. [Vgl. Nr. 114.]
84. *Round-Table* [„Johann Sebastian Bach und die Aufklärung"]. Leitung: Walther Siegmund-Schultze. – In: BSt 7, S. 109–139. [Vgl. Nr. 65.]
85. *Riley*, Maurice: Bach Symposium (University of Utah, July 1979). – In: Journal of the Violin Society of America 5 (1980), 1, S. 160.

86. *Rydzyk*, Hans-Jürgen: Italianità bei Bach? Das Kolloquium „Bach und die italienische Musik" in Venedig. – In: NZfM 146 (1985), 12, S. 50.
87. *Scheide*, William H.: Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in Picanders Kantatenjahrgangs-Vorbemerkung und im Werkverzeichnis des Nekrologs auf Johann Sebastian Bach. – In: BJ 69 (1983), S. 109–113.
88. *Schiffner*, Markus: Johann Sebastian Bach in Arnstadt. – In: BzBf 4, S. 5 bis 22. [Vgl. Nr. 40.]
89. *Schneiderheinze*, Armin: Johann Sebastian Bach, Johann Friedrich Doles und die „Anfangsgründe zum Singen". – In: BzBf 4, S. 47–68. [Vgl. Nr. 40.]
90. *Schneiderheinze*, Armin: Johann Sebastian Bach – Leipziger Wirken und Nachwirken. [betr. wissensch. Konferenz 3.–5. 12. 1981 in Leipzig.] – In: BzMw 25 (1983), S. 151–153.
91. *Schulze*, Hans-Joachim: Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. [stark überarb. und erw. Ausg. der Dissertation Rostock 1977. Vgl. BJ 70 (1984), Bibl. Nr. 33.] – Leipzig: Peters 1984. 250 S. (Musikwissenschaftl. Studienbibliothek Peters.)
Bespr.: (1) MuG 35 (1985), S. 223 (Ingeborg Allihn). (2) Dansk musik Tidsskrift 59 (1985), Nr. 5/6, S. 345 (Carsten E. Hatting). (3) BJ 73 (1987), S. 190–193 (Georg von Dadelsen).
92. *Schulze*, Hans-Joachim: Besitzstand und Vermögensverhältnisse von Leipziger Ratsmusikern zur Zeit Johann Sebastian Bachs. – In: BzBf 4, S. 33–46. [Vgl. Nr. 40.]
93. *Schulze*, Hans-Joachim: Telemann – Pisendel – Bach. Zu einem unbekannten Bach-Autograph. – In: Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert. Konferenzbericht Magdeburg 1981, Teil 2, Magdeburg 1983, S. 73 bis 77.
94. *Schulze*, Hans-Joachim: The B minor Mass – Perpetual Touchstone for Bach Research. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 211–230. [Vgl. Nr. 38.]
95. *Schulze*, Hans-Joachim: Bemerkungen zur Leipziger Literaturszene. Bach und seine Stellung zur schönen Literatur. – In: BSt 7, S. 156–169. [Vgl. Nr. 65.]
96. *Schulze*, Hans-Joachim: Zum Themenbereich der neueren Bach-Forschung. – In: Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux, S. 25–37. [Vgl. Nr. 66.]
97. *Schulze*, Hans-Joachim: „Sebastian Bachs Choral-Buch" in Rochester, NY? – In: BJ 67 (1981), S. 123–130.
98. *Siegmund-Schultze*, Walther: Unsere Forschungsaufgaben im Hinblick auf die Komponistenjubiläen 1981 und 1985. [betr. Bach-Jubiläum 1985.] – In: StAI 10 (1979), S. 10–18.
99. *Stinson*, Russell: Bach's Earliest Autograph, a Paper Presented at the New Bach Society Chapter Meeting. – Rochester, New York. Mai 1982. – In: The Musical Quarterly 71 (1985), S. 235–263.
100. *Stinson*, Russell: J. P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo. – In: E M 13 (1985), S. 199–211.
101. *Szeskus*, Reinhard: Die Bachforschung an der Karl-Marx-Universität. –

In: Wissenschaftl. Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und sprachwissenschaftl. Reihe 34 (1985), H. 2, S. 207–214.

102. *Tessmer*, Manfred: Johann Sebastian Bach. Orgeln und Orgelmusik. Ergebnisse der Forschung. – In: K M 36 (1985), S. 36–41.

103. *Umschau:* Internationale Bachakademie erwirbt Bach-Autograph [BWV 180]. – In: MuK 52 (1982), S. 292–293.

104. *Weaver*, Robert L.: Essays on the Music of J. S. Bach and Other Divers Subjects: A Tribute to Gerhard Herz. – Louisville, Kent.: University of Louisville 1981. (Festschrift Series No. 4 NY Pendragon Press.)
Bespr.: (1) Notes 40 (1984), S. 786f. (George Stauffer).

105. *Weinberger*, Gerhard: Anmerkungen zur Dupré-Ausgabe der Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. – In: Musica sacra 101 (1981), S. 426 bis 439.

106. *Weiss*, Wisso und Yoshitake *Kobayashi*: Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften. Teilband I: Text. 143 S. – Teilband II: Abbildungen. 111 S. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1985.

107. *Weiss*, Wisso: Zum Papier einiger Bach-Handschriften in der Goethe Notensammlung. – In: BACHIANA . . ., S. 340–355. [Vgl. Nr. 114.]

108. *Weiss*, Wisso: Böhmische Wasserzeichen in J. S. Bachs Notenhandschriften. – In: IPH-Jahrbuch [Basel] 2, 1981, S. 223–254.

109. *Weiss*, Wisso: Průsvitky z českých papíren v notových rukopisech Johanna Sebastiana Bacha. [Wasserzeichen aus böhmischen Papiermühlen in den Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs. Tschech.] – In: p + c papír a celuloza 38 (1983), 3, S. 71–74.

110. *Weiss*, Wisso: Zu dem von J. S. Bach in Köthen verwendeten Notenpapier. – In: Cöthener Bach-Hefte 1 (1981), S. 21–34. [Vgl. Nr. 49.]

111. *Wolff*, Christoph: Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang? – In: BJ 68 (1982), S. 151–152.

112. *Wolff*, Christoph: Zu den Originalausgaben Johann Sebastian Bachs. – In: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, S. 57–64. [Vgl. Nr. 10.]

III. LEBEN UND WERK

A. Gesamtdarstellungen

113. *Arnold*, Denis: Bach. – Oxford: Oxford University Press 1984. 103 S. (Past Masters Series.)

114. *BACHIANA* et alia Musicologica. Festschrift für Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983. – Kassel etc.: Bärenreiter 1983. 379 S. [Beiträge s. Nr. 6, 62, 69, 71, 78, 83, 107, 204, 242, 245, 255, 262, 272, 306, 314, 355, 360, 407, 410, 424, 436, 456, 470, 490, 521, 694, 805, 833, 889, 944.]
Bespr.: (1) Mf 38 (1985), S. 307–309 (Hans Eppstein). (2) BJ 71 (1985), S. 174–180 (Karl Heller). (3) MuK 53 (1983), S. 210–211 (Gerhard Schuhmacher). (4) BzMw 27 (1985), S. 85–88 (Hans-Joachim Schulze).

Bachstunden. Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag. – Frankfurt am Main 1978. 187 S. [Vgl. BJ 70 (1984), Bibl. Nr. 40.]
Bespr.: (1) MuK 49 (1979), S. 301–302 (Gerhard Schuhmacher).

115. *Basso*, Alberto: Frau Musika: la vita e le opere di J. S. Bach (1723–1750). Bd. II. – Torino: Edizione di Torino 1983. XIII, 972 S. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 41.]

116. *Basso*, Alberto: Jean Sébastien Bach. Traduit de l'italien par Hélene Pasquier. Vol. I/II. – Paris: Fayard 1984. 843 S.; 1072 S. (Bibliothèque des grands musiciens.)
Bespr.: (1) BzMw 27 (1985), S. 81–83 (Karl Heller). (2) E M 13 (1985), S. 277 (Stephen Daw). – Bespr.: Bd. I 1979 [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 41.] (1) Nuova rivista musicale italiana XV (1981), April–Juni, S. 271–273 (Lino Bianchi).

117. *Blankenburg*, Walter: J. S. Bach. – In: Gestalten der Kirchengeschichte. Bd. 7. – Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1982, S. 301–315.

118. *Boyd*, Malcolm: Bach. – London, Melbourne: J. M. Dent & Sons 1983. 290 S. (Master Musicians Series.)
Bespr.: (1) Am Org 19 (1985), S. 14 (Vernon Gotwals).

119. *Boyd*, Malcolm: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1984. 376 S.

120. *Buscaroli*, Piero: Bach. – Milano: Arnoldo Mondadori 1985. 1175 S.

121. *Candé*, Roland de: Jean-Sébastien Bach. – Paris: Edition du Seuil 1984. 490 S.

122. *Cowdrey*, Miles: Johann Sebastian Bach: His Life, Music, and Influence. (A Tercentenary Celebration.) – In: Proteus 2 (1985), Nr. 1, S. 9–10.

123. *Druskin*, Michail Semenovič: Iogann Sebast'jan Bach. – Moskau: Muzyka 1982. 381 S. (Klassiki mirovoj muzykal'noj.)
Bespr.: (1) BzMw 27 (1985), S. 83–85 (Christoph Hellmundt).

124. *Felix*, Werner: Johann Sebastian Bach. – Leipzig: VEB DVfM 1984. 191 S.
Bespr.: (1) MuK 55 (1985), S. 301 (Renate Steiger).
Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1984. 191 S. – Japan. Ausgabe. – Tokyo: Kokusai Bunka Shuppanska 1985. 393 S.

125. *Forkel*, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Hrsg. u. m. e. Nachw. von Walther Vetter. 6., unveränd. Aufl. – Berlin: Henschel 1982. 162 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 51 (x).] – Kassel etc.: Bärenreiter 1982. 162 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 51.] – 7., unveränd. Aufl. – Berlin: Henschel 1985. 162 S.

126. *Forkel*, Johann Nikolaus: Sur la vie, l'art et l'oeuvre de Johann Sebastian Bach. Hrsg. mit Anm. von Alfred Dürr. – Paris: Flammarion 1981. 200 S.

127. *Geiringer*, Karl: I Bach. [Die Bachs.] Aus d. Engl. übertr. nach d. Ausg. von 1954. – Milano: Rusconi 1981. 714 S. (La musica. 8.)

128. *Geiringer*, Karl und Irene: The Bach Family . . . [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 107.] [Zu J. S. Bach S. 119–298.] – New York: Da Capo Press 1981. 514 S.

Gurlitt, Wilibald: Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 50.]
Bespr.: (1) NZfM 141 (1980), S. 582–583 (Rudolf Stephan).

129. *Handschin*, Jacques: Musikgeschichte im Überblick. [Unveränd. Nachdr. der 2., erg. Aufl. von 1964.] 3. Aufl. [Zu J. S. Bach S. 315–328.] – Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam: Heinrichshofen 1981. 450 S.

130. *Harnoncourt*, Nikolaus: Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. – Salzburg: Residenz Verlag 1984. 304 S. – 2. Aufl. 1985.

131. *Herz*, Gerhard: Essays on J. S. Bach. – Ann Arbor: UMI Research Press 1985. 276 S. (Studies in Musicology. 73.)

132. *Higuchi*, Ryuichi: J. S. Bach. Eine Biographie. [Japan.] – Tokyo 1985. 191, 14 S.

133. *Johann Sebastian Bach.* – Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1984. 155 S. (Großdruckhefte. 186.)

134. *Johann Sebastian Bach.* 1685–1750. [Bildkalender.] – Stuttgart: Geisselbrecht 1985. 12 Bl.

135. *Kolneder*, Walter und Karl-Heinz *Jürgens*: J. S. Bach. Lebensbilder. Eingel. von Dietrich Fischer-Dieskau. – Bergisch-Gladbach: Lübbe 1984. 222 S. –[Lizenzen an] Gütersloh: Bertelsmann-Club; Kornwestheim: Europ. Bildungsgemeinschaft; Wien: Buchgemeinschaft Donauland; Zug/Schweiz: Buch- und Schallplattenfreunde GmbH; Berlin/West, Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft; Stuttgart, München: Deutscher Bücherbund; Frankfurt/Main, Olten, Wien: Büchergilde Gutenberg 1985.

136. *Kolneder*, Walter: Lübbes Bach-Lexikon. – Bergisch-Gladbach: Lübbe 1982. 320 S.
Bespr.: (1) BJ 69 (1983), S. 127–129 (Georg von Dadelsen). (2) Mf 39 (1986), S. 70–72 (Walter Blankenburg).

137. *Komponisten*, auf Werk und Leben befragt: ein Kolloquium [Bach, Mozart u. a.]. Hrsg. von Harry Goldschmidt, Georg Knepler und Konrad Niemann. – Leipzig: VEB DVfM 1985. 335 S.

138. *Korth*, Michael und Stephan *Kuhlmann:* J. S. Bach. Bilder und Zeugnisse eines Musikerlebens. – München: Artemis 1985. 158 S. (Bücher zur Musik.)

139. *Kühn*, Hellmut: Johann Sebastian Bach. Musik an der Wende der Zeit. – Berlin: Quadriga Verlag J. Severin 1984. 192 S.

140. *Kühnlenz*, Fritz: Eisenacher Porträts. Von Männern und Frauen, die der Wartburgstadt das Gesicht gaben. [betr. auch J. S. Bach.] Teil 1, 2. 4. Aufl. – Eisenach: Eisenach-Information u. a. 1983. 96 S., S. 99–183. (Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 51.]

141. *Leavis*, Robert: Bach. – In: E M 9 (1981), S. 283ff.

142. *Marcel*, Luc-André: Johann Sebastian Bach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985. 185 S. (Rowohlts Monographien. 83.) [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 52.]

143. *Marggraf*, Wolfgang: Bach in Leipzig. – Leipzig: F. A. Brockhaus Verlag 1985. 111 S. (Brockhaus-Miniaturen.)

144. *Neumann*, Werner: Das kleine Bachbuch. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982. 121 S. – 2. Aufl. 1985. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 53.]

Neumann, Werner: Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 54.]
Bespr.: (1) BJ 68 (1982), S. 161–166 (Ingeborg Allihn). (2) MuK 51 (1981), S. 33–34 (Walter Blankenburg). (3) Mf 37 (1984), S. 57–59 (Martin Geck).(4) Music & Letters 57 (1981), S. 412–414 (Basil Lam). (5) Notes 37 (1981), S. 857–858 (Robert Cammarota).

145. *The New Grove Bach Family*. [Hrsg. von Christoph Wolff u. a.] – New York, London: W. W. Norton & Comp. 1983. 372 S. (The Composer Biography Series.) S. 44-232: Johann Sebastian Bach (Walter *Emery*. Christoph *Wolff*, Nicholas *Temperley*).
– Johann Sebastian Bach. – In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. [Hrsg. von Stanley Sadie.], London etc. 1980, Bd. 1, S. 785-840.

146. *Otterbach*, Friedemann: Johann Sebastian Bach. – Stuttgart: Reclam 1982. 248 S.
Bespr.: (1) BJ 69 (1983), S. 129–132 (Hans-Joachim Schulze).

147. *Renner*, Hans: Geschichte der Musik. [Unveränd. Nachdr. der Ausg. von 1965. Zu J. S. Bach S. 239–268, u. a.] – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1985. 703 S.

148. *Richter*, Klaus Peter: J. S. Bach. Leben und Werk in Daten und Bildern. – Frankfurt am Main: Insel 1985. 285 S.

149. *Russkaja kniga o Bache*. [Hrsg. von T. N. Livanova und V. V. Protopopov. Russ.] – Moskau: Muzyka 1985. 362 S.

150. *Schonberg*, Harold C.: The Lives of the Great Composers. [2. Kap.: Johann Sebastian Bach.] – New York: W. W. Norton 1981.

151. *Schonberg*, Harold C.: Die großen Komponisten. Ihr Leben und Werk. [2. Kap.: Johann Sebastian Bach.] – Königstein/Taunus: Athenäum 1983. 694 S.

152. *Schulze*, Hans-Joachim: J. S. Bach. – In: Komponisten, auf Werk und Leben befragt, S. 13–29. [Vgl. Nr. 137.]

153. *Schweitzer*, Albert: Johann Sebastian Bach. 10. Aufl. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1979. 807 S. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 57.]

154. *Schweitzer*, Albert: Johann Sebastian Bach. – Sofia: Izdatelstvo Muzika 1981. 847 S.

155. *Siegmund-Schultze*, Walther: Johann Sebastian Bach. 2. Aufl. – Leipzig: Reclam 1984. 276 S. (RUB. 633.)

156. *Smend*, Friedrich: Bach in Köthen. [Trad. by John Page. Ed. and revised with Annotations by Stephen Daw.] – St. Louis/Mo.: Conc. Publ. House 1985. 232 S.

157. *Tröster*, Immanuel: Joh. Seb. Bach. – Iserlohn: Karthause 1984. 562 S.

158. *Werthemann*, Helene: Johann Sebastian Bach. Leben – Glaube – Werk. – Hamburg: Friedrich Wittig; Freiburg/Schweiz: Imba 1984. 63 S. (Gelebtes Christentum.)

159. *Wohlfahrth*, Hannsdieter: Johann Sebastian Bach. Eine Bildbiographie über Leben, Wirken und Ausstrahlung des Thomaskantors. – Freiburg, Basel, Wien: Herder 1984. 116 S.

160. *Wolfrum*, Philipp: Johann Sebastian Bach. [Reprint d. Ausg. Leipzig

1910.] – Hildesheim, New York: Olms; Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978. 184, 217 S.
Young, Percy M.: Die Bachs 1500–1850. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 61.] Bespr.: (1) NZfM 140 (1979), S. 182 (Ludwig Finscher).
161. *Zavarský*, Ernest: Johann Sebastian Bach. [2. Aufl. Tschech.] – Prag: Editio Supraphon 1985. 629 S. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 62.]
162. *Zavarský*, Ernest: J. S. Bach. [3. Auflage Poln.] – Warschau: Polskie Wydawnictwo Muzycne 1985. 603 S.

B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Bach-Bild

163. *Barth*, Ferdinand: Bibel und Bach. – In: Quatember. Vierteljahresschrift für Erneuerung und Einheit der Kirche [Kassel] 48 (1984), H. 4, S. 232.
164. *Becker*, Peter: Bach, Scheibe und wir. Didaktische Materialien. – In: MuB 14 (1982), S. 76–84.
165. *Besseler*, Heinrich: Bach e il medioevo [Bach und das Mittelalter. Ital.] – In: Nuova rivista musicale italiana 19 (1985), Nr. 1, S. 5–19.
166. *Blankenburg*, Walter: Das verpflichtende Vermächtnis der Musik von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach für den Kirchenmusiker. – In: MuK 55 (1985), S. 57–65.
167. *Blankenburg*, Walter: Aufklärungsauslegung der Bibel in Leipzig zur Zeit Bachs. Zu Johann Christoph Gottscheds Homiletik. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 97–108. [Vgl. Nr. 352.]
168. *Blankenburg*, Walter: Wandlungen und Probleme des Bachbildes. – In: MuK 55 (1985), S. 274–284.
169. *Blume*, Friedrich: Two Centuries of Bach. An Account of Changing Taste. [Reprint der Ausgabe London 1950.] – New York: Da Capo Press 1978. 85 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 60.]
170. *Bretschneider*, Wolfgang: Eine Karfreitags-„Predigt" von 1729 – oder Bachs Matthäuspassion ist noch nicht vollendet. – In: Musica sacra 104 (1984), S. 112–117.
171. *Buscaroli*, Piero: La nuova immagine di J. S. Bach. – Milano: Rusconi 1982. 158 S.
172. *Cox*, Howard Hunt: Bach, the Bible, and the Cyclotron. – In: Proteus 2 (1985), Nr. 1, S. 8–13.
173. *Cox*, Howard Hunt: The Calov Bible of J. S. Bach. – Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press 1985. 460 S. (Studies in Musicology. 92.)
174. *Druskin*, Michail Semenovič: Zum ästhetischen Ideal Johann Sebastian Bachs. – In: Kunst und Literatur [DDR] 33 (1985), S. 851–856.
175. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Bach verstehen. – Vgl. Nr. 857.
176. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Bach – wer ist das? – In: Archiv für Musikwissenschaft 42 (1985), S. 215–228.
177. *Evenrud*, Jerry: J. S. Bach: Significance Derived in Part, by Cumulative Association. – In: Dialog 24 (1985), Nr. 2, S. 113–116.
178. *Felix*, Werner: Zur monographischen Arbeit über Johann Sebastian Bach. Einige methodische Aspekte. – In: BF/BI, S. 43–47 [Vgl. Nr. 37.]
179. *Fischer*, Kurt von: Johann Sebastian Bach. Welt, Umwelt und Frömmig-

keit. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1983. 23 S. (Jahresgabe 1982 der Intern. Bachgesellschaft Schaffhausen.)
Bespr.: (1) MuK 55 (1985), S. 304 (Renate Steiger).

180. *Gebauer*, Victor: Bach and Theology: A Heritage Seeking Renewal. – In: Dialog 24 (1985), S. 91–95.

181. *Gojowy*, Detlef: Auch ein „neues Bachbild" bedarf der Entrümpelung: Bach-Fest und Bach-Konferenz rund um den Dreihundertsten in Leipzig. – In: NZfM 146 (1985), Nr. 5, S. 45–47.

182. *Herchet*, Jörg und Jörg *Milbradt:* Bach als Mystiker. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 207–222. [Vgl. Nr. 352.]

183. *Herz*, Gerhard: Toward a New Image of Bach. – In: Bach QJ 16 (1985), Nr. 1, S. 12–52.

184. *J. S. Bach and Scripture.* Glosses from the Calov Bible Commentary. Introduction, Annotation, and Editing by Robin A. Leaver. – St. Louis, Mo.: Concordia Publishing House 1985. 191 S.

185. *Kirste*, Reinhard: Theologische und spirituelle Ermöglichungsansätze für Bachs Werk unter besonderer Berücksichtigung des Verständnisses von Wort und Geist bei Leonhart Hutter und Johann Arnd. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 77–95. [Vgl. Nr. 352.]

186. *Kluge-Kahn*, Hertha: Johann Sebastian Bach – die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk. – Wolfenbüttel: Möseler 1985. XVIII, 302 S.

187. *Köberle*, Adolf: Johann Sebastian Bach als Ausleger der Heiligen Schrift. – In: Quatember [vgl. Nr. 163] 49 (1985), H. 1, S. 2.

188. *Kraege*, Jean-Denis: La Theologie de Jean-Sébastien Bach. – In: Etudes theologiques et religieuses 60 (1985), Nr. 4, S. 553–572.

189. *Lee*, Robert E. A.: Bach's Living Music of Death. – In: Dialog 24 (1985), Nr. 2, S. 102–106.

190. *Marti*, Andreas: Die evangelische Theologie und Johann Sebastian Bach. – In: Katholische Kirchenmusik 110 (1985), H. 5, S. 183–189.

191. *Maurer*, B.: J. S. Bachs Musik als Klangsymbol des Glaubens. – In: Pastoraltheologie 73 (1984), H. 3, S. 66.
Mellers, Wilfrid: Bach and the dance of God. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 75.]
Bespr.: (1) E M 9 (1981), S. 357–361 (Deith Elcombe). (2) Music & Letters 57 (1981), S. 357–361 (Ulrich Siegele). (3) Notes 38 (1982), S. 597 bis 598 (James Parakiles).

192. *Meyer*, Ulrich: Zahlenalphabet bei J. S. Bach? Zur antikabbalistischen Tradition im Luthertum. – In: MuK 51 (1981), S. 15–19.

193. *Pahlen*, Kurt: Johann Sebastian Bach. – In: Große Gestalten des Glaubens. München: Südwestverlag 1982, S. 423–431.

194. *Petzoldt*, Martin: Studien zur Theologie im Rahmen der Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Dissertation B. – Leipzig: Karl-Marx-Universität 1985. [machinenschr.]

195. *Petzoldt*, Martin: Bibel, Gesangbuch, Katechismus. Johann Sebastian Bachs theologische Welt. – In: Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr 1985. Kassel: Merseburger 1985, S. 29–42.

196. *Petzoldt*, Martin: Überlegungen zur theologischen und geistigen Integration Bachs in Leipzig. – In: BzBf 1, S. 46–53. [Vgl. Nr. 40.]
197. *Petzoldt*, Martin: Christian Weise d. Ä. und Christoph Wolle – zwei Leipziger Beichtväter Bachs, Vertreter zweier auslegungsgeschichtlicher Abschnitte der ausgehenden lutherischen Orthodoxie. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 109–129. [Vgl. Nr. 352.]
198. *Petzoldt*, Martin: „Ut probus & doctus reddar." Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg. – In: BJ 71 (1985), S. 7–42.
199. *Petzoldt*, Martin: Zwischen Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung. – Überlegungen zum theologiegeschichtlichen Kontext Johann Sebastian Bachs. – In: BSt 7, S. 66–108. [Vgl. Nr. 65.]
200. *Pirro*, André: L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. [Reprint der Ausgabe 1907.] – Genf: Minkoff 1984. 548 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 90.]
201. *Röhring*, Klaus: Der Traum von der Ordnung und das fragmentarische Leben. Theologische Marginalien zu Bachs Christologie. – In: BFB Kassel 1984, S. 127–134. [Vgl. Nr. 1055].
202. *Neumann*, Werner: Das Problem „vokal-instrumental" in seiner Bedeutung für ein neues Bach-Verständnis. – In: BF/BI, S. 72–85. [Vgl. Nr. 37.]
203. *Rostau*, Delmo: Schütz – Bach – Haendel. Interpretes de la Palabra. – In: Cuadernos de Teologia 7 (1985), S. 101–111.
204. *Scheide*, William H.: Bach Vs. Bach – Mühlhausen Dismissal Request Vs. Erdmann Letter. – In: BACHIANA . . ., S. 234–242. [Vgl. Nr. 114.]
205. *Schloezer*, Boris de: Introduction à J. S. Bach. [Reprint der Originalausgabe 1947.] – Paris: Gallimard 1979. 427 S.
206. *Schulze*, Hans-Joachim: Historische Wahrheit statt Legende. Zur Präzisierung unseres Bach-Bildes. – In: MuG 35 (1985), S. 123–131.
207. *Siegele*, Ulrich: Schöpfungs- und Gesellschaftsordnung in Bachs Musik. – In: Im Gespräch der Mensch. Joseph Möller zum 65. Geburtstag, hrsg. von Heribert Gauly u. a. Düsseldorf: Patmos 1981, S. 276–285.
208. *Siegele*, Ulrich: Bach in Leipzig. Fremdeinschätzung und Selbsteinschätzung. – In: Almanach der BTg Berlin 1985. [Sonderdruck.] 12 S.
209. *Siegele*, Ulrich: Bachs Ort in Orthodoxie und Aufklärung. – In: MuK 51 (1981), S. 3–14.
210. *Steiger*, Renate und Lothar: „Mein Gott, wie lang, ach lange?" Herzensfrömmigkeit in der Kantate 155. – In: Johann Sebastian Bach. Prediger in Tönen, Karlsruhe 1985, S. 25–71; S. 104–107. (Herrenalber Texte. 64.)
211. *Steiger*, Renate: Johann Sebastian Bachs theologiegeschichtlicher Ort zwischen Luther, Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung. [Japan.] – In: Bachakademie Japan 1984, S. 14–31.
212. *Steiger*, Renate: J. S. Bachs Kantate BWV 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort" II. – In: Theologische Brosamen für Lothar Steiger, zu seinem 50. Geburtstag gesammelt von G. Freund und E. Stegemann. Heidelberg 1985, S. 417–436. – In: I. A. H. Bulletin 18 (1984), hrsg. Instituut voor Liturgiewetenschap Rijksuniversiteit Groningen, S. 61–82.
213. *Stephan*, Rudolf: Bach – Barock – Barockmusik. – In: BFB Würzburg 1982, S. 87–91. [Vgl. Nr. 1022.]

214. *Stiller*, Günther: Johann Sebastian Bach and Liturgical Life in Leipzig. – St. Louis, Mo.: Concordia Publishing House 1984. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 78.]
215. *Walter*, Meinrad: J. S. Bach und die Aufklärung? Kritische Bemerkungen zum Bachverständnis der DDR-Musikwissenschaft. – In: Archiv für Musikwissenschaft 42 (1985), S. 229–240.
216. *Westermeyer*, Paul: Grace and the Music of Bach. – In: The Christian Century 102 (1985), Nr. 10, S. 20–27; S. 291–294.
217. *Widmann*, Joachim: „Das unbewußte Zählen der Seele": Zur Frage der Zahlensymbolik bei Johann Sebastian Bach. – In: MuK 52 (1982), S. 281–292.
218. *Williams*, Peter: Announce with the Chromatic Fourth . . . or, More on Figurenlehre, 1. – In: MT 126 (1985), S. 276–278; S. 339–343.
219. *Zeller*, Winfried, Bernd *Jaspert*, Martin *Petzoldt*: Tradition und Exegese. Johann Sebastian Bach und Martin Schallings Lied „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr". – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 151–176. [Vgl. Nr. 352.]

C. *Soziales, Politisches*

220. *Czok*, Karl: Sächsischer Landesstaat zur Bachzeit. – In: BzBf 1, S. 25–31. [Vgl. Nr. 40.]
221. *Czok*, Karl: Leipzig – die Stadt zur Bach-Zeit. – In: BFB Leipzig 1981, S. 22–28. [Vgl. Nr. 995.]
222. *Fröde*, Christine: Die Wohnung Johann Sebastian Bachs in der Thomasschule in Leipzig. – In: B Bpfl H. 10 (1983), S. 5–22. [Vgl. Nr. 931.]
223. *Fuhrmann*, Hartmut: Arnstadt zur Bachzeit. – In: Beiträge zur Heimatgeschichte Stadt und Kreis Arnstadt. Hrsg. [u. a. von den] Abt. Kultur Rat des Kreises und der Stadt. Arnstadt 1985, H. 4, S. 27–40.
224. *Märker*, Michael: Hofmusicus – Cantor – Bierfiedler: Zu Ausbildung und Sozialstatus des Musikers in der Zeit Johann Sebastian Bachs. – In: Musikforum [DDR] 29 (1984), S. 3–6.
225. *Mertens*, Volker: Johann Sebastian Bach: Hof-Compositeur und Thomas-Kantor. – In: Philharmonische Programme (1984/85), S. 526–530.
226, *Pankratz*, Herbert R.: J. S. Bach and his Leipzig Collegium Musicum. – In: Musical Quarterly 69 (1983), S. 323–353.
227. *Schneiderheinze*, Armin: „Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte . . ." – Bemerkungen zum Kapellmeister im Kantor Johann Sebastian Bach. – In: BSt 7, S. 247–258. [Vgl. Nr. 65.]
228. *Schulze*, Hans-Joachim: Leipzig – ein Musikzentrum zwischen 1700 und 1750. – In: StAI 8 (1979), S. 70–74.
229. *Schulze*, Hans-Joachim: „aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden . . .". Fragen an Bachs Köthener Schaffensjahre. – In: Cöthener Bach-Hefte 1 (1981), S. 4–16. [Vgl. Nr. 49.]
230. *Schulze*, Hans-Joachim: Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik. – In: BJ 70 (1984), S. 45–52.

231. *Siegele*, Ulrich: Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit. – In: BJ 69 (1983), S. 7–50. – BJ 70 (1984), S. 7–43. – BJ 72 (1986), S. 33–67.
232. *Stahl*, Ernst: Volkskundliche Betrachtungen zum Umfeld des jungen Johann Sebastian Bach in seiner Arnstädter Zeit. – In: Beiträge zur Heimatgeschichte (vgl. Nr. 223), Arnstadt 1985. H. 4, S. 41–52.

D. Zeitgenossen – Vergleiche

233. *Allihn*, Ingeborg: Johann Sebastian Bachs Verhältnis zur Konzertpraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. – In: BSt 6, S. 121–125. [Vgl. Nr. 647.]
234. *Baden*, Torkil: Bach og Händel: Samtid Liv Musikk. [Norw.] – Gyldendal Norsk Forlag/Norges Sang -og Musikkråd 1984. 143 S.
235. *Beechey*, Gwilym: Bach's B-Minor Fugue, BWV 579 – Corelli's B-Minor Sonata, Op. 3, Nr. 4. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 126–127.
236. *Bill*, Oswald: Die Liebesklage der Armida. Händels Kantate HWV 105 im Spiegel Bachscher Aufführungspraxis. – In: Georg Friedrich Händel. Ausstellung aus Anlaß der Händel-Festspiele des Badischen Staatstheaters Karlsruhe 1985 hrsg. von der Bad. Landesbibl. und dem Bad. Staatstheater Karlsruhe 1985, S. 25–40.
237. *Blankenburg*, Walter: Luther und Bach. – In: MuK 53 (1983), S. 233–242.
238. *Blaukopf*, Kurt: Werkanalyse und Soziologie. Bach und Scarlatti. – In: Musik im Wandel der Gesellschaft. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1984, S. 145–154.
239. *Creutziger*, Werner: Picander oder Das Mysterium der Plattheit. – In: Neue deutsche Literatur 33 (1985), S. 83–96.
240. *Dadelsen*, Georg von: J. S. Bach – Händel – Telemann. – In: M 35 (1981), S. 29–32. – In: Universitas 36 (1981), S. 1055–1063.
241. *Erbe*, Hans-Walter: Zinzendorf und Bach. – In: Pietismus – Herrnhutertum – Erweckungsbewegung: Festschrift für Erich Beyreuther. Köln: Rheinland-Verlag 1982, S. 303–322.
242. *Feder*, Georg: Haydn und Bach. Versuch eines musikhistorischen Vergleichs. – In: BACHIANA . . ., S. 75–87. [Vgl. Nr. 114.]
243. *Federhofer*, Hellmut: Das Vermächtnis von Johann Joseph Fux an Johann Sebastian Bach. – In: Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux, S. 16–21. [Vgl. Nr. 66.]
244. *Fuller*, David: The „Dotted Style" in Bach, Handel, and Scarlatti. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 99–117. [Vgl. Nr. 38.]
245. *Heussner*, Horst: Zur Musikpflege im Umkreis des Prinzen Maximilian von Hessen. Pietro Locatelli und Johann Sebastian Bach in Kassel. – In: BACHIANA . . ., S. 108–115. [Vgl. Nr. 114.]
246. *Hoffmann*, Winfried: Telemann-Aufführungen des Delitzscher Kantors und potentiellen Bachschülers Christoph Gottlieb Fröber. – In: Magdeburger Telemann-Studien VII (1983), S. 10–20.
247. *Hoffmann*, Winfried: Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber. – In: BzBf 1, S. 54–73. [Vgl. Nr. 40.]

248. *Hostinský*, Otakar: Händel und Bach. Anmerkungen von Rudolf Pečman. – In: Händel-Jahrbuch (1984), S. 95–106.
249. *Jones*, Philip und John *Barnes:* Bach and Werckmeister. – In: E M 8 (1980), S. 511–513.
250. *Kannonier*, Reinhard: Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. – In: Zeitwenden und Stilwenden. Sozialgeschichtl. Anmerkungen zur Entwicklung der europ. Kunstmusik, Wien 1984, S. 90–100.
251. *Lenneberg*, Hans: Bach, Handel, and relative Success. – In: Bach QJ 12 (1981), Nr. 4, S. 22–27; 13 (1982), Nr. 2, S. 17–22.
252. *Mann*, Alfred: Bach and Handel as Teachers of Thorough Bass. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 245–257. [Vgl. Nr. 38.]
253. *Mann*, Alfred: Bach und die Fuxsche Lehre. Theorie und Kompositionspraxis. – In: Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux, S. 82–86. [Vgl. Nr. 66.]
254. *Möller*, Eberhard: Johann Sebastian Bachs musikalisches Umfeld während seiner Arnstädter Zeit und seine Schüler aus der Umgebung Arnstadts. – In: Beiträge zur Heimatgeschichte (vgl. Nr. 223), Arnstadt 1985, S. 53–57.
255. *Neumann*, Werner: Über die mutmaßlichen Beziehungen zwischen dem Leipziger Thomaskantor Bach und dem Leisniger Matthäikantor Stockmar. – In: BACHIANA . . ., S. 201–208. [Vgl. Nr. 114.]
256. *Oefner*, Claus: Eisenach: Bach und Telemann. – In: MuG 31 (1981), S. 353–355.
257. *Pečman*, Rudolf: Bach und Zelenka – ein Beitrag zur Entfaltung des Vivaldischen Stils. – In: BSt 6, S. 139–143. [Vgl. Nr. 647.]
258. *Pestelli*, Giorgio: Bach, Handel, D. Scarlatti and The Toccata of the Late Baroque. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 277–291. [Vgl. Nr. 38.]
259. *Pimmer*, Hans: J. S. Bach – G. F. Händel – D. Scarlatti. Ein Beitrag für das 4.–6. Schuljahr zum Europäischen Jahr der Musik. – In: MuB 17 (1985), S. 695–698; S. 877–880.
260. *Plichta*, Alois: Johann Sebastian Bach und Johann Adam Graf von Questenberg. – In: BJ 67 (1981), S. 23–30.
261. *Riedel*, Friedrich W.: Johann Sebastian Bach und die österreichische Barockmusik. – In: BFB Graz 1983, S. 73–76. [Vgl. Nr. 1038.]
262. *Schulze*, Hans-Joachim: „Monsieur Schouster" – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs. – In: BACHIANA . . ., S. 243–250. [Vgl. Nr. 114.]
263. *Siegmund-Schultze*, Walther: Einige Fragen der Beziehungen zwischen Bach und Telemann. – In: BFB Leipzig 1981, S. 29–33. [Vgl. Nr. 995.]
264. *Suppan*, Wolfgang: Bach und Fux – zur Funktion und Semantik barocker Musik. – In: Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux, S. 61–74. [Vgl. Nr. 66.]
265. *Vlad*, Roman: Nei nomi di J. S. Bach e G. F. Händel. – In: Nuova rivista musicale italiana 19 (1985), Nr. 1, S. 75–93.
266. *Wagner*, Günther: J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung. – In: BJ 68 (1982), S. 33–49.

267. *Wessely*, Othmar: Bach und Fux – zwei Stil-Welten? – In: Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux, S. 75–81. [Vgl. Nr. 66.]
268. *Wicker*, Vernon: Bach, Händel, and the Use of the Hymn in their Vocal Works. – In: The Hymn 36 (1985), Nr. 4, Okt., S. 13–18.
269. *Williams*, Peter: Figures in the Keyboard Works of Scarlatti, Handel and Bach: An Introduction. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 327–346. [Vgl. Nr. 38.]
270. *Williams*, Peter: Was Johann Sebastian Bach an Organ Expert or an Acquisitive Reader of Andreas Werckmeister? – In: Journal of the American Musical Instrument Society 11 (1985), S. 38–54.
271. *Wolff*, Christoph: Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks. – In: BJ 71 (1985), S. 99–118.
272. *Zavarský*, Ernest: Ein Besucher aus der Slowakei bei Johann Sebastian Bach. – In: BACHIANA . . ., S. 363–367. [Vgl. Nr. 114.]
273. *Zimmermann*, Heinz Werner: St. Thomas-Kantate. Einführungsvortrag. – Sonderdruck in: F-dur 2. Magazin für Frankfurter Musikfreunde. (1982). 20 S.

IV. DAS LEBEN

A. Gesamtdarstellungen, Monographien

274. *Druskin*, Michail Semenovič: Über einige unklare Episoden in Johann Sebastian Bachs Biographie. – In: Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft. Berlin: Verlag Neue Musik 1985, S. 25–33.
275. *Ernst*, Peter: Johann Sebastian Bach – ein medizinisches Opfer? – In: Heilberufe 37 (1985), S. 474–475.
276. *Fischer*, Hans Conrad: Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. – Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1985. 248 S. (Hänssler Musikbücher. 11.)
Bespr.: (1) MuK 55 (1985), S. 301 ff. (Renate Steiger).
277. *Fröde*, Christine: Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749. [betr. G. Harrers Kantoratsprobe.] – In: BJ 70 (1984), S. 53–58.
278. *Hoppe*, Günther: Bachs Abendmahlsgebrauch in seiner Köthener Zeit. – In: BJ 67 (1981), S. 31–42.
279. *Krummacher*, Friedhelm: Bach in Leipzig. – In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 5: Die Musik des 18. Jhs., Laaber 1985, S. 122 bis 135.
280. *Kühn*, Hellmut: Bach und seine europäische Umwelt. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 175–185. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 93.]
281. *Mila*, Massimo: La vecchiaia di Bach. [Bach im Alter. Ital.] – In: Belfagor. Rassegna di varia umanita [Florenz] 38 (1983), S. 253–264.
282. *Müller-Bohn*, Jost: Johann Sebastian Bach. Musiker im Dienste Gottes, biogr. Darstellung für Musikliebhaber und Freunde. – Lahr-Dinglingen: St.-Johannis-Druckerei 1985. 72 S. (Passat-Bücher.)

283. *Oefner*, Claus: Eisenach zur Zeit des jungen Bach. – In: BJ 71 (1985), S. 43–54.
284. *Petzoldt*, Martin: Zur Frage nach den Funktionen des Kantors Johann Sebastian Bach in Leipzig. – In: MuK 53 (1983), S. 167–173.
285. *Rueger*, Christoph: Soli Deo Gloria. Johann Sebastian Bach. Eine Biographie. – Berlin: Klopp 1985. 285 S.
286. *Schiffner*, Markus: Johann Sebastian Bach in Arnstadt. – In: Beiträge zur Heimatgeschichte (vgl. Nr. 223), Arnstadt 1985, H. 4, S. 5–26.
287. *Schneider*, Martin Gotthard: J. S. Bach. Zeit und Leben des großen Kirchenmusikers. – Lahr 1985.
288. *Schulze*, Hans-Joachim: Über die „unvermeidlichen Lücken" in Bachs Lebensbeschreibung. – In: BF/BI, S. 32–42. [Vgl. Nr. 37.]
289. *Skudina*, G.: Žizn' Bacha. – In: Muzykal'naja žisn' (1985), H. 6, S. 15 bis 18.
290. *Terry*, Charles Sanford: Johann Sebastian Bach. Eine Lebensgeschichte. [Aus d. Engl. von Alice Klengel. Gekürzte Fassung von 1950. Mit einer Nachbem. von Klaus Peter Richter.] – Frankfurt/M.: Inselverlag 1985. 301 S. (insel taschenbuch. 802.)
291. *Trautmann*, Christoph: Warum fehlt die Konfirmation in Bachs Biographie? – In: MuK 54 (1984), S. 11–13.
292. *Vetter*, Walther: Gakucho Bach. [Der Kapellmeister Bach. Japan.] – Tokio: Hakusui 1979. 480 S. (Bach sosho 4.) [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 231.]
293. *Wolff*, Christoph: Problems and New Perspectives of Bach Biography. – In: Proteus 2 (1985), Nr. 1, S. 1–7.
294. *Wolff*, Christoph: Probleme und Neuansätze der Bach-Biographie. – In: BF/BI, S. 21–31. [Vgl. Nr. 37.]
295. *Wolff*, Christoph: Bach und die italienische Musik. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 225–233. [Vgl. Nr. 39.]

B. *Dokumente*

296. *Bach As Seen* by his Contemporaries. (Auswahl aus „The Bach Reader") – In: Proteus 2 (1985), Nr. 1, S. 14–18.
297. *Bachensontemps*. Documents de J. S. Bach, . . ./ Textes choisies, présentées et annot. par Gilles Cantagrel. – Paris: Hachette 1982. 568 S. (Collection Pluriel.)
298. *Johann Sebastian Bach*. Leben und Werk in Dokumenten. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze. – München: Deutscher Taschenbuchverlag; Kassel etc.: Bärenreiter 1984. 205 S. – 2. Aufl. 1985. – 3. Auflage. – Leipzig: VEB DVfM 1985. 205 S.
299. [*Landmann*, Ortrun:] Bachs Nachfolger im Thomaskantorat als kurfürstlich-sächsischer „Cammer-Compositeur". – In: BJ 68 (1982), S. 153.
300. *Otterbach*, Friedemann [Hrsg.]: Briefe der Musikerfamilie Bach. Frankfurt/M.: Fischer 1985. 160 S. (Fischer-Taschenbücher. 2147.)
301. *Pantijelev*, Grigorij Ja.: Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erd-

mann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund. – In: BJ 71 (1985), S. 83–97.

302. *Pantijelev*, Grigorij Ja.: Der erste Erdmann-Brief. [Übersetzung aus Sovetskaja Muzyka 1983, H. 3, S. 74ff.] – In: BzMw 25 (1983), S. 143 bis 146.

303. *Ranft*, Eva-Maria: Ein unbekannter Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Gotha? – In: BJ 71 (1985), S. 165–166.

304. *Steiger*, Renate: J. S. Bachs Gebetbuch? Ein Fund am Rande einer Ausstellung. – In: MuK 55 (1985), S. 231–234.

305. *Trautmann*, Christoph: Unregistriertes Dokument belegt Graf Wrbna als österreichischen Bach-Schüler. – In: BFB Graz 1983, S. 81–86. [Vgl. Nr. 1038.]

306. *Trautmann*, Christoph: Was Theodor Fontane und die Bachforschung links liegen ließen. – In: BACHIANA . . ., S. 325–327. [Vgl. Nr. 114.]

307. *Wir informieren:* Unbekannter Bach-Brief entdeckt. – In: MuG 33 (1983), S. 315–316.

C. *Ikonographie, Genealogie*

308. *Börsch-Supan*, Helmut: „Gruppenbild mit Musikern – ein Gemälde von Balthasar Denner" und das Problem der Bach-Ikonographie. – In: Kunst und Antiquitäten. Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen, H. 3 (1982), S. 22–31.

309. *Kästner*, K.: Arnstadt, auf den Spuren Johann Sebastian Bachs und seiner Verwandten. – Arnstadt: Rat der Stadt 1983. 18 S.

310. *Kümmerling*, Harald: Deutung von J. S. Bachs Siegelmonogramm. – In: Fusa. Journal für Kenner und Liebhaber . . ., H. 16–20 (1985), S. 125 bis 126.

311. *Raupach*, Hans: Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach. Bericht und Dokumente. [betr. Haußmann-Porträt.] – München: Karthause Verlag 1983. 119 S.
Bespr.: (1) BJ 71 (1985), S. 180–185 (Hans-Joachim Schulze).

312. *Schulze*, Hans-Joachim: Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und SchulCollega in Ohrdruf", Johann Sebastian Bachs erster Lehrer. – In: BJ 71 (1985), S. 55–81.

313. *Schulze*, Hans-Joachim: Zur Überlieferung einiger Bach-Porträts. – In: BJ 68 (1982), S. 154–156.

314. *Staehelin*, Martin: Zu einer umstrittenen Bach-Porträtzeichnung des 18. Jahrhunderts. – In: BACHIANA . . ., S. 260–266. [Vgl. Nr. 114.]

315. *Trautmann*, Christoph: Zur Bach-Ikonographie. – In: MuK 53 (1983), S. 208–210.

D. Wirkungsstätten

315a. *Hoffmann*, Winfried: Reisen zu Bach. Erinnerungsstätten an Johann Sebastian Bach. 1. Aufl. - Berlin/Leipzig: VEB Tourist Verlag 1985. 236 S.

316. *Lehmann*, Isolde: Die Wirkungsstätten der Bach-Familie in Eisenach. Hrsg.: Kreiskommission zur Erforschung der Geschichte der örtl. Arbeiterbewegung . . . u. a. – Eisenach 1984. 56 S. (Eisenacher Schriften zur Heimatkunde. 28.)

317. *Oefner*, Claus: Die Musikerfamilie Bach in Eisenach. – Eisenach 1984. 88 S. (Eisenacher Schriften zur Heimatkunde. 30.)

318. *Schneiderheinze*, Armin: Bachs Figuralchor und die Chorempore in der Thomaskirche. – In: BzBf 1, S. 32–45. [Vgl. Nr. 40.]

319. *Stiehl*, Herbert: Das Innere der Thomaskirche zur Amtszeit Johann Sebastian Bachs, Leipzig 1984, 96 S. (BzBf. 3.) [Vgl. Nr. 40.]

320. *Trautmann*, Christoph: Erfurt – Thüringen – Deutschland: Die Heimat der Bache. – In: Erfurter Heimatbrief (1981), Nr. 43, S. 46–53.

E. Instrumente, Instrumentenkunde

321. *Addington*, Christopher: The Bach Flute. – In: The Musical Quarterly 71 (1985), Nr. 3, S. 264–280.

322. *Blake*, Cevedra Marc: The Baroque Oboe d'amore. [betr. Werke Bachs.] Dissertation. – Los Angeles: University of California 1981. 677 S.

323. *Drüner*, Ulrich: „Violoncello piccolo" und „Viola pomposa" bei J. S. Bach. – In: Das Orchester 32 (1984), S. 947 ff.

324. *Friedrich*, Felix: Johann Sebastian Bach und die Trost-Orgel zu Altenburg. Bemerkungen zur Problematik der „Bach-Orgel". – In: BJ 69 (1983), S. 101–107.

325. *German*, Sheridan: The Mietkes, the Margrave and Bach. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 119–148. [Vgl. Nr. 38.]

326. *Güttler*, Ludwig: Das „Corno da caccia" als Diskantinstrument bei J. S. Bach. – In: StAI 19 (1983), S. 67–69.

327. *Haynes*, Bruce: Johann Sebastian Bach's Pitch Standards: The Woodwind Perspective. – In: Journal of the American Musical Instrument Society 11 (1985), S. 55–114.

328. *Henkel*, Hubert: Die Orgeln der Köthener Kirchen zur Zeit Johann Sebastian Bachs und ihre Geschichte. – In: Cöthener Bach-Hefte 3, S. 5–28. [Vgl. Nr. 49.]

329. *Henkel*, Hubert: Das Cembalo von Johann Heinrich Harraß, Großbreitenbach um 1710, als Modell für den Bach-Flügel der Gegenwart. – In: BFB Leipzig 1985, S. 38–42. [Vgl. Nr. 1067.]

330. *Henkel*, Hubert: Bach und das Hammerklavier. – In: BzBf 2, S. 56–63. [Vgl. Nr. 40.]

331. *Heyde*, Herbert: Der Instrumentenbau in Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. – In: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, S. 73–88. [Vgl. Nr. 10.]

332. *Kolneder*, Walter: Bachs Köthener Instrumentarium: die Stainer-Instrumente. – In: Jakob Stainer und seine Zeit: Bericht über die Jakob-Stainer-Tagung Innsbruck 1983. Innsbruck 1984, S. 29–32.
333. *Lindley*, Mark: J. S. Bach's Tuning. – In: MT 126 (1985), S. 721–725.
334. *Malmström*, Bog.: Blockflöjten hos Bach och Händel. – In: Musikrevy 40 (1985), S. 223–228.
335. *Maunder*, Richard: The Violone in Bach's Brandenburg Concerti. – In: Galpin Society Journal 31 (1978), Mai, S. 147.
336. *Noehren*, Robert: Notes on Bach and the Organ of this Time. – In: Bach QJ 16 (1985), Nr. 4, S. 69–80.
337. *Nordenfelt-Åberg*, Eva: Johann Sebastian Bach och Cembalon. – In: Musikrevy 40 (1985), S. 71–73.
338. *Prinz*, Ulrich: Anmerkungen zum Instrumentarium in den Werken Johann Sebastian Bachs. – In: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, S. 89–97. [Vgl. Nr. 10.]
339. *Schrammek*, Winfried: Johann Sebastian Bachs Stellung zu Orgelpedalregistern im 32-Fuß-Ton. – In: BJ 71 (1985), S. 147–154.
340. *Schrammek*, Winfried: Versuch über Johann Sebastian Bachs Vorstellung von Orgelbau, Orgeldisposition und Orgelregistrierung. – In: BSt 7, S. 192–211. [Vgl. Nr. 65.]
341. *Schrammek*, Winfried: Bach-Orgeln in Thüringen und Sachsen. – In: B Bpfl. H. 11. 95 S. [Vgl. Nr. 931.]
342. *Schrammek*, Winfried: Zur Geschichte der großen Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig von 1601 bis 1885. – In: BzBf 2, S. 46–55. [Vgl. Nr. 40.]
343. *Schugk*, Hans-Joachim: Praxis barocker Stimmungen und ihre theoretischen Grundlagen. [betr. auch Bach] 2. Aufl. – Frankfurt/Main: Verl. Das Musikinstrument 1982. – 3., erw. und verb. Aufl. – Selbstverl. Rolf Drescher. 1983. 172 S.
344. *Summer*, William L.: Bach, the Organ Prover. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 96–99.
345. *Summer*, William L.: The Organ Played by Bach. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 82–95.
346. *Vier*, Peter: Bachs Tonsprache und die mitteltönige Orgel. – In: Ars Organi 33 (1985), S. 3–12.
347. *Urban*, Darrell Eugene: Stromenti da tirarsi in the Cantatas of J. S. Bach. I: The Tromba da tirarsi. II: The Corno da tirarsi. Dissertation. – St. Louis: Washington University 1977. 643 S.
348. *Williams*, Peter: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters? – In: BJ 68 (1982), S. 131–142.

V. DIE WERKE

A. Gesamtdarstellungen

349. *Albrecht*, Ján: Podoby a premeny barokovej hudby. [Gestalten und Metamorphosen der Barockmusik. Slowak. Betr. auch J. S. Bachs Werke.] – Bratislava: Opus 1982. 202 S.
350. *Ahnsehl*, Peter: Die Rezeption der Vivaldischen Ritornellform im Umkreis und in der Generation J. S. Bachs. Dissertation B. – Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg 1984. VIII, 259 S. [maschinenschr.]
351. *Araiz*, Andres: J. S. Bach instauro la tonalidas en la musica. [J. S. Bach erneuert die Tonalität in der Musik. Span.] – In: Heterofonia 12/3 (1979), S. 6–8.
352. *Bach als Ausleger der Bibel*. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs. Hrsg. im Auftrag des Kirchlichen Komitees Johann Sebastian Bach 1985 von Martin Petzoldt. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985. 280 S. [Beiträge s. Nr. 167, 182, 185, 197, 219, 409, 416, 461, 499, 530, 714, 717, 847.]
353. *Bangert*, Mark: Toward a Well-Regulated Church Music. Bachian Prescriptions with Enduring Shelf Life. – In: Dialog 24 (1985), Nr. 2, S. 107 bis 112.
354. *Brainard*, Paul: Textvertonungsrücksichten als bestimmendes Element des Bachschen Kompositionsverfahrens. – In: BF/BI, S. 152. [Vgl. Nr. 37.]
355. *Brainard*, Paul: The Aria and its Ritornello: The Question of „Dominance" in Bach. – In: BACHIANA . . ., S. 39–51. [Vgl. Nr. 114.]
356. *Baumgartner*, Alfred: J. S. Bach. – In: Alfred Baumgartner, Der große Musikführer Barockmusik, Salzburg: Kiesel 1981, S. 589–612.
358. *Chafe*, Eric T.: Luther's „Analogy of Faith" in Bach's Church Music. – In: Dialog 24 (1985), Nr. 2, S. 96–101.
359. *Cholopov*, Jurij: Prinzipien der musikalischen Formbildung bei J. S. Bach. Die Struktur der Bachschen Instrumentalfuge im Kontext der Entwicklung von Harmonik und Thematismus. – In: BzMw 25 (1983), S. 97–104.
360. *Dadelsen*, Georg von: Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren. – In: BACHIANA . . ., S. 52–57. [Vgl. Nr. 114.]
361. *Dahlhaus*, Carl: Bach und die Idee des Kontrapunkts. Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung „Die Handschrift Johann Sebastian Bachs" am 21. 3. 1985 in der Staatsbibliothek. – In: Mitteilungen Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz H. 2 (1985), S. 51–56. – In: M 39 (1985), S. 350–352.
362. *Danckwardt*, Marianne: Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach. – Tutzing: Schneider 1985. 182 S. (Münchner Veröffentl. zur Musikgeschichte. 39.)
363. *Daw*, Stephen: The Music of Johann Sebastian Bach: The Choral Works. – Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson University Press 1981. 240 S. Bespr.: (1) MuK 54 (1984), S. 246ff. (Stephen A. Christ).

364. *Dickinson*, Alan E. F.: Bach's Fugal Works, with an Account of Fugue before and after Bach. – Westport, Ct.: Greenwood 1979.
365. *Dreyfus*, Laurence: J. S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention. – In: The Musical Quarterly 71 (1985), S. 327–358.
366. *Dürr*, Alfred: Einführungen: die Werke Johann Sebastian Bachs. – In: BFB Kassel 1984, S. 50–65. [Vgl. Nr. 1055.]
367. *Elvers*, Rudolf: Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge G-Dur, eine Neuerwerbung für die Staatsbibliothek. – In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Bd. 21 (1985), S. 205–211.
368. *Felix*, Werner: Zur Dialektik von sonatischem und konzertierendem Prinzip in Bachs Schaffen. – In: BSt 6, S. 81–86. [Vgl. Nr. 647.]
369. *Felix*, Werner: Zur Spezifik thematischer Prozesse in Instrumentalwerken Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Bachästhetik. – In: BSt 7, S. 216–227. [Vgl. Nr. 65.]
Gárdonyi, Zsolt: Kontrapunkt. Dargestellt an der Fugentechnik Bachs. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 136.]
Bespr.: (1) K M 32 (1981), S. 215 (Wolfgang Stockmeier). (2) MuK 51 (1981), S. 300 (Wolfgang Stockmeier). (3) MuB 14 (1982), S. 51–52 (Diether de la Motte).
370. *Garrison*, Winfried Ernest: Bach and the Fugue as Paradigm. – In: The Christian Century 102 (1985), Nr. 10, S. 20–27; S. 287–288.
371. *Gerstenberg*, Walter: Bach in seiner Zeit und in der Nachwelt. – In: 300 Jahre Johann Sebastian Bach, S. 65–71. [Vgl. Nr. 10.]
372. *Grüß*, Hans: Über die syntaktischen Funktionen der Concertoform bei Vivaldi und Bach. – In: BSt 6, S. 55–61. [Vgl. Nr. 647.]
373. *Häfner*, Klaus: Verschollen geglaubte Sätze des Bachschen Vokalwerkes. Neue Beiträge zum Parodieverfahren bei Johann Sebastian Bach. Dissertation. – Heidelberg 1984. [maschinenschr.]
374. *Johann Sebastian Bach.* Das spekulative Spätwerk. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. – München: Edition Text und Kritik 1981. 132 S. (Musik-Konzepte. 17/18.)
Bespr. (1) Mf 35 (1982), S. 375–376 (Werner Breig).
375. *Keys*, Ivor: Bach the Orator. – In: Studies in music [Australien] 15 (1981), S. 76–82.
376. *Konzertführer* Johann Sebastian Bach 1685–1750. Mit Beiträgen von Hansjürgen Schaefer, Hans-Joachim Schulze, Karl Heller und Frieder Zschoch. – Leipzig: VEB DVfM 1984. 264 S.
377. *Krummacher*, Friedhelm: Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse. – In: BF/BI, S. 97–126. [Vgl. Nr. 37.]
378. *Kühn*, Hellmut: Der Experimentator. J. S. Bach und die Musik seiner Zeit. – In: Philharmonische Programme (1984/1985), S. 533–538.
379. *Leaver*, Robin A.: Bach, Hymns and Hymnbooks. – In: The Hymn 36 (1985), Nr. 4, S. 7–13.
380. *Märker*, Michael: Zur Strukturhierarchie in der Bachschen Arie. Nachtrag zu den Überlegungen von Carl Da[h]lhaus (M 4/1985) und Christian Möllers (M 4/1986). – In: M 41 (1987), S. 317–318.
381. *Neumann*, Werner: Über das funktionale Wechselverhältnis von Vokali-

tät und Instrumentalität als kompositionstechnisches Grundphänomen; dargestellt am Schaffen Johann Sebastian Bachs. – Berlin: Akademie-Verlag 1982. 29 S. (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig: Philosophisch-historische Klasse, 123, 3.)

382. *Nitschke*, Wolfgang: Von Dufay zu Bach. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 45–60. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 201.]

383. *Osthoff*, Wolfgang: Bach und die Oper. – In: Festschrift Heinz Becker. Laaber: Laaber-Verlag 1982, S. 35–55.

384. *Pociej*, Bohdan: Bach Fuga (2). – In: Ruch Muzyczny (1985), Nr. 9, S. 13–16.

385. *Pociej*, Bohdan: Historia muzyki: Formy: Fuga (3) Bach i Beethoven. – In: Ruch Muzyczny (1985), Nr. 11, S. 13–14.

386. *Poos*, Heinrich: Über Anspruch und Methode der Bachschen Vokalmusik. – In: MuB 17 (1985), S. 270–274.

387. *Protopopov*, Vladimir: Prinzipy muzykal'noj formy J. S. Bacha. – Moskau: Muzyka 1981. 253 S.

388. *Richter*, Klaus Peter: Orgelchoral und Ensemblesatz bei J. S. Bach. – Tutzing: Schneider 1982. 262 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 37.) [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 224.]

389. *Rienäcker*, Gerd: Componere in der Zeit von Schütz bis Bach. Marginalien zu einigen Problemfeldern. – In: BzMw 27 (1985), S. 3–12.

390. *Rilling*, Helmuth: Bachs Kirchenmusik – Bedeutsamkeit und Deutung. – In: MuK 55 (1985), S. 265–274.

Rubin, Augusta: J. S. Bach. The Modern Composer. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 206.]

Bespr.: (1) Mf 33 (1980), S. 242–243 (Diether de la Motte). (2) Music Review 41 (1980), S. 143–144 (Peter Williams). (3) Revue de musicologie 66/2 (1980), S. 237–238 (Denise Launay).

391. *Schaefer*, Hansjürgen: Vokalmusik [J. S. Bachs]. – In: Konzertführer J. S. Bach, S. 13–145. [Vgl. Nr. 376.]

392. *Schulze*, Hans-Joachim: Der französische Einfluß im Instrumentalwerk J. S. Bachs. – In: StAI 16 (1982), S. 57–63.

393. *Schulze*, Hans-Joachim: The French Influence in Bach's Instrumental Music. – In: E M 13 (1985), S. 180–184.

394. *Siegele*, Ulrich: Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik. – In: BF/BI, S. 137–145. [Vgl. Nr. 37.]

395. *Širokova*, Valentina: O pretvorenii zakonomernostej vokal'nogo i rečevogo intonirovanija v instrumental'nom tematisme (na materiale muzyki Bacha). [Über die Verwirklichung der Gesetzmäßigkeit des vokalen und rhetorischen Intonierens in den instrumentalen Themen (dargestellt an der Musik Bachs.) Russ.] Dissertation. – Leningradskaja konservatorija 1980. 24 S.

396. *Skrebkov*, S.: [Investigation of new Features in the Instrumental Fugues of Bach, General Characteristics of Part Music, and Description of Fuga Form.] [Russ.] – In: Teoretičeskie nabljudenija nad istoriej muzyki. [Protopopov-Festschrift.] Moskau: Muzyka 1978. 272 S.

397. *Soderlund*, Sandra: Bach and the Cadenza: An Examination of the Evidence. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 100–105.
398. *Stephan*, Rudolf: Bach und das Problem des musikalischen Zyklus. – In: BTg Berlin, Vorträge 1970 bis 1981, S. 33–44. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 213.]
399. *Stephan*, Rudolf: Vom musikalischen Denken [S. 7–17: J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus; S. 18–24: J. S. Bach und die Anfänge der Neuen Musik]. – Mainz 1985. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 213, 603.]
400. *Storožuk*, Valerij: Intonacionnaja priroda i novaja chudožestvennaja obraznost' muzyki I. S. Bacha. [Natürlicher Tonfall und neue künstlerische Bildhaftigkeit in der Musik J. S. Bachs. Russ.] – In: Issledovanie istoričeskogo processa klassičeskoj i sovremennoj zarubežnoj muzyki. [Essaysammlung, hrsg. von Tamara Cytovič.] Moskau 1980. 191 S.
401. *Szeskus*, Reinhard: Zur Themenwandlung in Bachs Vokalschaffen. – In: BSt 7, S. 140–155. [Vgl. Nr. 65.]
402. *Tamás*, Váczi: Változatok J. S. Bachra. [Die Besonderheit J. S. Bachs. Ungar.] – In: Muzsika 28 (1985), H. 10, S. 2–7.
403. *Theill*, Gustav Adolf: Beiträge zur Symbolsprache J. S. Bachs. Bd. 1, 2. – Bonn 1985.
404. *Türcke*, Berthold: Das unendliche Rezitativ. – In: Musik-Konzepte 42 (1985), H. 3, S. 93–103. [Vgl. Nr. 611.]
405. *Van Panthaleon van Eyck*, C. L.: J. S. Bach's Critique of Pure Music. – ZJ Buren/NL: Frits Knuf 1981. 170 S.
406. *Wauters*, C.-A.: Waar woord & toon elkander wijden . . . 30 meesterwerken der geloofsmuziek. – [J. S. Bach S. 57–81.] – Tielt; Bussum: Lannoo 1981. 190 S.
407. *Wolff*, Christoph: „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs". Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik. – In: BACHIANA . . ., S. 356–362. [Vgl. Nr. 114.]

B. Kantaten

408. *Augenblick*, John Walter: J. S. Bach's Cantata No. 5: a Conductor's Analysis. Dissertation. – University of Miami 1978. 79 S.
409. *Axmacher*, Elke: Bachs Kantatentexte in auslegungsgeschichtlicher Sicht. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 15–32. [Vgl. Nr. 352.]
410. *Axmacher*, Elke: Die Texte zu Johann Sebastian Bachs Choralkantaten. – In: BACHIANA . . ., S. 3–16. [Vgl. Nr. 114.]
411. [*Bach*, Johann Sebastian]: Texte zu den Kirchenkantaten von Johann Sebastian Bach. The Texts to Johann Sebastian Bach's Church Cantatas. Transl. by Z. Philip Ambrose. [dt. – engl.]. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1984. 491 S.
412. *Blankenburg*, Walter: Bachs Kantaten zum Fest Christi Himmelfahrt. – In: BFB Würzburg 1982, S. 107–113. [Vgl. Nr. 1022.]
413. *Brainard*, Paul: NBA, Serie I, Band 16: Kantaten zum 2. und 3. Sonntag

nach Trinitatis. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1984. 188 S. [Vgl. Nr. 35.]

414. *Brandes*, Jeffrey Harold: The Organ as an Ensemble Instrument: Concerto Techniques in the Sinfonia of Cantata BWV 169 by Johann Sebastian Bach, Concerto for Organ and Chamber Orchestra, op. 46, No. 2, by Paul Hindemith, and Organ Concerto in G minor by Francis Poulenc. Dissertation. – Ohio State University 1977. 94 S.

415. *Bullock*, William J.: Bach Cantatas Requiring Limited Resources. A Guide to Editions. – Lanham 1984.

416. *Casper*, S. Jost: Die Auslegungstradition im Text der Kantate BWV 140. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 49–76. [Vgl. Nr. 352.]

417. *Christ*, Stephen A.: Bach's Debut at Leipzig. Observations on the Genesis of Cantatas 75 and 76. – In: E M 13 (1985), S. 212–226.

418. *Dreyfus*, Laurence: The metaphorical soloist. Concerted organ parts in Bach's Cantatas. – In: E M 13 (1985), S. 237–247.

419. *Dürr*, Alfred: Gibt es einen Spätstil im Kantatenschaffen Johann Sebastian Bachs? – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 61–74. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 226.]

420. *Dürr*, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. 5., überarb. und erw. Aufl. – Kassel etc.: Bärenreiter; München: dtv 1985. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 238.]

421. *Dürr*, Alfred: Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31. – In: BJ 71 (1985), S. 155–159.

422. *Dürr*, Alfred: Zur Bach-Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" BWV 67. – In: MuK 53 (1983), S. 74–77.

423. *Ganzhorn-Burkhardt*, Renate: „Christ lag in Todesbanden". Osterlied, Osterkantate, Ostergottesdienst. – In: Pastoraltheologie 73 (1984), H. 3, S. 79.

424. *Gerstenberg*, Walter: Zum Cantus firmus in Bachs Kantate. – In: BACHIANA . . ., S. 93–98. [Vgl. Nr. 114.]

425. *Glöckner*, Andreas: Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs. – In: BJ 71 (1985), S. 159–164.

426. *Goldschmidt*, Harry: Das prosodisch-rhetorische Regulativ bei J. S. Bach. [betr. BWV 140.] – In: BzMw 27 (1985), S. 48–71.

427. *Hallmark*, Rufus und Helmuth *Osthoff*: NBA, Serie I, Band 23: Kantaten zum 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1984. 208 S. [Vgl. Nr. 35.]

428. *Higuchi*, Ryuichi: „Actus tragicus" – seine Überlieferung und Rezeption. [Japan.] In: Ongaku gaku. Journal of the Japanese Musicolog. Society 27 (1981), S. 48–56.

429. *Hofmann*, Klaus: Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt. – In: BJ 68 (1982), S. 51–80.

429a. *Hofmann*, Klaus und Ernest *May*: NBA, Serie I, Band 20: Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis, K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1985. 219 S. [Vgl. Nr. 35.]

430. *Johann Sebastian Bachs* geistliche und weltliche Kantatentexte. [Nach R.

Wustmann, mit textlichen Erweiterungen. Neuausgabe 1967.] 3. Aufl. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1982. 443 S.

431. *Jost*, Bernhart: Michaeli – musikalisch. Zu Bachs Michaeliskantate „Es erhub sich ein Streit". – In: Erziehungskunst [Stuttgart] 49 (1985), S. 558–563.

432. *Die Kantaten* Johann Sebastian Bachs im Gottesdienst. Eine Arbeitshilfe. [Hrsg.:] Lutherische Liturgische Konferenz Deutschlands. – Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1985. 78 S.

433. *Killy*, Walther: Über Bachs Kantatentexte. – In: MuK 52 (1982), S. 271 bis 281.

434. *Märker*, Michael: Das vokal-instrumentale Verhältnis in den Arien des jungen Johann Sebastian Bach. Dissertation. – Leipzig: Karl-Marx-Universität 1984. 157 S. [maschinenschr.]

435. *Marti*, A.: „. . . die Lehre des Lebens zu hören". Eine Analyse der drei Kantaten zum 17. Sonntag nach Trinitatis von J. S. Bach unter musikalisch-rhetorischen und theologischen Gesichtspunkten. – Bern 1981. (Basler und Berner Studien zur historischen und systematischen Theologie. 46.)

435a. *May*, Ernest [Vgl. Nr. 429a.]

436. *Meyer*, Ulrich: „Brich dem Hungrigen dein Brot". [BWV 39] Das Evangelium zum ersten Sonntag nach Trinitatis in Predigten Luthers, Lehre und Auslegung der Orthodoxie, Bachs Kantatentexten und in heutigem Verständnis. – In: BACHIANA . . ., S. 192–200. [Vgl. Nr. 114.]

437. *Mies*, Paul und Friedrich *Smend*: Bach no kantata. [Japan. Übersetzg. von P. Mies, Die geistlichen Kantaten . . .; P. Mies, Die weltlichen Kantaten . . . Wiesbaden 1959, 1967. Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 185, 186; F. Smend, J. S. Bach. Kirchenkantaten. Berlin 1947–1948.] – Tokyo: Hakusui 1980. 605, 57 S. (Bach sosho. 6.)

438. *Neumann*, Werner: Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs. 5., unveränd. Aufl. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1984. 323 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 265.]

439. *Osthoff*, Helmuth [Vgl. Nr. 427.]

440. *Osthoff*, Wolfgang: Bachs Ratswahlkantaten. – In: BFB Würzburg 1982, S. 114–118. [Vgl. Nr. 1022.]
Prinz, Ulrich: Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 249.] Bespr.: (1) Mf 34 (1981), S. 496–497 (Alfred Dürr).

441. *Rempp*, Frieder: NBA, Serie I, Band 29: Kantaten zum Johannisfest. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1984. 103 S. [Vgl. Nr. 35.]

442. *Rienäcker*, Gerd: Beobachtungen zum Eingangschor der Kantate BWV 127. – In: BzBf 2, S. 5–15. [Vgl. Nr. 40.]

443. *Rouard*, Isabelle: Cantate BWV 4 de J. S. Bach. – In: L'éducation musicale 40 (1985), Nr. 316, S. 2–6.

444. *Salazar*, Adolfo: En torno a Juan Sebastián Bach: De pasión a pasión las cantatas. – In: Heterofonia 88 (1985), Jan./März, S. 5–17.

445. *Saler*, June Lee: The Theological Influence of the Pietist Movement on

the Texts of Bach's Sacred Cantatas. Dissertation. – California State University 1982.

446. *Satake*, Jun: Bach no kantata kenyû: original shukôfu ni miru sakkyoku, ensôjô no shomondai. [Eine Studie über die Bachschen Kantaten: Probleme des Kompositionsprozesses und der Aufführungspraxis. Japan.] Dissertation. – Kunitachi Music College 1978. 106 S.

447. *Scheide*, William H.: „Nun ist das Heil und die Kraft" BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung. – In: BJ 68 (1982), S. 81–96.

448. *Schreiner*, Frederick: An analytical Study for the Performance of Cantata No. 55 and Cantata No. 160 by Johann Sebastian Bach. Dissertation. Indiana University 1980. 118 S.

449. *Schulze*, Hans-Joachim: „Entfernet euch, ihr heitern Sterne", BWV Anh. 9. Notizen zum Textdruck und zum Textdichter. – In: BJ 71 (1985), S. 166–168.

450. *Schulze*, Hans-Joachim: Ey! wie schmeckt der Coffee süße: Johann Sebastian Bachs Kaffee-Kantate in ihrer Zeit. – Leipzig: Verl. für die Frau 1985. 71 S.

451. *Schulze*, Hans-Joachim: „... gleichsam eine kleine Oper oder Operette..." Zum Dramma per Musica bei Johann Sebastian Bach. – In: BFB Würzburg 1982, S. 119–123. [Vgl. Nr. 1022.]

452. *Schwarze*, Penny S.: Bach's Cantata Movements Borrowed from his Instrumental Works. Dissertation. – Chapel Hill: University of North Carolina 1979. 174 S.

453. *Simon*, Carl Geoffrey: Musical Iconography in the Sacred Cantatas of Johann Sebastian Bach. Dissertation. – Peabody Conservatory of Music 1980. 278 S.

454. *Smend*, Friedrich [Vgl. Nr. 437.]

455. *Steiger*, Lothar und Renate: J. S. Bach „Es ist euch gut, daß ich hingehe" (BWV 108). Theologisch-musikalische Auslegung mit Anregungen für die Predigt und aufführungspraktischen Hinweisen. – In: Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr 1985. Kassel: Merseburger 1985, S. 49–59.

456. *Stiller*, Günther: „Mir ekelt mehr zu leben". Zur Textdeutung der Kantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" (BWV 170) von Johann Sebastian Bach. – In: BACHIANA . . ., S. 293–300. [Vgl. Nr. 114.]

457. *Szeskus*, Reinhard: Zum Vokaleinfluß in Bachs Kantatenritornellen. – In: BF/BI, S. 153–160. [Vgl. Nr. 37.]

458. *Szeskus*, Reinhard: Einige Beobachtungen an Kantatenritornellen Johann Sebastian Bachs. – In: Wissensch. Zeitschrift d. Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellsch.- und sprachwissensch. Reihe 28 (1979), H. 6, S. 699ff.

459. *Szeskus*, Reinhard: Zur motivisch-thematischen Arbeit in Kantaten Johann Sebastian Bachs. – In: BSt 6, S. 109–120. [Vgl. Nr. 647.]

460. *Theill*, Gustav Adolf: Neues zur Kreuzstabkantate. – In: MuK 55 (1985), S. 226–230.

461. *Wetzel*, Christoph: Die Psalmen in Bachs Kantaten im Detempore der

Leipziger Schaffensperiode. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 131–150 [Vgl. Nr. 352.]

462. *Whittaker*, William Gillies: The Cantatas of Johann Sebastian Bach: Sacred and Secular. [Reprint der Ausgabe 1959.] – London: Oxford University Press 1978. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 200.]

463. *Wolff*, Christoph: Bach's Cantata Ein feste Burg [BWV 80]: History and Performance Practice. – In: American Choral Review 24 (1984), Nr. 2/3, S. 27–38.

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

464. *Axmacher*, Elke: Die Deutung der Passion Jesu im Text der Matthäus-Passion von J. S. Bach. – In: Luther [Zeitschrift der Luthergesellschaft Göttingen]. 56 (1985), H. 2, S. 49–69.

465. *Axmacher*, Elke: „Aus Liebe will mein Heyland sterben". Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. – Dissertation. Berlin (West): Kirchliche Hochschule 1981. 245 S. [maschinenschr.] – Kurzfassung in: Theologische Literaturzeitung 107 (1982), S. 154–155. – Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1984. 257 S. (Beiträge zur theologischen Bachforschung. 2.)
Bespr.: (1) BJ 73 (1987), S. 177–183 (Martin Petzoldt). (2) Theologische Literaturzeitung 112 (1987), Sp. 212–214 (Christian Bunners).

466. *Bach*, Johann Sebastian: Johannes-Passion. Matthäus-Passion. Weihnachts-Oratorium. H-Moll-Messe. [Texte. Einf. von Frieder Zschoch.] 10., veränd. Aufl. – Leipzig: Reclam 1985. 82 S. (RUB. 86.). – 1. Aufl. – Frankfurt/Main: Röderberg 1985. 82 S. (Röderberg-Taschenbuch. 135.)

467. *Beechey*, Gwilym: J. S. Bach's Christmas Oratorio. – In: Am Org 15 (1981), Nr. 12, S. 32–42.

468. *Blankenburg*, Walter: Einführung in Bachs h-Moll-Messe BWV 232. [Vom Autor völlig neu bearb. Taschenbuchausg.] 2. Aufl. – Kassel etc.: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982. 110 S.
Bespr.: (1) MuK 52 (1982), S. 296f. (Renate Steiger).

469. *Blankenburg*, Walter: Glaube, Theologie und Musik im Werk Johann Sebastian Bachs. Zur Motette „Jesu, meine Freude" [BWV 227]. – In: Anstöße 27/1 (1980), S. 1–8.

470. *Blankenburg*, Walter: Johann Sebastian Bach und das evangelische Kirchenlied zu seiner Zeit. – In: BACHIANA . . ., S. 31–38. [Vgl. Nr. 114.]

471. *Blankenburg*, Walter: Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. – Kassel etc.: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982. 155 S.
Bespr. (1) MuK 52 (1982), S. 296f. (Renate Steiger).

472. *Blankenburg*, Walter: Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. – In: BW Ansbach. Offizieller Almanach 1983, S. 35–56. [Vgl. Nr. 1042.]

473. *Brainard*, Paul: NBA, Serie II, Band 7: Oster-Oratorium. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 95 S. [Vgl. Nr. 35.]

474. *Breig*, Werner: Bemerkungen zur zyklischen Symmetrie in Bachs Leipziger Kirchenmusik [BWV 227, 245, 232]. – In: MuK 53 (1983), S. 173 bis 179.
475. *Buelow*, George J.: Symbol and Structure in the „Kyrie" of Bach's B Minor Mass. – In: Essays on the Music of J. S. Bach . . ., Louisville 1981, S. 21–42.
476. *Butler*, Gregory G.: J. S. Bach and the Schemelli Gesangbuch Revisited. – In: Studi musicali [Florenz] 13 (1984), S. 241–257.
477. *Cammarota*, Robert M.: The Source of the Christmas Interpolations in J. S. Bach's Magnificat in E-flat Major (BWV 243a). – In: Current Musicology 36 (1983), S. 79ff.
478. *Chafe*, Eric: Key Structure and tonal Allegory in the Passions of J. S. Bach: an Introduction. – In: Current Musicology 31 (1981), S. 39–54.
480. *Chafe*, Eric: J. S. Bach's St. Matthew Passion. Aspects of Planning, Structure and Chronology. – In: Journal of the American Musicological Society 35 (1982), S. 49–114.
481. *Chailley*, Jacques: Les „Passions" de J.-S. Bach. – Paris: Presses Universitaires de la France 1984. 460 S.
482. *Cienskowski*, Michael: Der Hahnenschrei in Bachs „Matthäus-Passion" – musikalische Struktur und psychologisch verstehbare Funktion. – In: Struktur Funktion Bedeutung . . ., Jena 1985, S. 76–87.
483. *Dürr*, Alfred: Die vier Fassungen der Johannes-Passion. – In: BFB Würzburg 1982, S. 92–106. [Vgl. Nr. 1022.]
484. *Fischer-Dieskau*, Dietrich: Über Bachsche Passionen, Oratorien, Kantaten . . . In: D. Fischer-Dieskau, Töne sprechen, Worte klingen. Stuttgart 1985, S. 195–204.
485. *Gabaj*, Jurij: [The Unitive Principle in Bach's Passions.] – [Russ.] In: Aranovskij, Mark [Hrsg.], Voprosy muzykal'nogo stilja. Leningrad: Leningradskij inst. teatra, muzyki i kinematografii 1978. 176 S.
486. *Ganzhorn-Burkhardt*, Renate: Zur Bedeutung der Choräle in Bachs Johannespassion. – In: MuK 53 (1983), S. 64–73.
487. *Helms*, Marianne und Emil *Platen:* NBA, Serie II, Band 2: Lutherische Messen und einzelne Messensätze. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1982. 224 S. [Vgl. Nr. 35.]
488. *Heuß*, Alfred: Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion. [Reprint der Ausgabe Leipzig 1909. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.] – Schaan/Liechtenstein: Sändig 1982. 166 S.
489. *Hindermann*, Walter F.: Johann Sebastian Bachs Himmelfahrts-Oratorium. Gestalt und Gehalt. [BWV 11.] – Hofheim am Taunus: Friedrich Hofmeister 1985. 66 S. (Jahresgabe 1985 der Internationalen Bachgesellschaft Schaffhausen).
490. *Hofmann*, Klaus: Zur Echtheit der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" BWV Anh. 160. – In: BACHIANA . . ., S. 126–140. [Vgl. Nr. 114.]
491. *Jamison*, Ward: Bach's „St. John Passion" – a look at the Text and a New Numbering System. – In: Choral Journal 21 (1981), Nr. 2, S. 41–44.
492. *Janson*, Stefan: Johann Sebastian Bachs Passionsmusik als persönlicher

Frömmigkeitsausdruck. Studien zur Arie „Erbarme dich, mein Gott" aus der Matthäus-Passion. – In: Mf 36 (1983), S. 18–24.

493. *Jena*, Günter: „Skizzen zur Matthäus-Passion": Formen und Affekte. – In: Skizzen zur Matthäus-Passion J. S. Bachs. Hamburg 1981, S. 3–6.

494. *Kalb*, Friedrich: Predigt zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" von J. S. Bach. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1985), Nr. 6, S. 167 bis 170.

495. *Kaußler*, Ingrid: Kreuzestod und Seelenweg. Ein Gang durch Bachs Matthäus- und Johannes-Passion in aufsteigender Tonartenreihe. – In: Die Drei 55 (1985), H. 3, S. 152–164.

496. *Krummacher*, Friedhelm: Mehrchörigkeit und thematischer Satz bei Johann Sebastian Bach [betr. Motetten.] – In: Schütz-Jahrbuch 1981, S. 39–50.

497. *Krummacher*, Friedhelm: Werkstruktur und Textexegese in Bachs Motette „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir" BWV 228. – In: Chormusik und Analyse. Hrsg. von H. Poos. Mainz 1983, S. 195–212.

498. *Kümmerling*, Harald: Seht! – Wohin? – Sehet! – Was? Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum J. S. Bach. – In: Fusa. Journal für Kenner und Liebhaber . . . H. 16–20 (1985), S. 114–147.

499. *Leaver*, Robin A.: Bachs Motetten und das Reformationsfest. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 33–47. [Vgl. Nr. 352.]

500. *Leaver*, Robin A.: Music as Preaching: Bach, Passions and Music in Worship. – Oxford: Latimer House 1982. 42 S. (Latimer Studies. 13.) – J. S. Bach as Preacher. His Passions and Music in Worship. – St. Louis, Mo. 1984.

501. *Mann*, Alfred: „Missa Brevis" and „Historia": Bach's A Major Mass. – In: Bach QJ 16 (1985), Nr. 1, S. 6–11.

502. *Mann*, Alfred: Bach's A Major Mass – a Nativity Mass? – In: Essays on the Music of J. S. Bach . . . Louisville 1981, S. 43–47.

503. *Mann*, Alfred: Bach Studies: Approaches to the B Minor Mass. – In: American Choral Review 27 (1985), Nr. 1, S. 3–71.

504. *Marshall*, Robert Lewis: Bachs h-Moll-Messe. [BWV 232.] Zur Quellensituation und Überlieferung. – In: Sommerakademie J. S. Bach, Stuttgart 1981, V, S. 2–21. [Vgl. Nr. 1019.]

505. *Mylemans*, Peter: De Marcuspassie van Johann Sebastian Bach. – In: Adem 12 (1976), März/April, S. 66–70.

506. *Petzoldt*, Martin: Die theologische Bedeutung der Choräle in Bachs Matthäus-Passion. – In: MuK 53 (1983), S. 53–63.

507. *Petzoldt*, Martin: J. S. Bachs Bearbeitungen des Liedes „Jesu, meine Freude" von Johann Franck. – In: MuK 55 (1985), S. 213–225.

508. *Pinter*, Eva: Johann Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium. Wege über die fromme Andacht hinaus. – In: fono forum (1985), H. 12, S. 24–25; 28; 30.

509. *Platen*, Emil [vgl. Nr. 487.]

510. *Platen*, Emil: Bachs lutherische Messen: zum Problem der Parodie. – In: BFB Würzburg 1982, S. 124–130. [Vgl. Nr. 1022.]

511. *Prinz*, Ulrich: Das Corno da caccia in der h-Moll-Messe. – In: Sommerakademie J. S. Bach Stuttgart 1981, V, S. 31–40. [Vgl. Nr. 1019.]
512. *Rienäcker*, Gerd: Experimentieren am musikalischen Dokument: Bachs Umgang mit protestantischen Chorälen. – In: MuG 33 (1983), S. 647 bis 652.
513. *Rienäcker*, Gerd: Beobachtungen zum Text-Musik-Verhältnis im Eingangschor der Johannes-Passion von J. S. Bach. – In: BSt 7, S. 178–191. [Vgl. Nr. 65.]
514. *Rilling*, Helmuth: Johann Sebastian Bach's B-minor Mass. – Princeton: Prestige Publications 1984. 154 S. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 203.]
Rilling, Helmuth: Johann Sebastian Bachs H-moll-Messe. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 203.]
Bespr.: (1) MuB 13 (1981), S. 55 (Wilfried Fischer).
Rilling, Helmuth: Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 202.]
Bespr.: (1) MuK 53 (1983), S. 129–131 (Renate Steiger).
515. *Santucci*, Pellegrino: Lo „Stabat Mater" di Pergolesi adattado al salmo „Miserere "di J. S. Bach. – In: Rivista Internationale di Musica Sacra I/4 (1980), S. 462–476.
516. *Schellhous*, Rosalia Athol: Form and Spirituality in Bach's „St. Matthew Passion". In: The Musical Quarterly 71 (1985), S. 295–326.
517. *Schulze*, Hans-Joachim: „150 Stück von den Bachischen Erben". Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. – In: BJ 69 (1983), S. 81–100.
518. *Schulze*, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bach 1685–1750: Messe in h-moll. BWV 232. – Beiheft zur Schallplattenkassette Messe in h-moll. Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1983. 9 S.
519. *Shafer*, Robert E.: „Passion Chorale" in Bachs Works. – In: Am Org 15 (1981), H. 6, S. 34–36.
520. *Söhnel*, Marion: Zu einigen Aspekten der Choralauswahl in den Vokalwerken Johann Sebastian Bachs. – In: BSt 7, S. 170–177. [Vgl. Nr. 65.]
521. *Steiger*, Lothar und Renate: Die theologische Bedeutung der Doppelchörigkeit in Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion. – In: BACHIANA . . ., S. 275–286. [Vgl. Nr. 114.]
522. *Steiger*, Renate: Die Einheit des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach. – In: MuK 51 (1981), S. 273–280; 52 (1982), S. 9–15.
523. *Steiger*, Lothar und Renate: . . . angelicos testes, sudarium et vestes. Bemerkungen zu Johann Sebastian Bachs Osteroratorium. – In: MuK 53 (1983), S. 193–202.
Steinitz, Paul: Bach's Passions. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 206.]
Bespr.: (1) Music & Letters 61 (1980), S. 365–367 (Basil Smallman).
524. *Terry*, Charles Sanford: Bach's Chorales. [Reprint der Ausgabe Cambridge 1921.] – New York: AMS 1979.
525. *Theill*, Gustav Adolf: Die Markuspassion von Joh. Seb. Bach (BWV 247): Entstehung. Vergessen. Wiederentdeckung. Rekonstruktion. 2., erw. Aufl. – Steinfeld: Salvator 1981. 160 S.
526. *Trautmann*, Christoph: „Soll das Werk den Meister loben?" Zur h-moll-

Messe von Johann Sebastian Bach. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 187–199. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 210.]

527. *Wachowski*, Gerd: Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität. – In: BJ 69 (1983), S. 51–79.

528. *Wal*, A. de: Joh. Seb. Bach de Matthäus-Passion. – Den Haag: Krusemann 1982. 71 S.

529. *Weber*, Edith: Contribution à l'hymnologie comparée: la mélodie du Psaume LXVIII „Que Dieu se montre seulement" et du choral „O Mensch bewein dein Sünde groß" au XVIe siècle. [betr. auch BWV 244 und Orgelbüchlein. Franz.] – In: Etudes gregoriennes 18 (1979), S. 225 bis 246.

530. *Winkler*, Michael-Christfried: Momente existentieller Betroffenheit im kompositorischen Prozeß. Einige Beobachtungen in einem Werke Bachs [BWV 248]. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 177–206. [Vgl. Nr. 352.]

D. Orgelwerke

531. *Beechey*, Gwilym: Notes on some Selected Organ Pieces by J. S. Bach. – In: Am Org 17 (1983), S. 47–48.

532. *Boehnke*, Paul B.: The Advent & Christmas Chorales of the „Orgelbüchlein": Their Histories and Settings. In: The Diapason 76 (1985), S. 9–12.

533. *Breig*, Werner: Der norddeutsche Orgelchoral und Johann Sebastian Bach: Gattung, Typus, Werk. – In: Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Kassel etc.: Bärenreiter 1982. (Kieler Schriften zur Musikwiss. 26.)

534. *Brinkman*, Alexander Russell: Johann Sebastian Bach's „Orgelbüchlein": a Computerassisted Study of the Melodic Influence of the Cantus firmus and the Contrapuntal Voices. Dissertation. – Rochester/NY: Eastman School of Music 1978. 857 S.

535. *Brinkman*, Alexander Russell: The Melodic Process in Johann Sebastian Bach's Orgelbüchlein. – In: Music Theory Spectrum [USA] 2 (1980), S. 46–73.

536. *Clark*, Robert und John David *Peterson:* The „Orgelbüchlein": Musical Figures and Musical Expression. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 79–81.

537. *Gauldin*, Robert: Further Thoughts on some Bach Preludes. – In: Theory and practice 4 (1979), Dez., S. 38–41.

538. *Grüß*, Hans: Über die Tradition des Cantus-firmus-Kanons. Eine Ergänzung zum Thema: Bach und das Mittelalter. [betr. Orgelchoräle.] – In: BJ 71 (1985), S. 135–146.

539. *Harmon*, Thomas Fredric: The Registration of J. S. Bach's Organ Works: A Study of German Organ-Building and Registration Practices of the Late Baroque Era. 2. Aufl. – Buren: Frits Knuf 1981. 372 S. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 217.]

540. *Herman*, Kenneth: The Bach Revival Revisited. – In: Am Org 17 (1983), S. 42–44.

541. *Honders*, Casper: Einige Gedanken und Überlegungen zu BWV 685. – In: MuK 53 (1983), S. 187–192.
542. *Huestis*, Robert: A Case for Cyclic Composition in Three of J. S. Bach's Settings of the Christmas Choral, „Allein Gott in der Höh sei Ehr". – In: Musicology [Australien] 6 (1980), S. 23–28.
543. *Humphreys*, David: Did J. S. Bach Compose the F minor Prelude and Fugue BWV 534? – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 173–184. [Vgl. Nr. 38.]
544. *Humphreys*, David: The Esoteric Structure of Bach's Clavierübung III. – Cardiff 1983.
545. *Huray*, Peter Le und John *Butt:* In Search of Bach the Organist. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 185–206. [Vgl. Nr. 38.]
546. *Just*, Martin: Bachs freie Orgelwerke. – In: BFB Würzburg 1982, S. 136–143. [Vgl. Nr. 1022.]
547. *Kee*, Piet: Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia. – In: MuK 52 (1982), S. 165–175; S. 235–244; 53 (1983), S. 19–28.
550. *Klotz*, Hans: Streifzüge durch die Bachsche Orgelwelt. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1981. 57 S. (Jahresgabe 1980/81 der Internationalen Bachgesellschaft Schaffhausen.)
551. *Krumbach*, Wilhelm: Sechzig unbekannte Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Ein vorläufiger Fundbericht. – In: NZfM 146 (1985), H. 3, S. 4–9; 10–12; H. 5, S. 6–18.
553. *Krummacher*, Friedhelm: Bach und die norddeutsche Orgeltoccata: Fragen und Überlegungen. – In: BJ 71 (1985), S. 119–134.
554. *Lawrence*, Arthur: Bach's Choral Music: An Overview. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 130–133.
555. *Leaver*, Robin A.: Bach and Hymnody. The Evidence of the „Orgelbüchlein". – In: E M 13 (1985), Nr. 2, S. 227–236.
556. *Löhlein*, Heinz-Harald: The „Orgelbüchlein". – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 74–75.
557. *Mayrhofer*, P. Isidor: Bach-Studien. Ästhetische und technische Fingerzeige beim Studium der Bachschen Orgel- und Klavierwerke. Band 1: Orgelwerke. [Reprint der Ausgabe Leipzig 1901.] – 1985. 182 S.
558. *Meister*, Hubert: Anmerkungen zu Piet Kee, Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia. – In: Musica sacra 103 (1983), S. 283–285. [Vgl. Nr. 547.]
559. *Metzger*, Heribert: Studien zur Verbindung „Präludium und Fuge" in Bachs Orgelmusik. Dissertation. – Universität Salzburg 1984.
560. *Meyer*, Ulrich: Zu Johann Sebastian Bachs Orgelmusik. – In: Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr 1985. Kassel: Merseburger 1985, S. 42–47.
561. *Meyer*, Ulrich: „Aus tiefer Not" – ein Lobgesang: Versuch über J.S. Bachs Orgelchoral BWV 686. – In: MuK 55 (1985), S. 73–78.

Müller-Buscher, Henning: Georg Böhms Choralbearbeitungen für Tasteninstrumente. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Choralbearbeitungen J. S. Bachs. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 221.]
Bespr.: (1) K M 32 (1981), S. 106 (Heinz Lohmann).

562. *Musch*, Hans: Dur-? oder Mollterz? Zum Schlußakkord der Fantasia g-Moll BWV 542. – In: Ars Organi 30 (1982), S. 160–162.
563. *Musch*, Hans: Zu J. S. Bachs Choralbearbeitung „In dulci jubilo" BWV 608. – In: Ars Organi 31 (1983), S. 222–231.
564. *Pociej*, Bohdan: Choral organowy. [betr. Bach-Orgel-Choral.] – In: Ruch Muzyczny 29 (1985), Nr. 5, S. 13–15.
565. *Rjazanova*, Nina: Vzaimodejstvie strogogo i svobodnogo stilej organnych choral'nych obrabotkach Ioganna Sebast'jana Bacha. [Die Wechselwirkung des strengen und freien Stils in den Orgelchoralbearbeitungen Johann Sebastian Bachs. Russ.] – In: Žanrogo-stilističeskie tendencii klassičeskoj i sovremennoj muzyki. Leningrad: Leningradskij inst. teatra, muzyki i kinematografii 1980. 195 S.
566. *Sackmann*, Dominik: Johann Sebastian Bach, Toccata F-Dur BWV 540. – In: NZfM 146 (1985), H. 2, S. 22–24.
567. *Schmeiser*, Christian: Rhetorische Figuren in Bachs Orgelbüchlein. – In: K M 34 (1983), Nr. 1, S. 5–18; Nr. 2, S. 40–47.
568. *Seidel*, Elmar: Die harmonische Großform der Fuge von Bachs Toccata in C-Dur (BWV 564) und die Tonartenlehre deutscher Theoretiker der Bachzeit. – In: Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider . . . 1985, S. 25–40.
569. *Stauffer*, George: Bach's Pastorale in F: a Closer Look at a Maligned Work. – In: Organ Yearbook 14 (1983), S. 44–60.
570. *Stauffer*, George: Bach's „Orgelbüchlein": More Than Just a Liturgical Year. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 76–78.
Stauffer, George: The Free Organ Preludes of Johann Sebastian Bach. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 228.]
Bespr.: (1) BJ 68 (1982), S. 169–171 (Peter Williams).
571. *Swale*, David: Bach's Fugue after Legrenzi. [BWV 574.] – In: MT 126 (1985), S. 687–698.
572. *Trautmann*, Christoph: Ein Beitrag der Bachforschung zum Lutherjahr: die ideelle Grundlage von Bachs drittem Teil der Klavierübung. – In: MuK 54 (1984), S. 127–133.
573. *Umstaedt*, Monica Johanna: The Early Organ Preludes, Fugues, Toccatas and Fantasias of Johann Sebastian Bach as a Culmination of Italian and German Organ Literature of the 15th to 17th Centuries. Dissertation. – Ohio State University 1980. 177 S.
574. *Videro*, Finn: Zu Bachs Fuge A-Dur (BWV 536). – In: Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider . . . 1985, S. 41–43.
575. *Weinhart*, Christoph: Satztechnik und Symbolgehalt: Bach Manualiter - Bearbeitung „Christ unser Herr zum Jordan kam". – In: MuK 54 (1984), S. 13–17.
576. *Williams*, Peter: The Organ Music of Bach. I. [BWV 525–598, 802–805 u. a.] – II. Works based on Chorals [BWV 599–771.] – Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1982. 365; 357 S. – III. A Background. – Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1984. 309 S.
Bespr. [Bd. III]: (1) E M 13 (1985), S. 279 (John Butt). (2) BJ 72 (1986), S. 140–143 (George B. Stauffer).

Williams, Peter: The Organ Music of J. S. Bach. I. II. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 233.]
Bespr.: (1) BJ 68 (1982), S. 166–169 (Ernest May). (2) Mf 35 (1982), S. 193 bis 196 (Raimund W. Sterl).

577. *Williams*, Peter: Suggestions for Playing the Works of J. S. Bach. I.; II. Harpsichord Versus Organ in Six Trio Sonatas.; III. BWV 565: A Toccata in d Minor for Organ by J. S. Bach?; IV.
V. Motivs in the Orgelbüchlein.; VI.
VII. The Smaller Pieces of „Clavier-übung III." – In: Am Org 17 (1983), Nr. 1, S. 43–47; Nr. 3, S. 50–52; Nr. 9, S. 42–47; 18 (1984), Nr. ??, S. ??; Nr. 9, S. 44–45; Nr. ??, S. ??; 19 (1985), Nr. 3, S. 118–119.

582. *Williams*, Peter: The Musical Aims of J. S. Bach's „Clavierübung III". – In: Sources materials and the Interpretation of Music: a Memorial Volume to Thurston Dart. London: Stainer & Bell 1981, S. 259–278.

583. *Wolff*, Christoph: Bach's Organ music: Studies and Discoveries. – In: MT 126 (1985), Nr. 1705, S. 149–152.

584. *Wolff*, Christoph: Zum Thema: Sechzig unbekannte Orgelwerke von J. S. Bach? – In: NZfM 146 (1985), H. 6, S. 2.

585. *Wolff*, Christoph: Zum Dritten Teil der Klavierübung. – In: BFB Würzburg 1982, S. 131–135. [Vgl. Nr. 1022.]

586. *Wurm*, Karl: Christus Kosmokrator: ein hermeneutischer Versuch zu D. Buxtehudes Passacaglia in d BuxWV 161 und zu J. S. Bachs Präludium und Fuge C-Dur BWV 547. – In: MuK 54 (1984), S. 263–271.

587. *Zacher*, Gerd: Canonische Veränderungen BWV 769 und 769a. – In: Musik-Konzepte. H. 17/18 (1981), S. 3–19. [Vgl. Nr. 374.]

588. *Zahn*, Dieter: J. S. Bachs Präludium und Fuge in h-moll (BWV 544). – In: MuK 55 (1985), S. 65–73.

E. Klavier- und Lautenwerke

589. *Bach*, Johann Sebastian: Opere complete per Liuto. Mit Übertragung in Tabulatur. Hrsg. von Paolo Cherici. – Milano: Suvini Zerboni 1980. 221 S. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 236.]
Bespr.: (1) Nuova rivista musicale italiana 15 (1981), S. 295–298 (Luca Palermo). (2) Music & Letters 63 (1982), S. 147f. (Nigel North). (3) Journal of the Lute Society of America 13 (1980), S. 98–102 (Peter Danner).

590. *Beard*, Katharine: Exploring the Two-Part Inventions. – In: Clavier 24 (1985), Nr. 3, S. 18–21.

591. *Bergner*, Christoph: Studien zur Form der Präludien des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach. Dissertation. – Tübingen 1984. [maschinenschr.]

592. *Czaczkes*, Ludwig: Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung. – Wien, München: Österreichischer Bundesverlag 1984. 56 S.

593. *Czaczkes*, Ludwig: Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach. 2 Bde. 2., überarb. Auflage. – Wien, Mün-

chen: Österreichischer Bundesverlag 1982. 236; 323 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 293.]
Bespr.: (1) M 39 (1985), S. 661 (Alfred Dürr).

594. *Derr*, Ellwood: The Two-part Inventions: Bach's Composer's „Vademecum". – In: Music Theory Spectrum 3 (1981), S. 26–48.

595. *Dürr*, Alfred und Marianne *Helms*: NBA, Serie V, Band 7: Die sechs Englischen Suiten. Mit einem Anhang: Zur Chronologie der Handschrift des Anonymus 5. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 244 S. [Vgl. Nr. 35.]
Bespr.: (1) Mf 35 (1982), S. 334–335 (Hans Eppstein).

596. *Dürr*, Alfred: NBA, Serie V, Band 8: Die sechs Französischen Suiten. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1982. 208 S. [Vgl. Nr. 35.]

597. *Dürr*, Alfred: Zur Frühgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I von Johann Sebastian Bach. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1984. 67 S. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse. Jg. 1984. Nr. 1.)

598. *Dürr*, Alfred: Zur Leipziger Fassung der Französischen Suiten von J. S. Bach. – In: BzBf 1, S. 74–78. [Vgl. Nr. 40.]

599. *Dürr*, Alfred: The Historical Background and Composition of Johann Sebastian Bach's Clavier Suites. – In: Bach QJ 16 (1985), Nr. 1, S. 53–68.

600. *Dürr*, Alfred: Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten. – In: BSt 6, S. 101–108. [Vgl. Nr. 647.]

601. *Eichberg*, Hartwig und Thomas *Kohlhase*: NBA, Serie V, Band 10: Einzeln überlieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1982. 203 S. [Vgl. Nr. 35.]

602. *Ellis*, Mark Richard: Linear Aspects of the Fugues of J. S. Bach's „The Well-tempered Clavier". Dissertation. – Nottingham University 1980. 594 S.

603. *Emery*, Walter und Christoph *Wolff*: NBA, Serie V, Band 2: Zweiter Teil der Klavierübung. Vierter Teil der Klavierübung. Vierzehn Kanons BWV 1087. K Ber. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 156 S. [Vgl. Nr. 35.]

604. *Fishbaugh*, Ronald Lloyd: Elements of Romantic Tendency in Selected Keyboard Works of J. S. Bach: A Study with References to the Visual Arts. Dissertation. – New York University 1978. 287 S.

605. *Georgiades*, Thrasybulos: J. S. Bach. F-Dur-Inventionen. – In: Th. Georgiades, Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Göttingen 1985, S. 86–89.

606. *Gottlieb*, Heidi und V. J. *Konečni*: The Effects of Instrumentation. Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach. – In: Music Perception 3 (1985), S. 87–102.

607. *Hager*, Nancy Barnes: Rhythm and Voiceleading as a Facet of Style: Keyboard Works of J. S. Bach, C. P. E. Bach, and Mozart. Dissertation. – New York: City University of N. Y. 1978. 833 S.

608. *Hawthorne*, Walter Williams: J. S. Bach's Inventions and Sinfonias: an Analysis. Dissertation. – University of Cincinnati 1980. 197 S.
609. *Heller*, Karl: Klaviermusik J. S. Bachs. – In: Konzertführer Johann Sebastian Bach, S. 222–256. [Vgl. Nr. 376.]
610. *Helms*, Marianne [Vgl. Nr. 595.]
611. *Johann Sebastian Bach:* Goldberg-Variationen. – München: Ed. Text und Kritik 1985. 106 S. (Musik-Konzepte. 42.)
612. *Hill*, Robert: „Der Himmel weiss, wo diese Sachen hingekommen sind": Reconstructing the Lost Keyboard Notebooks of the Young Bach and Handel. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 161–172. [Vgl. Nr. 38.]
613. *Kaußler*, Ingrid und Helmut: Die Goldberg-Variationen von J. S. Bach. – Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1985. 297 S.
614. *Keller*, Hermann: Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach: Werk und Wiedergabe. 2. Auflage als Taschenbuch. – München: Dt. Taschenbuch Verlag; Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 196 S. – 3. Auflage 1985.
615. *Kellner*, Herbert Anton: Sur quelques aspects de l'accord du clavecin bien tempéré. – In: Revue Musicale de Suisse Romande 35 (1982), S. 26–32.
616. *Kellner*, Herbert Anton: Das C-Dur-Präludium BWV 846 und Forkels Variante. – In: Bericht über den Intern. Musikwiss. Kongreß Bayreuth 1981. – Kassel etc. 1984, S. 332–339.
617. *Kistler-Liebendörfer*, Bernhard: Vom Wirken der Zahl in J. S. Bachs Goldbergvariationen, mit einem Anh.: Die Ornamentierung der Aria. – Frankfurt/Main: Fischer 1985. 32 S. (Edition Fischer).
618. *Kohlhase*, Thomas [Vgl. Nr. 601.]
619. *Leckie*, Thomas Conley: A Comparison of Thematic and Episodic Analyses of the Bach two-part Inventions. Dissertation. – University of Oklahoma 1980. 212 S.
620. *Mainka*, Jürgen: Ausdruckscharaktere in Bachscher Cembalo-, Clavichord- und Lautenmusik. – In: BzMw 25 (1983), S. 120–129.
621. *Murakami*, Takashi: Bach Inventionen & Sinfonien. Betrachtungen über die Entstehungsgeschichte und die definitive Fassung. – Tokyo College of Music 1983, S. 49–90. [Sonderdruck.]
622. *Musik gedeutet und gewertet.* Texte zur musikalischen Rezeptionsgeschichte. Hrsg. von Werner Klüppelholz und Hermann J. Busch. [S. 11–35: Johann Sebastian Bach, Vier Duette aus dem Dritten Teil der Klavierübung BWV 802–805. Mit Texten von Anonymus, Philipp Spitta, Albert Schweitzer, Wilhelm Ehmann, Rudolf Steglich, Hermann Keller, Klaus Ehricht, Robin A. Leaver, Reinhold Birk.] – Kassel etc.: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1983. 314 S. (dtv-Taschenbuch 2937.)
623. *Neumann*, Frederick: Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria. – In: The Musical Quarterly 71 (1985), S. 281 bis 294.
624. *Niemöller*, Heinz Hermann: Polonaise und Quodlibet: Der innere Kosmos der Goldberg-Variationen. – In: Johann Sebastian Bach: Goldberg-Variationen, S. 3–28. [Vgl. Nr. 611.]

625. *Pelecis*, G[eorg] E[lievič]: Strojenie dvuchgolosnych invencij J. S. Bacha. [Der Bau der zweistimmigen Inventionen J. S. Bachs. Russ.] – Riga: Metodič. kabinet učebnych zavedenij 1983. 127 S.
626. *Prey*, Stefan: Thema und Engführung [betr. a-Moll-Fuge aus W K I, b-Moll-Fuge aus W K II.] – In: M 38 (1984), S. 516–521.
627. *Reed*, Douglas: House of Hope Bach Conference: Klavierübung III and the Cantatas come under Scruting. – In: Am Org 16 (1982), Nr. 2, S. 26 bis 27.
628. *Reich*, Herbert: Umschau: Sind Fugen „schwere Musik"? Die a-Moll-Doppelfuge BWV 904/2 im Unterricht. – In: MuK 54 (1984), S. 290–293.
629. *Richter*, Klaus Peter: Goldberg und die Folgen. Die Goldbergvariationen (BWV 988) von Johann Sebastian Bach. – In: fono forum (1985), Nr. 8, S. 22–27.
630. *Rost*, Monika: Bachs Lautenmusik aus der Sicht des Gitarristen: Überlegungen zur Transkription. – In: Musikforum [DDR] 30 (1985), S. 3–6.
631. *Schmiedel*, Peter: Tonsystem und Stimmung in Bachs Werk, untersucht am Wohltemperierten Klavier, der Kunst der Fuge und der Chromatischen Fantasie und Fuge. – In: BSt 7, 212–215. [Vgl. Nr. 65.]
632. *Schmitt*, Thomas: Johann Sebastian Bachs Werke für Laute. – In: Gitarre und Laute 7 (1985), Nr. 6, S. 13–20.
633. *Schulze*, Hans-Joachim: Ein dubioses „Menuetto con Trio di J. S. Bach". – In: BJ 68 (1982), S. 143–150.
634. *Schulze*, Hans-Joachim: Neue Ermittlungen zu Joh. Seb. Bachs Vivaldi-Bearbeitungen. – In: Vivaldi-Studien. Dresden 1981, S. 32–41.
635. *Siegmund-Schultze*, Walther: Bachs Inventionen und Sinfonien (BWV 772 bis 801): Struktur, Wesen, Wirkung. – In: BF/BI, S. 146–151. [Vgl. Nr. 37.]
636. *Stauffer*, George: Bach as Reviser of his Own Keyboard Works. – In: E M 13 (1985), Nr. 2, S. 185–198.
637. *Tilney*, Colin: Why did Bach Write the 48? A Question, not Necessarily an Answer. In: Am Org 15 (1981), Nr. 11, S. 40–41.
638. *Traub*, Andreas: Johann Sebastian Bach – Goldberg-Variationen BWV 988. – München: Fink 1983. 99 S. (Meisterwerke der Musik. 38.)
639. *Wolff*, Christoph: [Vgl. Nr. 603.]
640. *Wolff*, Konrad: Masters of the Keyboard: Individual Style Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart . . . – Bloomington: Indiana University Press 1983. 206 S.

F. Orchester- und Kammermusik

641. *Ahnsehl*, Peter: Überlegungen zur Stellung des schnellen Bachschen Konzertsatzes im kompositorischen Umfeld der deutschen Zeitgenossen. – In: BSt 6, S. 153–162. [Vgl. Nr. 647.]
642. *Ahnsehl*, Peter: Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs. – In: Vivaldi-Studien. Dresden 1981, S. 59–72.

643. *Ahnsehl*, Peter: Die Rezeption der Vivaldischen Ritornellform durch deutsche Komponisten im Umkreis und in der Generation J. S. Bachs. – Dissertation B. – Halle/S.: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1984. VIII, 259 S. [maschinenschr.]
644. *Asmus*, Jürgen: Innendynamische Charakteristika in der Sonatenkonzeption J. S. Bachs. – In: BSt 7, S. 228–241. [Vgl. Nr. 65.]
645. *Asmus*, Jürgen: Zur thematischen Arbeit und Formbildung in Bachschen langsamen Sonatensätzen (Sonaten für Violine und obligates Cembalo, BWV 1014–1019). – In: BzMw 25 (1983), S. 83–96.
646. *Barry*, Barbara R.: Variation Technique In Bach's D Minor Chaconne. – In: Proteus 2 (1985), Nr. 1, S. 19–24.
647. *Beiträge zum Konzertschaffen* Johann Sebastian Bachs. Hrsg. von Peter Ahnsehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze. – Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1981. 180 S. [Beiträge vgl. Nr. 233, 257, 368, 372, 459, 600, 641, 650, 656, 666, 668, 669, 673, 675, 814.] (Bach-Studien. 6.)
648. *Breig*, Werner: Bach und Händel. Konzeptionen des Instrumentalkonzerts. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 133–174. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 268.]
649. *Breig*, Werner: Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen. Versuch eines neuen Zugangs. – In: Archiv für Mw 40 (1983), S. 77ff.
650. *Breig*, Werner: Periodenbau in Bachs Konzerten. – In: BSt 6, S. 27–42. [Vgl. Nr. 647.]
651. *Breig*, Werner: Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten. – In: BF/BI, S. 127–136. [Vgl. Nr. 37.]
652. *Dadelsen*, Georg von: Urtext und Spielpraxis. Einige Gedanken anhand des Allegro aus Bachs Violin-Solosonate a-Moll, BWV 1003. – In: Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm, hrsg. von R. Görner. Wiesbaden: F. Steiner 1982, S. 19–23.
653. *Dürr*, Alfred: NBA, Serie VI, Band 3: Werke für Flöte. Ergänzung zum Kritischen Bericht Sonata A-Dur für Flauto Traverso und Cembalo BWV 1032. – Leipzig: VEB DVfM; Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 18 S. [Vgl. Nr. 35; vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 357.]
654. *Eppelsheim*, Jürgen: Funktionen des Tasteninstruments in J. S. Bachs Sonaten mit obligatem Cembalo. – In: StAI 22 (1983), S. 23–33.
655. *Eppstein*, Hans: Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten. – In: BJ 67 (1981), S. 77–90.
656. *Eppstein*, Hans: Über die Beziehungen zwischen Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. – In: BSt 6, S. 87–93. [Vgl. Nr. 647.]
657. *Fischer*, Wilfried: Rekonstruktion und Bearbeitung: Zur Frage der Legitimation wiederhergestellter oder umgearbeiteter Solokonzerte Johann Sebastian Bachs. – In: BW Ansbach. Beilage zum Almanach 1981, 11 S. [Vgl. Nr. 1002.]
658. *Goldstein*, Michael: Eine unbekannte Fuge Johann Sebastian Bachs für Violine und Basso continuo. – In: Üben und Musizieren [Mainz] (1984), H. 3, S. 164–167.
659. *Hofmann*, Klaus: Zur Technik der latenten Mehrstimmigkeit in Bachs

Sonaten und Partiten für Violine allein. – In: BFB Würzburg 1982, S. 144–150. [Vgl. Nr. 1022.]

660. *Kottmann*, Alois: J. S. Bach und seine Werke für Violine solo. – In: Das Orchester 31 (1983), S. 656–657.

661. *Marissen*, Michael: A Trio in C Major for Recorder, Violin and Continuo by J. S. Bach? – In: E M 13 (1985), S. 384–390.

662. *Marshall*, Robert Lewis: Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen. – In: BF/BI, S. 48–71. [Vgl. Nr. 37.]

663. *Mehl*, Arnold: Bachs Konzert D-Dur für Oboe d'amore. – In: BW Ansbach. Offizieller Almanach 1983, S. 103–107. [Vgl. Nr. 1042.]

664. *Mertens*, Volker: Italienischer Concerto-Stil und „schwere Harmonie". Bachs Konzert für 2 Violinen und Orchester d-moll. BWV 1043. – In: Philharmonische Programme (1984/1985), Nr. 41, S. 783–785.

665. *Messemer*, Horst: Bachs 3. Brandenburgisches Konzert (1. Satz). – In: MuB (1982), Nr. 2, S. 90–95.

666. *Müller*, Theodor: Polyphonie und Homophonie in Bachs Klavierkonzerten. – In: BSt 6, S. 49–53. [Vgl. Nr. 647.]

667. *Pank*, Siegfried: Einige Gedanken zur Übertragung des Concerto BWV 1056 von J. S. Bach für Viola da gamba. – In: StAI 19 (1983), S. 48–52.

668. *Protopopov*, Vladimir: Das Da-capo-Prinzip in den Konzerten Johann Sebastian Bachs. – In: BSt 6, S. 43–48. [Vgl. Nr. 647.]

669. *Rienäcker*, Gerd: Beobachtungen zur Dramaturgie im ersten Satz des 5. Brandenburgischen Konzerts. – In: BSt 6, S. 63–71. [Vgl. Nr. 647.]

670. *Rönnau*, Klaus: Bemerkungen zum „Urtext" der Violinsoli J. S. Bachs. [BWV 1001–1006.] – In: Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle. Hrsg. von Martin Bente. München: Henle 1980, S. 427 bis 432.

671. *Schaefer*, Hansjürgen: Orchestermusik. – In: Konzertführer Johann Sebastian Bach, S. 146–171. [Vgl. Nr. 376.]

672. *Schulze*, Hans-Joachim: Kammermusik. – In: Konzertführer Johann Sebastian Bach, S. 172–221. [Vgl. Nr. 376.]

673. *Schulze*, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie. – In: BSt 6, S. 9–26. [Vgl. Nr. 647.]

674. *Schureck*, Ralph: The Restoration of a lost Bach Sinfonia for Organ and Orchestra, based on a Revised List of Sources for Cantata 188 and Related Works. – In: Musicology [Australien] 5 (1979), S. 205–209.

675. *Siegmund-Schultze*, Walther: Das konzertante Prinzip in Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006. – In: BSt 6, S. 95–100. [Vgl. Nr. 647.]

676. *Smith*, Mark Mervyn: Certain aspects of Baroque music for violoncello as finally examplified in the suites for unaccompanied violoncello by Johann Sebastian Bach. Dissertation. – Adelaide: Flinders University of South Australia 1983. 187 S.

677. *Tannenbaum*, Faun S.: The Sarabande of J. S. Bach's Suite no. 2 for Unaccompanied Violoncello, BWV 1008: Analysis and Interpretation. – In: Theory and Practice 5 (1980), Nr. 1, S. 40–56.

678. *Thoene*, Helga: Johann Sebastian Bachs „Loure" aus der Partita E-Dur BWV 1006 für Violine allein. Versuch einer Anleitung. – In: Üben und Musizieren. [Mainz] (1984), Nr. 6, S. 380–385.
679. *Vogt*, Hans: Johann Sebastian Bachs Kammermusik: Voraussetzungen, Analysen, Einzelwerke. – Stuttgart: Reclam 1981. 276 S.
Bespr.: (1) Mf 35 (1982), S. 193–195 (Hans Eppstein). (2) M 35 (1981), S. 562–563 (Gerhard Kirchner). (3) Zeitschrift für Musikpädagogik 14 (1981), S. 132 (Helmuth Kopf).
680. *Williams*, Peter: Johann Sebastian Bachs Sonate in g-moll (BWV 1029)... ein siebtes Brandenburgisches Konzert? – In: Concerto. Das Magazin für alte Musik (1985), Nr. 4, S. 41–48.
681. *Wolff*, Christoph: Bach's Leipzig Chamber Music. – In: E M 13 (1985), S. 165–175.

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

682. *Bergel*, Erich: Bachs letzte Fuge. Die „Kunst der Fuge" – Ein zyklisches Werk. Entstehungsgeschichte – Erstausgabe – Ordnungsprinzipien. – Bonn: Max Brockhaus 1985. 278 S.
683. *Bergel*, Hans: Johann Sebastian Bachs Vermächtnis. Die „Kunst der Fuge" im Licht neuester Bachforschung. – In: Südostdeutsche Vierteljahrsblätter [München] 34 (1985), Nr. 2, S. 94–96.
684. *Bitsch*, Marcel: J. S. Bach: canons BWV 1087, analyse et commentaires. – Paris: Durand 1977.
Bespr.: (1) Revue de Musicologie 66 (1980), S. 237 (Denise Launay).
685. *Breig*, Werner: Bachs „Kunst der Fuge": Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter. – In: BJ 68 (1982), S. 103–123.
686. *Butler*, Gregory: Ordering Problems in J. S. Bachs Art of Fugue Resolved. – In: The Musical Quarterly 69 (1983), S. 44–81.
687. *Duse*, U.: Musik und Schweigen in der „Kunst der Fuge". – In: Musik-Konzepte 17/18, S. 83–113. [Vgl. Nr. 374.]
688. *Duse*, U.: Musica e silenzio nell'Arte della Fuga. In: – U. Duse, Musica e Cultura – Quattro diagnosi 1967.
690. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Bachs Kunst der Fuge – Erscheinung und Deutung. – München; Zürich: Piper 1984. 131 S. (Serie Piper.)
691. *Groocock*, Joseph: Die Kunst der Fuge: J. S. Bach. – In: Hermathena. A Series of Papers on Literature, Science and Philosophy. Dublin etc.: Hodges, Figis & co. (1981), Nr. 130/131, S. 75–98.
692. *Heinrich*, Adel: Bach's Die Kunst der Fuge: A living Compendium of fugal Procedures. With a Motivic Analysis of all the Fugues. – Washington 1983.
693. *Heinrich*, Adel: A Collation of the Expositions in „Die Kunst der Fuge" of J. S. Bach. – In: Bach QJ 12 (1981), Nr. 2, S. 28–40.
694. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Von der Urentsprechung zum Symbol. Versuch einer Systematisierung musikalischer Sinnbilder. [betr. BWV 1077 etc.] – In: BACHIANA . . ., S. 116–125. [Vgl. Nr. 114.]

695. *Kac*, B.: K rekonstrukcii zamysla „Muzykal'nogo prinošenija". [Zur Wiederherstellung des Planes für das „Musikalische Opfer". Russ.] – In: Sovetskaja muzyka 6 (1985), S. 67–75.
696. *Kirkendale*, Warren: Cicerconians Versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach. [betr. BWV 1079.] – In: Journal of the AMS 32 (1979), Nr. 1, S. 1–44.
697. *Kirkendale*, Ursula: Bach und Quintilian. Die Institutio oratoria als Modell des Musikalischen Opfers. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 249–262. [Vgl. Nr. 39.]
698. *Kistler-Liebendörfer*, Bernhard: Quaerendo invenietis: Versuch über J. S. Bachs „Musikalisches Opfer". – Frankfurt/Main: Fischer 1985. 35 S. (Edition Fischer)
Kolneder, Walter: Die Kunst der Fuge. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 298(x).] Bespr.: (1) Mf 32 (1979), S. 153–158 (Alfred Dürr). (2) Melos (1978), S. 360f. (Rudolf Stephan).
699. *Kopfermann*, Michael: Über den Zählsinn. Analytische Erörterung zum Begriff der Architektonik der Form, am Beispiel des Krebskanons aus Johann Sebastian Bachs Musikalischem Opfer. – In: Musik-Konzepte 17/18, S. 20–82. [Vgl. Nr. 374.]
700. *Prautzsch*, Ludwig: Figuren und Symbole in der Kunst der Fuge. – In: BTg Berlin, Vorträge 1970 bis 1981, S. 73–91. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 453.]
Prautzsch, Ludwig: Vor deinen Thron tret ich hiermit . . . [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 303.]
Bespr.: (1) MuK 51 (1981), S. 298–299 (Peter L. Voß).
701. *Scheibert*, Beverly: The Art of Fugue. – In: Am Org 15 (1981), Nr. 3, S. 44–47.
702. *Schieckel*, Harald: Johann Sebastian Bachs Auflösung eines Kanons von Teodoro Riccio. [mit Nachbemerkung von Hans-Joachim Schulze.] – In: BJ 68 (1982), S. 125–130.
703. *Teutsch*, Karl: Bachs „Kunst der Fuge" neu gesehen. [betr. Erich Bergel, Johann Sebastian Bach, die Kunst der Fuge . . . vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 291.] – In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter 30 (1981), S. 83–86.
704. *Wiemer*, Wolfgang: Eine unbekannte Frühfassung des Contrapunctus 2 im Autograph der Kunst der Fuge – mit einigen Anmerkungen zur Großform des Werkes. – In: Mf 34 (1981), S. 413–422.
705. *Wolff*, Christoph: Bachs Musikalisches Opfer. Entstehungsgeschichte, Überlieferung, Aufführungspraxis. – In: Sommerakademie J. S. Bach. Stuttgart 1979, Vorträge, S. 58–66.
706. *Wolff*, Christoph: Zur Chronologie und Kompositionsgeschichte von Bachs „Kunst der Fuge". – In: BzMw 25 (1983), S. 130–142.
707. *Wolff*, Christoph: Zur Entstehungsgeschichte von Bachs „Kunst der Fuge". – In: BW Ansbach. Offizieller Almanach 1981, S. 77–88. [Vgl. Nr. 1002.]

VI. AUFFÜHRUNGSPRAXIS, INTERPRETATION

708. *Alain*, Marie-Claire und Norbert *Dufourcq:* Marie-Claire Alain et ses intégrales de Bach. – In: Orgue 184 (1982), S. 1–8.
709. *Albrecht*, Christoph: Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524 bis 1916). – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1981. 283 S.
710. *Albrecht*, Christoph: Die Orgelbegleitung Bachscher Secco-Rezitative. – In: MuK 53 (1983), S. 78–82.
711. *Albrecht*, Christoph: „Jeu inégal" bei Bach? Zu einem aktuellen Interpretationsproblem. – In: K M 32 (1981), S. 117–120.
Aldrich, Putnam: Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 307.]
Bespr.: (1) American Recorder 21 (1980), Nr. 2, S. 89–91 (Dale Higbee).
712. *Arlt*, Wulf: „Vom Umgang mit theoretischen Quellen zur Aufführungspraxis" oder „Warum die Begegnung nicht stattfand" [betr. BWV 244, Klavierwerke.] – In: Kongreßbericht Bayreuth 1981 (vgl. Nr. 616), S. 221–232.
713. *Behrendt*, Wolfgang: Stimmphysiologische Untersuchungen zur Leistungsfähigkeit und zum vermutlichen Klangcharakter des Knabenchores zur Amtszeit Bachs. – In: BzBf 2, S. 19–26. [Vgl. Nr. 40.]
714. *Bernstein*, Walter Heinz: Freiheit in Bachs Musik. Eine aufführungspraktische Studie über „Ornament" und „Rezitativ". [betr. BWV 248, Inventionen.] – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 223–242. [Vgl. Nr. 352.]
715. *Bingham*, David Blair: The Solo Cantatas for Bass Voice by J. S. Bach: Analyses for Performance. Dissertation. – Vanderbilt University 1983.
716. *Blum*, Klaus: Für wen komponierte Bach seine Orchesterstimmen? – In: Liebhaberorchester 29 (1985), Nr. 2, S. 1–7.
717. *Bräutigam*, Volker: Interpretation oder Textverfälschung? Zur Frage der Anwendbarkeit des ungleichen Spiels auf Johann Sebastian Bachs Orgelmusik. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 243–258. [Vgl. Nr. 352.]
718. *Bruchhäuser*, Wilfried Wolfgang: Zur Aufführungspraxis der Werke Johann Sebastian Bachs . . . – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 93–113. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 469a.]
719. *Bruhn*, Siglind: Die Kunst musikalischer Gestaltung am Klavier. Gestaltungskriterien und Gestaltungsmittel in Bachscher und klassischer Klaviermusik. – Frankfurt/Main, Bern: Verlag Peter D. Lang 1981. 153 S.
Bespr.: (1) Mf 38 (1985), S. 231 (Bernhard Hansen). (2) Zeitschrift für Musikpädagogik 18 (1982), S. 69 (Günther Wagner).
720. *Busch*, Hermann J.: Entwicklungslinien des Bach-Spiels im 19. und 20. Jahrhundert. – In: Acta Organologica 17 (1984), S. 387–403.
721. *Dadelsen*, Georg von: Gespräch mit Helmuth Rilling (Bachinterpretation). – In: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 237–243.
722. *Damm*, Peter: Zur Ausführung des „Corne da Caccia" im Quoniam der Missa h-Moll von J. S. Bach. – In: BJ 70 (1984), S. 91–105.

723. *Darmstadt*, Gerhart: Zur Aufführungspraxis der Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. – In: MuK 53 (1983), S. 202–208.
724. *Dreyfus*, Laurence: Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs. – In: BF/BI, S. 178–184. [Vgl. Nr. 37.]
Efrati, Richard R.: Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 313.]
Bespr.: (1) Schweizerische Musikzeitung 120 (1980), Nr. 2, S. 113 (Erich F. Altwein).
725. *Elder*, Dean: Interpreting Bach: An Interview with Walter Frey. – In: Clavier 24 (1985), Nr. 3, S. 5–11.
726. *Faulkner*, Quentin: J. S. Bach's Keyboard Technique: a Historical Introduction. – St. Louis: Concordia 1984.
727. *Fenley*, J. Franklin: A Discussion of Selected Ornamentation in J. S. Bach's Flute Sonatas. – In: National Assoc. of College Wind and Percussion Instructors Journal [USA] 29 (1980), Sept., S. 4–15.
728. *Fischbach*, Gerald: Interpretatorische Eloquenz durch kluge Bogenteilung gezeigt an Bachs a-Moll-Violinkonzert und Bachs d-Moll-Partita. – In: Üben und Musizieren 2 (1985), S. 173–181.
729. *Frumkis*, Tatjana I.: [Über die kompositorischen Quellen der Passionen. Russ.] – In: Probleme des musikalischen Stils von J. S. Bach, Moskau 1985, S. 63–79.
730. *Fuchs*, Josef Reinarius: Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach. Dissertation. – Universität Tübingen 1984. – Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1985. 187 S. (Tübinger Beiträge zur Mw. 10.)
731. *Gatens*, William J.: Articulation in Bach: Interpreting Historical Evidence with Common Sense and Good Taste. – In: Am Org 15 (1981), Nr. 7, S. 30–32.
732. *Gernhardt*, Klaus: Über die Bedeutung historischer Orgeln für die Interpretation Bachscher Orgelwerke. – In: BSt 7, S. 242–246. [Vgl. Nr. 65.]
733. *Goens*, Jan: Bach auf der mitteltönigen Orgel. – In: Ars Organi 32 (1984), Nr. 3, S. 153–157.
734. *Goens*, Jan: Rhythmus und Artikulation in J. S. Bachs „Vater unser im Himmelreich" (BWV 682). – In: Ars Organi 33 (1985), Nr. 3, S. 168–170.
735. *Grüß*, Hans: Analytische Beobachtungen an Kantatensätzen Johann Sebastian Bachs und ihre Konsequenzen für deren Aufführungspraxis. – In: BF/BI, S. 161–164. [Vgl. Nr. 37.]
736. *Grützbach*, Erwin: Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo senza Basso von Johann Sebastian Bach BWV 1007–1012. 2., erw. Auflage. – Hamburg: Verl. d. Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1981. 131 S. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 317.]
737. *Hansen*, Eliza: Bach-Interpretation auf dem Cembalo und auf dem Klavier. – In: Zeitschrift für Musikpädagogik 21 (1985), Nr. 32, S. 39–41.
738. *Hochreither*, Karl: Zur Aufführungspraxis der Vokal- und Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs. – Kassel: Merseburger 1982. 183 S.

739. *Holschneider*, Andreas: Alte Musik. Aufführungspraxis. Gedanken als Grundlage einer Diskussion. – In: Kongreßbericht Bayreuth 1981 (vgl. Nr. 616), S. 216–218.
740. *Holtz*, John: An Approach to Playing Bach's Organ Music. – In: Am Org 15 (1981), Nr. 4, S. 38–41.
741. *Hopkins*, Edwina Patricia: The Use of Pedal in J. S. Bach's French Suites, English Suites, and Partitas: a General Guide to Pedalling in the Keyboard Music. Dissertation. – Ohio State University Press 1980. 86 S.
742. *Horn*, Erwin: Liedbegleitung im Stil des Bach-Chorals. – In: Musica sacra 105 (1985), S. 129–144.
743. *Iliev*, Christo: Noch einiges zugunsten des Pedalgebrauchs bei der Ausführung der Klavierwerke von Johann Sebastian Bach. – In: StAI 6/2 (1978), S. 63–64.
744. *Kaufeldt*, Gerhard: „Jeu inégal" bei Bach? – In: K M 32 (1981), S. 199 bis 200. [Vgl. Nr. 711.]
745. *Kelletat*, Herbert: Zur musikalischen Temperatur. Bd. 1: Johann Sebastian Bach und seine Zeit. 2., verbess. und erw. Auflage. – Berlin: Merseburger; Kassel etc.: Bärenreiter 1981. 100 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 412 (x).]
746. *Kilian*, Dietrich: Zur Artikulation bei Bach. – In: BzBf 2, S. 27–35. [Vgl. Nr. 40.]
747. *Kirkpatrick*, Ralph: Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: a Performer's Discourse of Method. – New Haven, Ct.: Yale University Press 1984. 132 S.
748. *Klinda*, Ferdinand: Gedanken zur Bach-Registrierung. – In: Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider . . . Kassel etc.: Bärenreiter 1985, S. 44–54.
749. *Klinda*, Ferdinand: Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1987. 268 S. [betr. wesentlich Bach-Werke.]
750. *Klotz*, Hans: Pro Organo pleno. Norm und Vielfalt der Registriervorschrift Joh. Seb. Bachs. 2., unveränd. Auflage. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1983. 28 S. (Jahresgabe der Internationalen Bachgesellschaft Schaffhausen). [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 324.]
Bespr.: (1) MuK 49 (1979), S. 77–78 (Walter Kwasnik).
751. *Klotz*, Hans: Studien zu Bachs Registrierkunst. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1984. 115 S. (Jahresgabe 1983/1984 der Internationalen Bachgesellschaft Schaffhausen.)
752. *Klotz*, Hans: Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Bedeutung der Zeichen, Möglichkeiten der Ausführung. – Kassel etc.: Bärenreiter 1984. 219 S.
753. *Krapf*, Gerhard: Bach: Improvised Ornamentation and Keyboard Cadenzas. An Approach to Creative Performance. – Dayton: Sacred Music Press 1983. X, 90 S.
754. *Lindley*, Mark: Keyboard Technique and Articulation: Evidence for the Performance Practices of Bach, Handel and Scarlatti. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 207–243. [Vgl. Nr. 38.]

755. *Lindley*, Mark: Tecnica della tastiera e articolazione: testimonianze della practica esecutiva di Scarlatti, Bach e Händel. – In: Nuova rivista musicale italiana 19 (1985), Nr. 1, S. 20–61.

756. *Ludwig*, Klaus Uwe: Bachs Orgelwerke in neuer Sicht. Erfahrungen mit der Neuausgabe sämtlicher Orgelwerke Johann Sebastian Bachs von Heinz Lohmann. – In: K M 32 (1981), S. 122–126.

757. *MacCracken*, Thomas G.: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. – In: BJ 70 (1984), S. 59–89.

758. *Markowski*, Liesel: Interpretation: Um eine historisch getreue und heutige Bach-Wiedergabe. – In: MuG 34 (1984), S. 542–547.

759. *Marshall*, Robert Lewis: Bach's Chorus. A Reply to Joshua Rifkin. – In: MT 124 (1983), S. 19ff. [Vgl. Nr. 774.]

760. *Marshall*, Robert Lewis: Bach's „Orchestre". – In: E M 13 (1985), S. 176–179.

760a. *Melkus*, Eduard: Gedanken zur Interpretationsgeschichte der Chaconne für Violine Solo von J. S. Bach. – In: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 100–108.

761. *Messmer*, Franzpeter: Bach-Interpretation: Alte oder neue Instrumente? – In: Das Orchester 33 (1985), S. 905–910.

762. *Moens-Haenen*, Greta: Zur Frage der Wellenlinien in der Musik Johann Sebastian Bachs. – In: Archiv für Mw 41 (1984), Nr. 3, S. 176–186.

763. *Müller*, Walter: Nochmals zur Interpretation von Johann Sebastian Bachs Toccata, Adagio und Fuge C-Dur. [BWV 564.] – In: Ars Organi 27 (1979), S. 469–472.

764. *Neumann*, Frederick: Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach. – Princeton: Princeton University Press 1983. 630 S.

Neumann, Frederick: Ornamentation in Baroque . . . [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 332.]

Bespr.: (1) Musical Quarterly 65 (1979), S. 597–604 (Lowell Lindgren). (2) Music Review 41 (1980), S. 60–62 (Malcolm Boyd). (3) NZfM 141 (1980), S. 67 (Klaus Hortschansky). (4) Tibia 5 (1980) Nr. 1, S. 49–50 (Hans-Peter Schmitz). (5) American recorder 21 (1981) S. 175–177 (Dale Higbee). (6) MT 120 (1979), S. 625, 638–639 (George Buelow). (7) Notes 36 (1980), S. 886–887 (Edward R. Reilly). (8) Organ Yearbook 11 (1980), S. 153–154 (Peter Williams). (9) Journal of the American Musicological Society 33 (1980), S. 394–402 (David Fuller). (10) Brio 16 (1979), Nr. 1, S. 18–19 (Clifford Bartlett). (11) Diapason 70 (1979), Nr. 9, S. 6–9 (Bruce Gustafson). (12) Music & Letters 63 (1982), S. 96–101 (Peter Williams). (13) Studies in music [Australien] 14 (1980), S. 128–133 (Graham Pont).

765. *Neumann*, Werner: Grenzen und Möglichkeiten der Bachinterpretation aus historischer Sicht. – In: BzBf 1, S. 7–24. [Vgl. Nr. 40.]

766. *Newman*, Anthony: Bach and the Baroque: A Performing Guide to Baroque Music with Special Emphasis on the Music of J. S. Bach. – New York: Pendragon Press 1985.

767. *Noehren*, Robert: Another Look at Playing Bach. – In: Am Org 18 (1984), Nr. 7, S. 31.
768. *Peire*, Patrick: Fluit en hobo in de vocaal-instrumentale composities van J. S. Bach. [Holl.] – In: Adem 16 (1980), S. 109–112.
769. *Platen*, Emil: Aufgehoben oder ausgehalten? Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in J. S. Bachs Kirchenmusik. – In: BF/BI, S. 167 bis 177. [Vgl. Nr. 37.]
770. *Podiumsdiskussion*. Zur Situation der Aufführungspraxis Bachscher Werke. – In: BF/BI, S. 185–204. [Vgl. Nr. 37.]
771. *Prinz*, Ulrich: Zur Bezeichnung „Bassono" und „Fagotto" bei J. S. Bach. – In: BJ 67 (1981), S. 107–122.
772. *Rasch*, Rudolf: Does „Well-Tempered" Mean „Equal-Tempered"? – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 293–310. [Vgl. Nr. 38.]
773. *Rayfield*, Robert: Fingering the Organ Works of Bach. Is Fingering a Guide to Articulation? – In: Am Org 15 (1981), Nr. 5, S. 40–42.
774. *Rifkin*, Joshua: Bach's Chorus: a Preliminary Report. – In: MT 123 (1982), S. 747 ff.
775. *Rifkin*, Joshua: Bach's Chorus: a Response to Robert Marshall. – In: MT 124 (1983), S. 161 ff. [Vgl. Nr. 759.]
776. *Riley*, Maurice: Bach Symposium. [Bericht über ein Symposium vom 15. 7. 1979. Betr. u. a. Aufführungspraxis BWV 1007–1012.] – In: Journal of the Violin Society of America 5 (1980), Nr. 1, S. 160.
777. *Schulze*, Hans-Joachim: Aufführungspraxis Bach im 20. Jahrhundert. – In: BFB Kassel 1984, S. 135–138. [Vgl. Nr. 1055.]
778. Albert *Schweitzers* nachgelassene Manuskripte über die Verzierungen bei Johann Sebastian Bach. Mit einer Einführung in die geplante Revision seines Buches über Johann Sebastian Bach und mit einem Anhang hrsg. von Erwin R. Jacobi. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1984. 129 S. (Bach-Studien. 8.)
779. *Scott*, Earl K.: Bach and the twenty-third Psalm [betr. Aufführungspraxis BWV 112.] – In: Choral Journal 22 (1982), Nr. 8, S. 39–42.
780. *Seiffert*, Reinhard: Zugang zu Bach. Fragen der Editions- und Interpretationspraxis der Sonaten und Partiten für Violine allein, dargestellt anhand der Neuausgabe von Max Rostal. – In: ESTA-Nachrichten 11 (1983), S. 41–49. – In: Das Orchester 33 (1985), S. 682–687.
781. *Shay*, Edmund: Bach's „Prelude and Fugue in G Major" and „Trio Sonata IV": Andante or Un Poco Allegro? – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 106–107.
782. *Smithers*, Don L.: Abiding discrepancies between historical fact and present-day practice in performances of music by J. S. Bach. – In: BzBf 2, S. 36–45. [Vgl. Nr. 40.]
783. *Stauffer*, George B.: Über Bachs Orgelregistrierpraxis. – In: BJ 67 (1981), S. 91–105.
784. *Tagliavini*, Luigi Ferdinando: Interpretatorische Probleme bei Johann Sebastian Bachs Orgeltranskription (BWV 594) des „Groß-Mogul"-Konzertes von Antonio Vivaldi (RV 208). – In: Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel. Festschrift Michael Schneider . . . 1985, S. 11–24.

785. *Thalheim*, Armin: Wie soll Musik des 17. und 18. Jahrhunderts interpretiert werden? [betr. u. a. Inventionen.] – In: MuG 31 (1981), S. 334 bis 336.
786. *Trötschel*, Heinrich R.: Zur Wiedergabe des Continuo in Johann Sebastian Bachs Kantaten. – In: MuK 51 (1981), S. 19–28.
787. *Uhl*, Danny John: Articulation in the Performance of the Subjects of J. S. Bach's Organ fugues: a Study of Melody and Rhythm. Dissertation. – University of Kentucky 1979.
788. *Veselá*, Alena: Einige Gedanken über die Verzierungen in den Werken J. S. Bachs. – In: Organy i muzyka organowa. III. Gdańsk: Panstwowa Wyzsza Szkola Muzyczna 1980.
789. *Wege zu Bach*. Erfahrungen von Interpreten. – In: MuG 35 (1985), S. 137–143; S. 218–221; S. 319–320.
790. *Wehmeyer*, Grete: Sage mir, wie du zu Bach stehst . . . – In: M 37 (1983), S. 221–229.
791. *Weinberger*, Gerhard: Einige unbeachtete Quellen zur Bach-Interpretation. – In: Ars Organi 33 (1985), S. 243–247.
792. *Weinberger*, Gerhard: Zu den Problemen des Finger- und Pedalsatzes in den Orgelwerken Bachs. – In: Musica sacra 105 (1985), S. 277–287; S. 372–378.
793. *Worbs*, Hans Christoph: Zur Diskussion: Bachs Brandenburgische Konzerte Nr. 3–6. Probleme bei der Herstellung des „klanglichen Urtextes". – In: fono forum 26 (1981), Nr. 2, S. 22–26.
794. *Wright*, Barbara David: Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion: a Performance History 1829–1854. Dissertation. – University of Michigan 1983.
795. *Zelenka*, Rudolf: Improvisation als wichtigstes Ausdrucksmittel der Cembalointerpretation. [betr. u. a. Aufführungspraxis bei Bach.] – In: StAI 10 (1980), S. 77–86.

VII. WIRKUNG UND PFLEGE IN GESCHICHTE UND GEGENWART

A. 18. und 19. Jahrhundert

796. *Blankenburg*, Walter: Die Berliner Wiederaufführung der Matthäus-Passion . . . – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 23–31. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 578.]
797. *Bötel*, Friedhold: Mendelssohns Bach-Rezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37. Dissertation. – Universität Heidelberg 1982. – München: Katzbichler 1984. 134 S. (Beiträge zur Musikforschung. 14.)
798. *Borris*, Siegfried: Philipp Spitta und die deutsche Bachpflege seiner Zeit. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 235–248. [Vgl. Nr. 39.]
799. *Bužga*, Jaroslav: Bach, Zelenka a Česká hudba 19. stoleti. [Bach, Zelenka und die tschech. Musik des 19. Jahrhunderts. Tschech.] – In: Hudební veda 19 (1982), Nr. 1, S. 49–60.

800. *Dahlhaus*, Carl: Wagner und Bach. – In: Bayreuther Festspiele. Programmheft 7 (1985), S. 1–18.
801. *Daw*, Stephen: Muzio Clementi as an Original Advocate, Collector and Performer, in Particular of J. S. Bach and D. Scarlatti. – In: Bach, Handel, Scarlatti, S. 61–74. [Vgl. Nr. 38.]
802. *Dieckmann*, Friedrich: Weber über Bach. Ein Kommentar. – In: MuG 35 (1985), S. 479–482.
803. *Drewitz*, Ingeborg: März 1829 – oder die Säkularisierung der Künste. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 201–210. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 346.]
804. *Eberle*, Gottfried: „Das ist doch einmal etwas, woraus man noch lernen kann." Zur Wirkung Johann Sebastian Bachs in der Wiener Klassik. – In: NZfM 146 (1985), S. 4–7.
805. *Felix*, Werner: Johann Sebastian Bach – Leipziger Wirken und Nachwirken. – In: BACHIANA . . ., S. 88–92. [Vgl. Nr. 114.] – In: Bulletin. Musikrat der DDR 19 (1982), Nr. 2, S. 12–16.
806. *Fienen*, David: Samuel Wesley and the Bach Enthusiasts. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 124–125.
807. *Finscher*, Ludwig: Bach und die Wiener Klassik. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 139–151. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 530.]
808. *Forchert*, Arno: Von Bach zu Mendelssohn. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 211–223. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 349.]
809. *Fuchs*, Ingrid: Bach-Aufführungen im Spiegel der Berichterstattung der „Neuen Zeitschrift für Musik" unter der Redaktion R. Schumanns 1834 bis 1844. – In: Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag. Tutzing: Schneider 1982, S. 207–236.
810. *Geißler*, William: Robert Schumanns Klavierbegleitungen zu Joh. Seb. Bachs und N. Paganinis Werken für Violine solo – eine problematische Hinterlassenschaft. – In: Robert-Schumann-Tage 1984. 3. Wiss. Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung in Zwickau, S. 24–42.
811. *Godt*, Irving: C. P. E. Bach his mark. [betr. B-A-C-H-Thema, BWV 1080 u. a.] – In: College Music Symposium 19 (1979), Nr. 2, S. 154–161.
812. *Grave*, Floyd K.: Abbé Vogler and the Bach Legacy. – In: Eighteenth-century-studies 13 (1979/1980), Nr. 2, S. 119–141.
813. *Hager*, Nancy Barnes: Rhythm and Voiceleading . . . [Vgl. Nr. 607.]
814. *Heller*, Karl: Die Konzerte in der Bachpflege und im Bachbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. – In: BSt 6, S. 127–138. [Vgl. Nr. 647.]
815. *Herz*, Gerhard: J. S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung. [Reprint der Ausgabe Kassel 1935.] – Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1985.
816. *Hübler*, Klaus: Melodisch-contrapunktische Betrachtungen. Zur Bachdeutung von Gounod und Moscheles. – In: Zeitschrift für Musikpädagogik 32 (1985), S. 33–39.
817. *Krause*, Peter: Carl Ferdinand Beckers Wirken für das Werk Johann Sebastian Bachs. – In: BzBf 1, S. 85–95. [Vgl. Nr. 40.]
818. *Krummacher*, Friedhelm: Bach- und Händel-Traditionen. – In: Neues

Handbuch der Mw. Bd. 5: Die Musik des 18. Jahrhunderts, Laaber 1985, S. 383–395.

819. *Lichtenhahn*, Ernst: Zum französischen Bach-Bild des 19. Jahrhunderts. – In: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 6 (1982), S. 61–86.

820. *Marsoner*, Karin: Johann Sebastian Bach in der Musikanschauung Friedrich von Hauseggers. – In: Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux, S. 55–60. [Vgl. Nr. 66.]

821. *Meier*, Ernst: Zum nicht-choralgebundenen Orgeltrio im 18. Jahrhundert. Eine Studie mit bibliographischem Anhang. [betr. u. a. Orgelwerke Bachs.] – In: Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag. Bern, Stuttgart: Haupt 1983, S. 39–52.

822. *Oost*, Gert: Improvisation oder die Kunst der Bearbeitung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. [betr. u. a. BWV 545.] – In: StAI 10 (1980), S. 58–71.

823. *Pape*, Matthias: Das historische Orgelkonzert des Felix Mendelssohn Bartholdy mit Werken von Johann Sebastian Bach. – Wiesbaden: Motette Ursina Schallplatte 1982. 26 S. [Einführungsbeiheft.]

824. *Robert*, Walter: Bach the Music Master: Teaching a Tradition. – In: Clavier 24 (1985), Nr. 3, S. 12–17.

825. *Rudloff*, Helmuth: Beiträge zur Geschichte der Bach-Renaissance in Deutschland (1750–1850). Dissertation B. – Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1983. 338 S. [maschinenschr.]

826. *Rudloff*, Helmuth: The Influence of Johann Sebastian Bach on the Organ Works of Felix Mendelssohn. – In: Krassowski, J.: Organy i muzyka Organowe III. Gdańsk 1980.

827. *Sabatier*, François: Schumann's Organ Works. [betr. B-A-C-H-Motiv.] – In: Am Org 17 (1983), Nr. 2, S. 36–38.

828. *Schmid*, Ernst Fritz: Johann Sebastian Bach und der deutsche Süden. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1985), Nr. 4, S. 105–114.

829. *Schneider*, Herbert: Die Bach-Rezeption in der Wiener Klassik. – In: BW Wiesbaden 1981, S. 53–62. [Vgl. Nr. 1021.]

830. *Schulze*, Hans-Joachim: Zur Aufführungsgeschichte von Bachs Johannes-Passion. – In: BJ 69 (1983), S. 118–119.

831. *Söhnel*, Marion: Über ein bisher unbekanntes Dokument zum Nachwirken Bachs und seinen Verfasser: Johann Heinrich Winckler. – In: BzBf 2, S. 16–18. [Vgl. Nr. 40.]

832. *Sutter*, Milton: Liszt and the Performance of Bach's Organ Music. – In: Referate des 2. europäischen Liszt-Symposions. Eisenstadt 1978. München und Salzburg: Katzbichler 1981. 245 S.

833. *Tagliavini*, Luigi Ferdinando: Johann Sebastian Bachs Musik in Italien im 18. und 19. Jahrhundert. – In: BACHIANA . . ., S. 301–324. [Vgl. Nr. 114.]

834. *Valentin*, Erich: „. . . da wird nichts gespiellt als Händel und Bach." – In: Acta Mozartiana 32 (1985), S. 71–75.

835. *Wagner*, Günther: Mozarts Themenbildung unter dem Einfluß von Johann Sebastian Bach. – In: Mozart-Jahrbuch 1980–1983, S. 409–413.

836. *Wallner*, Bo: Filharmoniska sållskapet, Wilhelm Stenhammer och Bachs

Johannespassion i Stockholm 1898. – In: Analytica. Studies on the description and analysis of music. Stockholm 1985, S. 211–231.

837. *Wesley*, Eliza: The Bach Letters of Samuel Wesley. [Reprint der 2. Auflage London 1878.] – New York: Da Capo Press 1981. 60 S.

838. *Wolff*, Christoph: Bachs und Mendelssohns Matthäuspassion. – In: Sommerakademie J. S. Bach 1983, V, S. 94–103. [Vgl. Nr. 1052.]

839. *Zenck*, Martin: Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800. – In: BJ 68 (1982), S. 7–32.

840. *Zenck*, Martin: Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik". – Habilitationsschrift. Berlin (West): Freie Universität 1980. – Stuttgart: Franz Steiner 1986. 315 S. (Beihefte zum Archiv für Mw. 24.)

841. *Zenck*, Martin: „Bach, der Progressive": Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethovens Diabelli-Variationen. – In: Musik-Konzepte 42 (1985), Nr. 3, S. 29–92. [Vgl. Nr. 611.]

B. 20. Jahrhundert

842. *Bach im 20. Jahrhundert*. Bericht des Symposions im Rahmen des 59. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Verbindung mit Kasseler Musiktage Kassel, 1. und 2. November 1984. Hrsg. von Kurt von Fischer. – Kassel 1985. 43 S.

843. *Basso*, Alberto: Johann Sebastian Bach. Between Memory and Prophecy. – In: The Unesco Courier [Paris] 38 (1985), Nr. 4, S. 16–19.

844. *Berkovec*, Jiři: My a Bach. – In: Hudební Rozhledy 38 (1985), S. 513–514.

845. *Biba*, Otto: Österreich und Bach. – In: BFB Graz 1983, S. 87–91. [Vgl. Nr. 1038.]

846. *Börner*, Hermann: „Ein feste Burg ist unser Gott": Variationen eines berühmten Chorals aus fünf Jahrhunderten. [betr. auch BWV 80.] – In: MuG 33 (1983), S. 652–655.

847. *Bornefeld*, Helmut: Erfahrungen mit Bach. – In: Bach als Ausleger der Bibel, S. 259–276. [Vgl. Nr. 352.]

848. *Brašovanova*, Lada: Bach i nie. – In: Bulgarska muzika 36 (1985), H. 10, S. 73–75.

849. *Borris*, Siegfried: Marginalien zur Bachverehrung. – In: M 39 (1985), S. 243–250.

850. *Brown*, Charles S.: Fugue on B-A-C-H. – In: Am Org 15 (1981), Nr. 2, S. 27.

851. *Buddeberg*, Siegfried: Gedanken über Bach. – In: Quatember 49 (1985), Nr. 4, S. 228–230.

852. *Burg*, Josef: Anmerkungen zum Bach-Verständnis von Luis Vierne. – In: Ars Organi 33 (1985), S. 171–182; S. 248–252.

853. *Cherbuliez*, Antoine-Elisée: Einleitung zu einem ungedruckten Bachbuch: Musikwissenschaft verständlich gemacht. – In: Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag. Bern, Stuttgart: Haupt 1983, S. 35–38.

854. *Danuser*, Hermann: Bach und die zeitgenössische Musik. – In: BFB Kassel 1984, S. 96–101. [Vgl. Nr. 1055.]
855. *Dieckmann*, Friedrich: Bach betreffend. Horizonte des Eingedenkens. – In: MuG 35 (1985), S. 368–370.
856. *Ebbeke*, Klaus: Max Reger als Bearbeiter Bachscher Werke. – In: MuK 51 (1981), S. 121–128.
857. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Bach verstehen. – In: Internationales Musikfest Stuttgart 1985. Offiz. Almanach, S. 73–80.
858. *Fanselau*, Rainer: B-A-C-H didaktisch buchstabiert. – In: MuB 17 (1985), S. 18–32.
859. *Felix*, Werner: Aneignung des Werkes von Bach – eine Herausforderung: Ergebnisse unserer Erbepflege. – In: MuG 35 (1985), S. 114–118.
860. (*Flotzinger*, Rudolf:) Podiumsgespräch: Bach und Fux in Unterricht und Praxis. [Mit Beiträgen von Johann Trummer, Michael Schneider, Iván Eröd, Klaus Hubmann.] – In: Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux, S. 87–94. [Vgl. Nr. 66.]
861. *Frobenius*, Wolf: Bartok und Bach. – In: Archiv für Mw 41 (1984), S. 54–62.
862. *Frisius*, Joachim: Johann Sebastian Bachs Generalbaß-Lehre [Musikerziehung]. – In: Zeitschrift für Musikpädagogik [Regensburg] 8 (1983), Nr. 24, S. 15–40.
863. *Gruhn*, Wilfried: Lukas Foss „Phorion". Die Obsession einer Melodie von Johann Sebastian Bach in den „Baroque Variations": Analytische Betrachtungen und Materialien zur didaktischen Interpretation und Unterrichtsplanung. In: MuB 13 (1981), Nr. 3, S. 140–154.
864. *Häcker*, Werner: Das B-A-C-H-Motiv im Musikschaffen sozialistischer Länder Europas – Versuch einer Bestandsaufnahme, Einordnung und Wertung. Dissertation. – Berlin: Humboldt-Universität 1984. [maschinenschr.]
865. *Hindemith*, Paul: Johann Sebastian Bach: Heritage and Obligation. [Reprint der Ausgabe London: Oxford University Press und New Haven: Yale University Press 1952.] – Westport, Conn.: Greenwood 1978. 44 S. [Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 388.]
865a. *Hoffmann*, Winfried: „Was hat Johann Sebastian Bach dem Arbeitersänger zu sagen?" Zur Bachrezeption der Arbeitersängerbewegung in der Weimarer Republik. – In: BzBf 4, S. 83–116. [Vgl. Nr. 40.]
866. *Hofstadter*, Douglas R.: Gödel, Escher, Bach. Ein endloses geflochtenes Band. [Verbindung von Bachs Musik mit visuellen Analogien des holl. Künstlers Escher und mathematischen Erkenntnissen Gödels. Aus dem Amerik.] 5. Auflage. – Stuttgart: Klett-Cotta 1985. 844 S.
867. *Holland*, Sam: Synthesizing Bach's Inventions. – In: Clavier 24 (1985), Nr. 3, S. 22–23.
868. *Howard*, Wendell H.: More Than a Name. – In: Proteus 2 (1985), Nr. 1, S. 36–38.
869. *Krummacher*, Friedhelm: Bach als Zeitgenosse: zum historischen und aktuellen Verständnis von Bachs Musik. – In: BTg Berlin 1984, S. 113 bis 123. [Vgl. Nr. 1059.]

870. *Lauerdale-Hinds*, Lynne Allison: Four Organ Chorale Preludes of Johann Sebastian Bach (1685–1750) as Realized for the Piano by Ferruccio Busoni (1866–1924): a Comparative Analysis of the Piano Transcriptions and the Original Works for Organ. Dissertation. – North Texas State University 1980. 44 S.
871. *Linde*, Hans van der: Johann Sebastian Bach. Een die de weg wijst. [niederl.] – Baarn: Verlag Ten Have o. J.
872. *Linde*, Hans van der: Joh. Seb. Bach en zijn betekenis voor onze dagen. Afscheidscollege gegeven op vrijdag 18. juni 1982. – Nijmegen: Katholieke Universiteit 1982. 13 S.
873. *Lorenzen*, Johannes: Max Reger als Bearbeiter Bachs. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1982. 258 S. (Schriftenreihe des Max-Reger-Institutes Bonn, Bad Godesberg. II.)
Bespr.: (1) M 37 (1983), S. 555–556 (Rainer Cadenbach).
874. *Lüken*, Diederich: Göttliche Harmonien? Bach-Rezeption im Pietismus des 20. Jahrhunderts. – In: NZfM 146 (1985) Nr. 12, S. 4–9.
875. *Maier*, Hans: Erfahrungen mit Johann Sebastian Bach. – In: MuK 55 (1985), S. 284–293.
876. *Malth*, Rainer: Zur Funktion der Werke Johann Sebastian Bachs im Prozeß der Entwicklung musikalischer Begabungen. Dissertation. Leipzig: Karl-Marx-Universität 1982. 144 S. [maschinenschr.]
877. *McNulty*, Loretta Jean Wood: A Comparative Study on Bach Transcriptions of Schönberg, Webern, and Strawinsky. Dissertation. – Bloomington: Indiana University 1978. 90 S.
878. *Noll*, Rainer: Albert Schweitzer als Orgelfachmann und Bachinterpret. – In: MuK 55 (1985), S. 122–131.
879. *Nossik*, Boris Michailowitsch: Wege zu Johann Sebastian Bach. Orgelspezialist und Student der Medizin. – In: Albert Schweitzer: ein Leben für die Menschlichkeit. Leipzig 1981, S. 87–139.
880. *Ovčinnikov*, Jurij: Muzyka i nravstvennost' v učenii Al'berta Švejcera. [Musik und Moral in der Lehre Albert Schweitzers. betr. Beziehung zu Bach. Russ.] – In: Sovetskaja Muzyka (1982), Nr. 1, S. 98–103.
881. *Piersig*, Johannes: Siegfried Karg-Elert, zwei späte Orgelwerke, die „music for organ" und „B-A-C-H" (op. 145/150). – In: MuK 51 (1981), S. 224–231.
882. *Rienäcker*, Gerd: In allen „Provinzen" des Musizierens: Nachdenken über Johann Sebastian Bach. – In: MuG 35 (1985), S. 118–123.
883. *Ramin*, Charlotte: Weggefährten im Geiste Johann Sebastian Bachs: Karl Straube, Günther Ramin, 2 Thomaskantoren 1918–1956. – Darmstadt: Kühsel 1981. 94 S.
884. *Röhring*, Klaus: Bach und Messiaen. Musikalisch-theologische Interpretationen. – In: Anstöße 26 (1979), Nr. 1, S. 38–48.
885. *Sandner*, Wolfgang: „Werden Sie nicht politisch, bleiben Sie bei der Kunst." Johann Sebastian Bach im Gespräch mit dem Jazz-Pianisten Jacques Loussier. – In: Hi-Fi-Stereophonie 18 (1979), Nr. 10, S. 1390 bis 1392.
886. *Schneiderheinze*, Armin: „um zu den Menschen sich mit wundervoller Art

zu kehren" – Gedanken zur Rezeption der Advents- und Weihnachtskantaten Johann Sebastian Bachs. – BFB Leipzig 1981, S. 14–21. [Vgl. Nr. 995.]

887. *Schwarz*, Werner: Pommern und Johann Sebastian Bach. Das Wirken von Martin Tessmer und Johann David Bach, Bachpflege und Bachforschung in Pommern. – In: Baltische Studien, N. F., Bd. 71 (1985), S. 105–113.

888. *Stahmer*, Klaus Hinrich: Analytische Orchestration: Bach-Transkriptionen von Schönberg, Webern und Berg. – In: BFB Würzburg 1982, S. 151–154. [Vgl. Nr. 1022.]

889. *Stalmann*, Joachim: Bach im Gottesdienst heute. Zur Integration seines Vokalschaffens in gegenwärtige liturgische Praxis. – In: BACHIANA..., S. 267–274. [Vgl. Nr. 114.]

890. *Streck*, Harald: 20 Jahre Bach-Kantaten in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. – In: MuK 51 (1981), S. 307–308.

891. *Vabrit-Barkauskas*, Tiina: Die Musik J. S. Bachs in Estland. – In: Estnisches Panorama (1985), S. 76–77; 130–131.

892. *Vermeulen*, Matthijs: De stem van levenden. Een verzameling artikelen. [betr. BWV 245, BWV 1080 heute u. a.] – Arnhem: Stichting Revenberg Pers 1981. 146 S.

893. *Volek*, Tomislav: Bach a my. – In: Hudební rozhledy 38 (1985), Nr. 6, S. 276–280.

894. *Volek*, Tomislav: Bach und die tschechische Musik. – In: Musiknachrichten aus Prag (1985), Nr. 4, S. 1–3.

895. *Walther*, Steffen: Bach und Händel. Ihre Rezeption in Kirche und Gesellschaft. Bericht über ein Sonderpastoralkolleg für Theologen und Kirchenmusiker der DDR. 24.–28. 9. 1984 Mühlhausen – In: K M 36 (1985), Nr. 1, S. 6–7.

896. *Welin*, Karl-Erik: Är Bach gatfull? Nej! [Ist Bach rätselhaft? Nein! Schwed.] – In: Musikrevy 40 (1985), Nr. 2, S. 49–50.

897. *Zenck*, Martin: „Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte". [zur Bedeutung Bachs in der Interpretations- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts.] – In: BFB Kassel 1984, S. 102–126. [Vgl. Nr. 1055.]

C. Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen

898. *Angerer*, Manfred: Wiener Festwochen im Rückblick: Gespräche über Bach. – In: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 471–472.

899. *Bach-Gedenkstätten* der DDR. – Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR 1985. 6 gef. S.

900. *Bach in Leipzig*. Leben, Wirken, Nachwirken. – Leipzig: NFG Bach. J.-S.-Bach-Museum 1985. 69 S.

901. *Bach mit Fortsetzung*. Die Brandenburgischen Konzerte in der Johanniskirche Mannheim-Lindenhof. – In: Das Orchester 33 (1985), S. 610–611.

902. *Bickelhaupt*, Thomas: 75 Jahre Bachhaus Eisenach. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 19 (1982), Nr. 2, S. 17–20.

903. *Birk*, Reinhold: Bachs h-Moll-Messe in den Niederlanden, in Belgien und im Altenberger Simultandom. – In: MuK 51 (1981), S. 311.
904. *Brinkmeyer*, Elisabeth: Bach-Zyklus in Würzburg. – In: MuK 51 (1981), S. 44.
905. *Berger*, Wilhelm Georg: Nouvelles Musicales De Roumanie: Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie: Bach, aujourd'hui. I., II. – In: Muzica 35 (1985), Nr. 3, S. 43–49.
906. *Bronnenmayer*, W.: Johann Sebastian Bach auf der Opernbühne beim Jugendfestspieltreffen in Bayreuth. – In: Opernwelt (1985), Nr. 10, S. 32–33.
907. *Brombaugh*, John: Bach and the Organs of his Time: Their Influence in America. – In: MT 126 (1985), S. 171–176.
908. *Brombaugh*, John: Influence of Johann Sebastian Bach and His Times on Organbuilding in America in the Late 20th Century. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 113–117.
909. *Cantrell*, Scott: Buxtehude in Westfield. Bach at Harvard. – In: Am Org 15 (1981), Nr. 8, S. 32–33.
910. *Condé*, Gerard: Festivaler i Paris: Bachs kantatcykel. – In: Musikrevy 40 (1985), Nr. 7, S. 268–269.
911. *Debouverie*, Sophie: Bach aujourd'hui. – In: Esprit. Changer la culture et la politique [Paris] (1985), Nr. 99, S. 121ff.
912. *Domizlaff*, Ilse: Das Bachhaus Eisenach: Fakten und Dokumente. – Eisenach: Bachhaus 1984. 132 S.
913. *Dumbeck*, Bruno: Dem ganzen Bach auf der Spur. Erich Hübners Bach-Kantaten-Zyklus in der Friedenskirche in Heidelberg-Handschuhsheim. – In: K M 30 (1979), S. 28–29.
914. *Dziadek*, Magdalena: Jeszcze o Bachu. [Noch weiter über Bach. Poln.] – In: Poradnik muzyczny 39 (1985), Nr. 10, S. 12–14.
915. *Elian*, Edgar: Concert Bach-Händel la Filarmonica „G. Enescu": al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" [Rum.] – In: Muzica 35 (1985), Nr. 5, S. 25–26.
916. *Erdmann*, Hans: Bruno Grusnicks letzte Aufführung der „Matthäus-Passion" in St. Jakobi zu Lübeck. – In: Festschrift für Bruno Grusnick zum 80. Geburtstag. Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1981, S. 51–53.
917. *Evans*, Margaret R.: Symposium: The Organ Chorales of Bach (Arizona State University) – In: Diapason 76 (1985), Nr. 3, S. 8.
918. *Hesse*, Axel: Spielmann Bach. – In: Musikforum [DDR] 29 (1984), S. 7–8.
919. *Freitag*, Siegfried: Jochen, Mieke und die „neue Oberkeet"; die Bauernkantate von Johann Sebastian Bach im fakultativen Kurs nach Rahmenprogramm. – In: Musik in der Schule 36 (1985), S. 139–144.
920. *Fusner*, Henry: A Journey to the Land of Bach. – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 68–72.
921. *Gerald*, Paul Fitz: Visiting the German Democratic Republik (with Information from Bach-Related Interview). – In: Am Org 19 (1985), Nr. 3, S. 120–123.
922. *Gojowy*, Detlef (aus „Die Welt", Bonn): Utrecht: Erste Wiederaufführ-

rung der in Amerika entdeckten Bach-Choräle. Wie aus mitteldeutschen Dorfkirchen. – In: Das Orchester 33 (1985), S. 380.

923. *Grothaus*, Hans: Skandinavienreise des Flensburger Bach-Chores. – In: MuK 51 (1981), S. 46.

924. *Hauser*, Richard: Zugänge – Gerd Zachers Festival „Die Kunst der Fuge". – In: Musik-Konzepte 17/18, S. 114–122. [Vgl. Nr. 374.]

925. *Hoffmann*, Winfried: Aus Geschichte und Gegenwart des Bach-Archivs Leipzig. – In: Archivmitteilungen [DDR] 35 (1985), Nr. 4, S. 127–129.

926. *Holschneider*, Andreas: Johann Sebastian Bach in Berlin. – In: Preussen. Dein Spree-Athen. Beiträge zu Literatur, Theater und Musik in Berlin. Hrsg. von Hellmut Kühn. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.

927. *Hoppe*, Günther: Die Bachgedenkstätte im Historischen Museum Köthen. – In: Cöthener Bach-Hefte 2 (1983), S. 5–31. [Vgl. Nr. 49.]

928. *Hoppe*, Günther: Zur Köthener Bachgedenkstätte. – In: B Bpfl, H. 10, S. 23–40. [Vgl. Nr. 931.]

929. *Hoppe*, Günther: Konzeptionelle Gedanken zur Köthener Bachgedenkstätte. – In: Neue Museumskunde [DDR] 28 (1985), Nr. 1, S. 8–14.

930. *VII. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb.* Für Klavier, Orgel, Gesang, Violine, Flöte. Leipzig, 20. Mai – 4. Juni 1984. [Programmheft.] – Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. 171 S.

931. *Johann Sebastian Bach.* Lebendiges Erbe. – Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. (Beiträge zur Bachpflege.) H. 10 (1983). 79 S. (Beiträge s. Nr. 222, 928, 943.) – H. 11 (1983). 95 S. (Beiträge s. Nr. 341). – H. 12 (1984). 63 S.

932. *Kappner*, Gerhard: Berichte: Bachs „Markuspassion" in Bremen. – In: MuK 53 (1983), S. 220.

933. *Klose*, Hans-Joachim: Zur Bachpflege in Arnstadt. – In: Beiträge zur Heimatgeschichte (vgl. Nr. 223), Arnstadt 1985, Nr. 4, S. 58–75.

934. *Koegler*, Horst: Berichte: Bachakademie Japan 1984. – In: MuK 54 (1984), S. 258; – In: M 38 (1984), S. 353–354.

935. *Kogteva*, L.: S. Fejnberg ispolnjaet proizvedenija I. S. Bacha. [S. Feinberg spielt Werke von J. S. Bach. Russ.] – In: Voprosy ispolnitel'skogo iskusstva. Moskau 1981. 187 S.

936. *Kramer*, Gerhard: Wiener Festwochen im Rückblick. Bachs weltliche Kantaten. – In: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 471.

937. *Kreyssig*, Peter und Helmuth *Rilling*: Kantatengottesdienst in der Gedächtniskirche Stuttgart am vorletzten Sonntag des Kirchenjahres, 18. November 1984 mit der Kantate BWV 70 „Wachet! betet! betet! wachet!". – In: MuK 55 (1985), S. 78–81.

938. *Kreyssig*, Peter: Berichte: Luther – Bach. Messe – Katechismus. Internationale Bach-Akademie Stuttgart vom 12. bis 15. Mai 1983. –In: MuK 53 (1983), S. 266.

939. *Leaver*, Robin A.: Kantate BWV 3 „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (Predigt über Bachs Kantate). – In: MuK 53 (1983), S. 185–187.

940. *Lölkes*, Herbert: Musica sacra im Zeichen Johann Sebastian Bachs. – In: Der Kirchenchor 25 (1985), S. 18–23.

941. *Märker*, Michael: Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb Leipzig 1984. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 21 (1984), Nr. 2, S. 35–40.
942. *Malth*, Rainer: Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. – In: BFB Leipzig 1981, S. 34–37. [Vgl. Nr. 995.]
943. *Malth*, Rainer: Wettbewerb für Schüler und Jugendliche „Johann Sebastian Bach". – In: B Bpfl H. 10, S. 41–76. [Vgl. Nr. 931.]
944. *Mann*, Alfred: Zur mährischen Bachpflege in Amerika. – In: BACHIANA . . ., S. 178–182. [Vgl. Nr. 114.]
945. *McLean*, Hugh J.: VII. International Johann Sebastian Bach Competition. – In: Am Org 18 (1984), Nr. 11, S. 61–62.
946. *Meier*, Manfred: Ett samtal om Bach med Peter Schreier. – In: Musikrevy 40 (1985), Nr. 2, S. 65–68.
947. *Mitteilungen:* Nachrichten von der Internationalen Bachakademie Stuttgart. [betr. Vorhaben bis 1985.] – In: MuK 52 (1982), S. 321.
948. *Musik in Heidelberg.* 100 Jahre Heidelberger Bachverein 1885–1985. Dokumentation und Katalog, hrsg. von Renate Steiger. – Heidelberg 1985.
949. *Nichifor*, Serban: „Arta fugii" de J. S. Bach. – In: Muzica 35 (1985), Nr. 5, S. 24.
950. *Oefner*, Claus: Eisenach: 75 Jahre Bach-Haus. – In: MuG 32 (1982), S. 568–569.
951. *Poettgen*, Ernst: Bachs szenische Kantaten. Ein Erfahrungsbericht. – In: Ludwigsburger Schloßfestspiele 1982. Almanach, S. 64–68.
952. *Rainer*, Ingomar: Vermischtes zu Bach, Händel und einigen Zeitgenossen. – In: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 138–140.
953. *Reinbothe*, Helmut: Bevorzugt und meistgespielt: Werke von J. S. Bach: zum internationalen Akkordeon-Solisten-Wettbewerb in Klingenthal 1984. – In: Musikforum [DDR] 29 (1984), S. 9–11.
954. *Renz*, Ingeborg: Westfalen. Kantorei St. Andreas (Lübbecke) in Dorchester. [betr. Aufführung von BWV 245 in England.] – In: K M 33 (1982), Nr. 3, S. 73.
955. *Schauf*, Jutta: Essener Bachchor auf Konzertreise in Belgien. – In: MuK 51 (1981), S. 45–46.
956. *Schneiderheinze*, Armin: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach in der DDR (NFG Bach). – In: BzMw 26 (1984), S. 278–279.
957. *Schröder*, Brigitte: Bach-Orgelinterpretationskursus in Günsbach. – In: Musica sacra 105 (1985), S. 385–386.
958. *Schulz*, Frieder: Bachkantate zum Mitsingen. – In: MuK 51 (1981), S. 101–102.
959. *Schuppert*, Robert: Fünf Kapitel „Bach-Wettbewerb": seinem friedlichen Werk den Frieden erhalten. – In: Das Magazin 31 (1984), S. 68–70.
960. *Sie und wir* in Gesellschaft mit Johann Sebastian Bach. Hrsg. von Ruth Oelschlegel. – Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR 1984. 19 S.
961. *Sprung*, Stefan: Internationaler Meisterkurs „Bach-Chopin" in Hinterzarten. – In: Üben und Musizieren 2 (1985), Nr. 3, S. 194.

962. *Steiger*, Renate: Berichte aus der Arbeit: Der Heidelberger Bach-Kantaten-Zyklus. – In: MuK 52 (1982), S. 39–41.
963. *Stenström*, Thure: Bach på svenska. Om Matteuspassionen som svenskt ordkonstverk. [Bach auf schwedisch. Noch einmal die Matthäus-Passion als schwedisches Kunstwerk.] – In: Analytica. Studies in . . ., Stockholm 1985, S. 233–247.
964. *Stöckl*, Rudolf: Bach und B-A-C-H. 34. Internationale Orgelwoche in Nürnberg. – In: Das Orchester 33 (1985), S. 937–939.
965. *Teubner*, Wolfgang: In der Herrenberger Stiftskirche: Berstender Bach und perlende Posaunentöne. – In: Das Orchester 33 (1985), S. 1199 bis 1200.
966. *Viertel*, Karl-Heinz: VI. Bach-Wettbewerb für Schüler und Jugendliche in Leipzig. – In: MuG 32 (1982), S. 425–428.
967. *Viertel*, Karl-Heinz: Präludium zum Bach-Jahr: VII. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig. – In: MuG 34 (1984), S. 424.
968. *Vogel*, Bernhard: Johann Sebastian Bach und seine Ausstrahlung auf die nachfolgenden Jahrhunderte. Grußwort . . . aus Anlaß der Eröffnung des 55. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft vom 22. Oktober 1980 in Mainz. – In: K M 32 (1981), S. 36–37.
969. *Wir informieren*. 30 Jahre Bach-Archiv in Leipzig. – In: MuG 31 (1981), S. 64.

D. Bachjahr 1985

970. *Antholz*, Heinz: Nachtrag zum Jahr der Musik 1985: „Armer Johann Sebastian Bach". Musikpädagogische Anmerkungen zum Umgang mit einem „großen Meister". – In: MuB 18 (1986), Nr. 1, S. 29–33.
971. *Bach-Ehrung der Wartburgstadt* Eisenach 1985. Programm. – Eisenach: Rat der Wartburgstadt, Abt. Kultur 1985. 64 S.
972. *Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985*. – Leipzig: Komitee für die Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1984. 59 S.
973. *Bach-Händel* zum 300. Geburtstag 1985. Gesamtprogramm der Basler Aufführungen ab November 1984. Vorgelegt vom Verein für Basler Kunst- und Musikveranstaltungen. – Basel 1984. 105 S.
974. *Bäßler*, Hans: „Es lächelt der Bach, er ladet zum Bade" (frei nach Goethe). Wie wir mit Jubiläen großer Deutscher umgehen. – In: MuB 17 (1985), S. 287.
975. *Basler*, Hans Rudolf: Schütz, Bach, Händel im katholischen Gottesdienst. – In: Katholische Kirchenmusik 110 (1985), S. 46–48.
976. *Bloch*, Dieter: Die „Kunst der Fuge" von J. S. Bach – ein Gleichnis. [Vortrag 1985. Sonderdruck.] – Bochum 1985.
977. *Croll*, Gerhard und Ingomar *Rainer:* Neuerscheinungen zum Bach-Händel-Jubiläumsjahr 1985. (Buchbesprechungen) – In: Österreichische Musikzeitschrift 40 (1985), S. 131–140.
978. *Hildesheimer*, Wolfgang: Der ferne Bach. Eine Rede. – Frankfurt am Main: Insel 1985. 53 S. (Insel-Bücherei. 1025.)

979. *International Bach Congres.* Groningen 19–22 juni 1985. – Sonderheft der Zeitschrift „Het Orgel" 81 (1985), Nr. 6, 344 S.
980. *Johann Sebastian Bach*, Georg Friedrich Händel, Heinrich Schütz. – Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig 1985. [6 gef. S.]
981. *Johann Sebastian Bach.* Werk und Wirkung. Ausstellung in Tokio vom 1. 11.–15. 12. 1985. – Tokio, Leipzig: Suntary Music Foundation u. a.; Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach 1985. [Katalog.] 174 S.
982. *Johann Sebastian Bach* (1685–1750): 300th Birthday Engagement Calendar 1985. Ed. von Janes P. Kortz. – The Bach Society of Minnesota 1984. [56 gez. Bll.]
983. *Khv:* Das „Bach-Jahr" geht zu Ende. – In: Lied und Chor 77 (1985), S. 270.
984. *Kielpinski*, Irmhild von: Bach-Händel-Schütz-Ehrung: Anregung zur Gestaltung einer Bach-Schütz-Ehrung durch Schüler. – In: Musik in der Schule (1985), Nr. 6, S. 178–182.
985. *Kühn*, Hellmut: Bach, Händel, Schütz. Zum Thema des Jubiläumsjahres. – In: M 38 (1984), S. 505–509.
986. *Lang*, Paul Henry: Bach: 300 years on. – In: MT 126 (1985), Nr. 1705, S. 140–148.
987. *Mittring*, Johannes: Kirchliches Komitee Johann Sebastian Bach 1985: Festwoche vom 14. bis 20. Mai 1985 in Leipzig. – In: Der Kirchenchor 45 (1985), Nr. 5, S. 71–73.
988. *Oehrlein*, Josef: Händelsicher und Bachfest muß der Zuhörer sein. – In: Neue Musikzeitung 34 (1985), Nr. 4, S. 1, 9.
989. *Reininghaus*, Frieder: Bach – der weltliche Held: sportlich und potent; Bach-Händel-Schütz-Ehrungen der DDR. – In: Concerto. Das Magazin für alte Musik 2 (1985), Nr. 5, S. 10–12.
990. *Reininghaus*, Frieder: Internationales Musikfest Stuttgart: „Ausverkauft, o liebe Seele . . .". „So wird Bachs Musik auch hier zum Erlääbnis." [Helmuth Rilling im ZDF, 22. 9. 1985.] – In: Concerto 3 (1985/1986), Nr. 1, S. 9.
991. *Rilling*, Helmuth: Drei Aufsätze zum Bach-Jahr 1985. – Stuttgart: Internationale Bachakademie 1985.
992. *Schmidt*, Helmut: Zum 300. Geburtstag Johann Sebastian Bachs. – In: Das Orchester 33 (1985), S. 901–904.
993. *Schulz*, Frieder: Kantatengottesdienst: ein Bericht zum Bach-Jahr. – In: K M 36 (1985), Nr. 4, S. 130–132.
994. *Vermächtnis großer Musik.* Thesen zur Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR im Jahre 1985. – In: MuG 34 (1984), S. 167–178.

VIII. BACHFESTE, BACHTAGE UND -WOCHEN

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

1981

995. IV. Internationales Bachfest der DDR [in] *Leipzig* [vom] 6. bis 12. Dez. 1981 in Verbindung mit dem 56. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Bachfestbuch. – Leipzig 1981. 198 S.
996. *Allihn*, Ingeborg: IV. Internationales Bachfest der DDR. *[Leipzig.]* – In: Bulletin. Musikrat der DDR 19 (1982), S. 2–9.
997. *Allihn*, Ingeborg: IV. Internationales Bach-Fest der DDR in *Leipzig*. – In: MuG 32 (1982), S. 105–109.
998. *Engler*, Klaus: 56. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in *Leipzig*. – In: M 36 (1982), S. 162–163. – In: MuK 32 (1982), S. 308.
1000. Frumkis, Tatjana: Bach v Leipzige. – In: Sovetskaja Muzyka (1982), Nr. 9, S. 110–115.
1001. Pischner, Hans: „Dem Humanen zu dienen": Auszug aus der Rede des Präsidenten der NBG zur Eröffnung des 56. Bachfestes der NBG in *Leipzig* am 6. 12. 1981. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 19 (1982), S. 9–10.
1002. Bachwoche *Ansbach* 31. Juli bis 9. August 1981. Offizieller Almanach. – Ansbach: Bachwoche Ansbach 1981. 103 S. – Pressestimmen. 72 S.
1003. Bach-Tage *Berlin* 1981. Programmbuch. – Berlin (West): Verband Dt. Musikerzieher und Konz. Künstler VDMK 1981.
1004. *Nickolaus*, Barbara: *Berliner* Bach-Tage 1981. – In: MuK 51 (1981), S. 308–310.
1005. *Nickolaus*, Barbara: Im Dunstkreis des Meisters. Die *Berliner* Bach-Tage: Ein Minifestival zwischen Anspruch und finanziellen Sorgen. – In: Musik und Medizin (1982), Nr. 15, S. 53ff.
1006. 4. *Flensburger* Bach-Tage [vom] 1. November bis 20. Dezember 1981. Programm. – Flensburg 1981.
1007. Erste *Freiburger* Bachtage [vom] 26. Juni bis 3. Juli 1981. Programmbuch. – Freiburg 1981.
1008. *Koch*, Stefan: Erste *Freiburger* Bach-Tage. – In: MuK 52 (1982), S. 48.
1009. *Nübel*, I.: Baden. *Freiburger* Bach-Tage. – K M 32 (1981), S. 167–168.
1010. *Kneipel*, Eberhard: *Gera*. Zum 2. Mal Bach-Tage der DDR. – In: MuG 31 (1981), S. 60–61.
1012. *Beutler*, Christian: *Görlitz*. Bachwoche 1981. – In: MuG 32 (1982), S. 57. – In: K M 32 (1981), S. 201–202. – In: MuK 52 (1982), S. 313–314.
1014. Fünfunddreißigste *Greifswalder* Bachwoche vom 19. bis 24. Juni 1981. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft. 32 S.
1015. *Ochs*, Ekkehard: *Greifswald*. 35. Bach-Woche. – In: MuG 31 (1981), S. 634–635.
1016. *Puttkammer*, Joachim: 35. *Greifswalder* Bach-Woche. – In: MuK 51 (1981), S. 310–311.
1017. *Lewe*, Otto: *Haller* Bach-Tage. – In: MuK 51 (1981), S. 157–158.
1018. Bach-Tage des *Magdeburger* Domchores. Programmheft. [Gestaltung und Text: Günther Hoff.] – Magdeburg: Magdeburger Domchor 1981. 37 S.
1019. Sommerakademie Johann Sebastian Bach „Bach – Haydn – Mozart". *Stuttgart* vom 19. Juli bis 2. August 1981. Almanach. – Stuttgart: Sommerakademie 1981.

1020. *Ambrose*, Z. Philip: Sommerakademie J. S. Bach. [*Stuttgart.*] – In: M 35 (1981), S. 539–540.
1021. Vierte *Wiesbadener* Bachwochen vom 7. bis 22. November 1981. Programm. – Wiesbaden: Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft Wiesbaden 1981. 127 S.

1982

1022. 57. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 19. bis 24. Mai 1982 in *Würzburg*. Bachfestbuch. – Würzburg 1982. 176 S.
1023. *Linsenmeyer*, Klaus: 57. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in *Würzburg*. – In: MuK 52 (1982), S. 309–310.
1024. *Linsenmeyer*, Klaus: *Würzburger* Bachtage 1982. – In: MuK 53 (1983), S. 218–219.
1025. Bach-Tage *Berlin* 1982. Programmbuch. – Berlin (West): Verband Dt. Musikerzieher und Konz. Künstler VDMK, Landesverband Berlin (West) 1982.
1026. *Nickolaus*, Barbara: 11. *Berliner* Bach-Tage 1982. – In: MuK 53 (1983), S. 98–99.
1027. *Rudloff*, Helmuth: *Erfurt:* 17. Thüringer Bach-Tage. – In: MuG 32 (1982), S. 312–313.
1028. Bachtage der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft in *Gera* vom 19. bis 21. Nov. 1982. Bachfestbuch. – Gera: Rat des Bezirkes; Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach 1982. 63 S.
1029. *Allihn*, Ingeborg: Bachtage der Sektion DDR der NBG, *Gera* 1982. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 20 (1983), S. 56–58.
1030. *Allihn*, Ingeborg: *Gera*. Bach-Tage der Sektion DDR der NBG. – In: MuG 33 (1983), S. 184–185.
1031. Sechsunddreißigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 18. bis 23. Juni 1982. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft.
1032. *Ochs*, Ekkehard: *Greifswald:* 36. Bach-Woche. – In: MuG 32 (1982), S. 699–700.
1033. 19. *Haller* Bach-Tage vom 23. bis 30. Jan. 1982. Programmbuch. – Halle/Westfalen 1982.
1034. *Lewe*, Otto: 19. *Haller* Bach-Tage. – In: MuK 52 (1982), S. 314–316.
1035. Sommerakademie Johann Sebastian Bach „Bach & Mendelssohn". *Stuttgart* vom 1. bis 15. August 1982. Almanach. – Stuttgart: Sommerakademie 1982.
1036. *Baruch*, Gerth-Wolfgang: Weltfirma Bach & Co. [betr. Sommerakademie *Stuttgart* 1982.] – In: M 36 (1982), S. 532–533.
1037. *Engler*, Klaus: Sommerakademie Johann Sebastian Bach. [*Stuttgart.*] – In: MuK 52 (1982), S. 310–311.

1983

1038. 58. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 24. bis 29. Mai 1983 in *Graz*. Bachfestbuch. – Graz 1983. 132 S.

1039. *Blankenburg*, Walter: 58. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in *Graz*. – In: MuK 53 (1983), S. 265. – In: M 37 (1983), S. 355–356.
1041. *Kolleritsch*, Otto: Bach-Pflege in *Graz*. – In: Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux, S. 49–54. [Vgl. Nr. 66.]
1042. Bachwoche *Ansbach* 29. Juli bis 7. August 1983. Offizieller Almanach. – Ansbach 1983. 124 S.
1043. Bach-Tage *Berlin* 1983. Programmbuch. – Berlin (West): Verband Dt. Musikerzieher und Konz. Künstler VDMK, Landesverband Berlin (West) 1983.
1044. *Nickolaus*, Barbara: *Berliner* Bach-Tage 1983. – In: MuK 54 (1984), S. 145ff.
1045. *Beutler*, Christian: *Görlitz*. Bach-Woche 1983. – In: MuG 33 (1983), S. 684.
1046. Siebenunddreißigste *Greifswalder* Bachwoche vom 17. bis 23. Juni 1983. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft. 32 S.
1047. *Ochs*, Ekkehard: *Greifswald:* 37. Bach-Woche. – In: MuG 33 (1983), S. 570.
1048. *Puttkammer*, Joachim: Zur *Greifswalder* Bachwoche. – In: MuK 53 (1983), S. 97–98.
1049. *Hennig*, Manfred: Play Bach! – noch möglichst oft im kleinen *Halle*. [betr. Bach-Tage Halle/Westfalen 1983.] – In: MuK 53 (1983), S. 219 bis 220.
1050. Bachtage der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft in *Potsdam* vom 10. bis 12. Juni 1983. Programmbuch. – Potsdam: Rat der Stadt; Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach 1983. 40 S.
1051. *Buschmann*, Wolfgang: Parkfestspiele und Bachtage 1983 in Sanssouci *[Potsdam]*. – In: MuG 33 (1983). S. 499–500.
1052. Sommerakademie Johann Sebastian Bach „Bach & Brahms". *Stuttgart* vom 14. bis 28. August 1983. Almanach. – Stuttgart: Sommerakademie 1983.
1053. Fünfte *Wiesbadener* Bachwochen [vom] 5. bis 25. Nov. 1983. Programmbuch. Wiesbaden: Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft Wiesbaden 1983. 119 S.
1054. *Würzburger* Bachtage vom 19. bis 27. Nov. 1983. Programmbuch. – Würzburg: Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft Würzburg 1983.

1984

1055. 59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Verbindung mit den Kasseler Musiktagen vom 1. bis 5. Nov. 1984 in *Kassel*. Bachfestbuch. – Kassel 1984. 184 S.
1056. *Böhm*, Hans: 59. Bach-Fest in *Kassel*. – In: MuG 35 (1985), S. 103–104.
1057. *Müllmann*, Bernd: Unser Umgang mit Bach. 59. Bachfest in *Kassel*. – In: Das Orchester 33 (1985), Nr. 2, S. 133–134.
1058. *Vogelsänger*, Siegfried: 10. *Aachener* Bachtage. – In: MuK 54 (1984), S. 252ff.
1059. Bach-Tage *Berlin* 1984. Programmbuch. – Berlin (West): Verband Dt.

Musikerzieher und Konz. Künstler VDMK, Landesverband Berlin (West) 1984. 140 S.

1060. *Plenio*, Wolfgang: 5. *Flensburger* Bach-Tage. – In: MuK 54 (1984), S. 255.

1061. Bachtage der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft in *Frankfurt/Oder* vom 14. bis 16. Sept. 1984. Programmbuch. – Frankfurt/Oder: Rat der Stadt; Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach 1984. 38 S.

1062. Achtunddreißigste *Greifswalder* Bachwoche vom 15. bis 20. Juni 1984. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft. 32 S.

1063. *Puttkammer*, Joachim: Zur 38. *Greifswalder* Bachwoche. – In: MuK 54 (1984), S. 255ff.

1064. *Middendorf*, Manfred: Kammerchor der Westfälischen Wilhelms-Universität bei den 21. *Haller* Bach-Tagen. – In: MuK 54 (1984), S. 257ff.

1065. Sommerakademie Johann Sebastian Bach „Bach Bruckner Reger". *Stuttgart* vom 18. August bis 2. Sept. 1984. Almanach. – Stuttgart: Sommerakademie 1984.

1066. *Engler*, Klaus: Sommer-Akademie Johann Sebastian Bach. [*Stuttgart*.] – In: MuK 54 (1984), S. 147ff.

1985

1067. V. Internationales Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft [in] *Leipzig* [vom] 19. bis 27. März 1985. Bachfestbuch. – Leipzig 1985. 303 S.

1068. *Goller*, Fritz: Bach in *Leipzig* über alles in der Welt. – In: Musica sacra 105 (1985), Nr. 3, S. 220–225.

1069. *Kr'steva*, Neva: Bachovijat festival v *Leipcig*. – In: B'lgarska muzika 36 (1985), Nr. 6, S. 104–108.

1070. *Schwinger*, Eckart: Die Welt kam zu Bach: ein Ohrenzeuge berichtet vom internationalen Bachfest in *Leipzig*. – In: Musikhandel (1985), Nr. 4, S. 189–190.

1071. *Tuengler*, Irene: Den internationella Bach-tävlingen i *Leipzig* – ett erdprov för unga musiker. – In: Musikrevy 40 (1985), S. 74–75.

1072. *Wolf*, Werner [u. a.]: Vielfalt der Werke und Musizierweisen. Vom V. Internationalen Bachfest in *Leipzig*. – In: MuG 35 (1985), S. 321–328.

1073. Bachwoche *Ansbach* 2. bis 11. August 1985. Offizieller Almanach. – Ansbach: Bachwoche 1985. 131 S. – Vortrag, Pressestimmen. – Ansbach 1985. 120 S.

1074. *Klotz*, Udo: Bachwoche *Ansbach*. Ein an Höhepunkten reiches Festival. – In: Das Orchester 33 (1985), S. 935–936.

1074a. Neununddreißigste *Greifswalder* Bachwoche vom 19. bis 26. Juni 1985. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft. 22 S.

1075. Europäisches Jahr der Musik 1985. Programmbuch des St. Michaelis-Chores *Hamburg* e. V. [enth. S. 32ff. Reden von Hamburger Bach-Preisträgern: Paul Hindemith, Wolfgang Fortner, Hans Werner Henze.] – Hamburg 1985.

1076. *Heidelberger* Bachfest. VI. Heidelberger Bachwoche anläßlich des 100-

jährigen Bestehens des Bachvereins Heidelberg. 31. Mai bis 11. Juni 1985. Programmbuch mit Textbeiträgen. 176 S. – Heidelberg 1985.

1077. *Feeser*, Sigrid: Fällige Feiern: 6. *Heidelberger* Bachwoche. – In: Concerto. Das Magazin für alte Musik 2 (1985), Nr. 5, S. 15–20.

1078. *Schibli*, Sigfried: Von der Skizze zum Originalklang. Auftakt zum *Heidelberger* Bachfest. – In: NZfM 146 (1985), Nr. 7/8, S. 53.

1079. *Roth*, Matthias: *Heidelberger* Bachfest 1985; ein bleibendes Denkmal; Abschiedskonzert des Generalmusikdirektors Christian Süss mit Mahlers neunter Sinfonie. – In: Das Orchester 33 (1985), Nr. 9, S. 835–836.

1080. *Steiger*, Renate: Bach: Die Kantaten BWV 119, 190 und 74. – In: *Heidelberger* Bachfest vom 31. Mai bis 11. Juni 1985. Chorkonzert V, S. 123–131.

1081. Johann Sebastian Bach: *Karlsruher* Musiktage 12. Mai bis 9. Juni 1985. Programmheft. – Karlsruhe 1985. 135 S.

1082. Bachehrung 1985 *Köthen* in Verbindung mit den 10. Bachfesttagen der Stadt Köthen. Programmheft. – Köthen: Rat des Kreises, Abt. Kultur 1985. 56 S.

1083. *Klotz*, Udo: 50 Jahre Collegium musicum *Regensburg*, 10 Jahre Bach-Woche. – In: Das Orchester 33 (1985), Nr. 9, S. 826–827.

1084. Sechste *Wiesbadener* Bachwochen vom 9. 11. bis 21. 12. 1985. Programmbuch. – Wiesbaden: Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft Wiesbaden 1985. 179 S.

1085. *Linsenmeyer*, Klaus: Zum Europäischen Jahr der Musik 1985. „*Würzburger* Bach-Händel-Festwoche" vom 11. bis 19. Mai 1985. – In: Musica sacra 105 (1985), Nr. 4, S. 308–309.

Nachtrag zum Berichtszeitraum 1978–1980

1086. *Blankenburg*, Walter: 55. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft (NBG) in *Mainz*. – In: M 35 (1981), S. 35–37. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 514.]

1087. *Puttkammer*, Joachim: *Greifswald*. 34. Bachwoche. – In: K M 31 (1980), S. 188–189. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 526.]

1088. *Bode*, Jörg: Bach-Tage *Hamburg* '80. – In: MuK 51 (1981), S. 100–101.

1089. *Neumann*, Hartmut: 16. *Haller* Bachtage. – In: K M 30 (1979), S. 207–208. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 506.]

1090. *Trötschel*, Heinrich R.: Baden. 5. *Heidelberger* Bachwoche. – In: K M 31 (1980), S. 186–187. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 530.]

1091. *Dykerhoff*, Gisela: Hessen-Nassau. Dritte *Wiesbadener* Bachwoche. – In: K M 31 (1981), S. 113–115. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 513.]

IX. BELLETRISTIK, FILM, FERNSEHEN, TANZ, THEATER, RUNDFUNK, SCHALLPLATTEN

1092. *Bäßler*, Hans: Bach nach acht – oder wie das Fernsehen „Alles oder nichts" gegen sich selber spielte. – In: MuB 17 (1985), S. 289–290.

1093. *Barz*, Paul: Mögliche Begegnung [zwischen Händel und Bach]. Komödie in drei Szenen. – München: Ahn & Simrock (1984). 111 S.

1094. *Beer*, Natalie: Funde am Lebensweg. Erzählungen, Skizzen, Gedichte. [enth. u. a. eine Bach-Erzählung.] – Feldkirch: Rheticus-Ges. 1983. XVI, 256 S. (Schriftenreihe der Rheticus-Gesellschaft. 15.)

1095. *Blackburn*, Philip W. R.: A Hitherto unpublished Cantata of J. S. Bach. [Scherzhafte Mystifikation.] – In: Festschrift Albi Rosenthal, hrsg. von Rudolf Elvers. Tutzing 1984, S. 11–16.

1096. *Börner*, Hermann: Johann Sebastian Bach im Rundfunk der DDR. – In: B Bpfl H. 9, S. 14–22. [Vgl. Nr. 931.]

1097. *Daube*, Otto: Das Leben des WohlEdlen und Hochachtbaren Hochberühmten Herrn Johann Sebastian Bach, Königlich Polnischen und Kursächsischen Hofkompositeurs . . .: eine Erzählung mit Bildern, Dokumenten und Notenbeispielen. – Wuppertal: Brockhaus 1984. 335 S.

1098. *Elste*, Martin: Bach – Schütz – Händel. Anmerkungen zur Geschichte ihrer Schallplatten 1888–1985. Folge 1: 1888–1933; 2: 1933–1948; 3: 1948–1985. – In: fono forum (1985), Nr. 4, S. 20–23; Nr. 5, S. 32, 34, 36; Nr. 6, S. 36–40.

1099. *Fechter*, Wolf: Johann Sebastian Bach Superstar – auf allen TV-Kanälen. Mit Bach und Händel bestreitet das Fernsehen seine Programme. – In: Neue Musikzeitung 34 (1985), Nr. 2, S. 1, 8.

1100. *Franck*, Hans: Die Pilgerfahrt nach Lübeck. Eine Bach-Novelle. 2. Aufl. – Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1985. 79 S. (Gütersloher Taschenbücher Siebenstern. 1021.)

1101. *Goes*, Albrecht: Stunden mit Bach. 3. Aufl. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1984. 36 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 858.]

1102. *Goes*, Albrecht: Stunden mit Bach. 4., überarb. und erw. Aufl. – Bielefeld: Luther-Verlag 1984. 72 S. – 5. Auflage 1984.

1103. [*Grunow*, Rolf:] Begegnungen mit Bach. 4. Aufl. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1984. 372 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 695.]

1104. *Hoke*, Hans Gunter: Johann Sebastian Bach im VEB Deutsche Schallplatten. – In: B Bpfl H. 9, S. 5–13. [Vgl. Nr. 931.]

1105. Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion. Photographien und Texte zum Ballett von John *Neumeier*. Ein Arbeitsbuch. – Hamburg: Albrecht Knaus Verlag (1985). 248 S.

1106. *Kleine Bettlektüre* für alle Verehrer des großen J. S. Bach. – Bern 1985.

1107. *Kokoschka*, Oskar: O Ewigkeit, du Donnerwort, so spanne meine Glieder aus. 11 Lithografien zur Kantate von Johann Sebastian Bach mit ergänzendem Material von Lothar Lang. – Leipzig: Reclam 1984. 64 S.

1108. *Kolneder*, Walter: Johann Sebastian Bach und der Tanz. – In: Ballett. Journal. Das Tanzarchiv 33 (1985), Nr. 1, S. 10–17.

1109. *Meynell*, Esther: Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach. – Herford: Koehler 1985. 302 S.

1110. *Piroué*, Georges: A sa seule gloire. [Bach-Roman.] – Paris: Éditions Denoél 1981. 273 S.

1111. *Quander*, Georg: Bach nach acht. Live aus Berlin zum 300. Geburtstag von J. S. Bach im Ersten Deutschen Fernsehprogramm. – In: Philharmonische Programme 1984/1985, S. 524–525.

1112. *Rüber*, Johannes: Die Heiligsprechung des Joh. Seb. Bach. Eine Papst-

legende. 2. Aufl. – Wiesbaden, München: Limes-Verlag 1985. 204 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 826; BJ 1967, Bibl. Nr. 794.]

1113. *Rühle*, Ulrich: Die Jugend großer Komponisten. Wie sie wurden, wer sie waren. [Bach u. a.] – Kassel etc.: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch-Verlag/Junior 1984. 222 S.

1114. *Sailer*, Till: Er singt für uns mit Herz und Mund. Geschichten aus dem Leben von Johann Sebastian Bach. – Berlin: Der Kinderbuchverlag 1985. 136 S.

1115. *Scheier*, Helmut: Veranschaulichung und Abstraktion. John Neumeier choreographiert Bachs „Matthäus-Passion". – In: NZfM 142 (1981), S. 462ff.

1116. *Schickele*, Peter: Die endgültige Biographie des P. D. Q. Bach. Ein Leben gegen die Musik. [Satirische Spekulation mit einem angeblichen 21. Kind Bachs.] – Köln: Du Mont 1985. 306 S.

1117. *Schulenburg*, Bodo: Der Kantor und das Märchen vom Herrscher der Winde. – Berlin: Verlag Junge Welt 1985. 48 S.

1118. *Sjöquist*, Gunnar: DDR: s radio och TV firar Bach, Händel och Schütz. – In: Musikrevy 40 (1985), S. 75–76.

1119. *Skizzen zur Matthäus-Passion* J. S. Bachs. Hrsg.: Hamburgische Staatsoper Intendanz. Red.: Barbara Hering. – Hamburg: Hans Christian 1981. 24 S.

1120. *Stade*, Martin: Der junge Bach. Roman. – Hamburg: Hoffmann und Campe 1985. 352 S.

1121. *Steiger*, Lothar und Renate: „Wer kann, der darf". Zu John Neumeiers Choreographie der Bachschen Matthäus-Passion. – In: MuK 51 (1981), S. 233–237.

1122. *Steinbeck*, J. Dietrich: Die nicht angenommene Herausforderung. Probleme der choreographischen Darstellung Bachscher Musik. – In: BTg Berlin. Vorträge 1970 bis 1981, S. 9–22. [Vgl. Nr. 39; vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 869.]

1123. *Sudbrack*, Josef: Auf der Suche nach einer vergessenen Gebetssprache. Das Ballett der Hamburger Staatsoper tanzt J. S. Bachs Matthäuspassion. – In: Geist und Leben. Zeitschrift für Askese und Mystik [Würzburg] 54 (1981), S. 67–69.

1124. *Thiel*, Wolfgang: Werk und Biographie in szenischem Arrangement. Zum vierteiligen Fernsehfilm „Johann Sebastian Bach". – In: MuG 35 (1985), S. 251–252.

1125. *Wintersteiner*, Marianne: „Willst du dein Herz mir schenken" – Das Leben der Anna Magdalena Bach. – Heilbronn: Salzer 1984.
Bespr.: (1) MuK 55 (1985), S. 238–239 (Konrad Ameln).

1126. *Worbs*, Hans Christoph: Bach im Mittelpunkt. Die neue Bach-Edition und die Edition Bach Leipzig im Vergleich. – In: fono forum (1985), Nr. 3, S. 20–25.

X. FAKSIMILE-AUSGABEN

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

1127. *Band 5:* Das Wohltemperierte Klavier I. BWV 846–869. Hrsg. von Karl-Heinz Köhler. 5. Auflage. – 1985. 102 S. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 547.]
1128. *Band 2:* Originalstimmensatz der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" BWV 14. 3. Auflage. – 1982. 14 gez. Bll. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 877.]
1129. *Band 18:* Messe in h-Moll BWV 232. [Partitur.] Hrsg. von Alfred Dürr. – 1983. 220 S.
Bespr.: (1) M 38 (1984), S. 472 (Martin Just).
1130. *Band 19:* Weihnachtsoratorium BWV 248. Faksimile der autographen Partitur. Hrsg. von Alfred Dürr. – 1984.
1131. *Band 17:* Orgelbüchlein. BWV 599–644. Nach dem Autograph hrsg. von Heinz-Harald Löhlein. – 1981.
Bespr.: (1) M 37 (1983), S. 289 (Georg von Dadelsen). (2) MuK 52 (1982), S. 300 (Renate Steiger).
Band 21: vgl. Nr. 1136.

B. Andere Ausgaben

1132. *Bach,* Johann Sebastian: Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir" BWV 29. Nach dem Partiturautograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin mit einem Kommentar hrsg. von Hans-Joachim Schulze. – Leipzig: Zentral-Antiquariat der DDR; Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1985.
1133. *Bach,* Johann Sebastian: Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht" BWV 105. Nach dem Partiturautograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin mit einem Nachw. hrsg. von Robert Marshall. – Leipzig: Zentral-Antiquariat der DDR; Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1983.
1134. *Bach,* Johann Sebastian: Missa h-Moll BWV 232[I]. Nach dem Originalstimmensatz der Sächs. Landesbibliothek Dresden mit einem Kommentar hrsg. von Hans-Joachim Schulze. – Leipzig: Zentral-Antiquariat der DDR; Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1983. 11, 166 S. (Musik der Dresdener Hofkapelle.)
Bespr.: (1) BJ 71 (1985), S. 169–174 (Alfred Dürr).
1135. *Bach,* Johann Sebastian: Messe A-Dur BWV 234. Partitur und Continuo-St. nach dem Autograph hrsg. von Oswald Bill und Klaus Häfner. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1985.
1136. *Bach,* Johann Sebastian: Magnificat BWV 243. Nach dem Autograph hrsg. von Hans-Joachim Schulze. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1985. 15, 48 S.
1137. *Bach,* Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium BWV 248. Faks. des Textdruckes aus dem Jahre 1734 hrsg. von Max Pommer. – Leipzig:

Karl-Marx-Universität 1984. 32 S. (Gedruckt anläßlich der 250. Wiederkehr der Uraufführung und des 575jährigen Bestehens der Alma mater Lipsiensis.)

1138. *Bach*, Johann Sebastian: Sechs Choräle BWV 645–650. Hrsg. nach dem Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek Wien von Hans Schmidt-Mannheim. – Innsbruck: Helbling 1985.

1139. *Bach*, Johann Sebastian: Clavierübung Teil I–IV. Nach den Originalausgaben Leipzig und Nürnberg 1731–1741 mit einem Kommentar hrsg. von Christoph Wolff. – Leipzig, Dresden: Edition Peters 1984.
Bespr.: (1) BJ 73 (1987), S. 183–190 (Gregory G. Butler).

1140. *Bach*, Johann Sebastian: Einige canonische Veränderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. BWV 769. Nach dem Originaldruck hrsg. von Ingemar Melchersson. – Innsbruck: Helbling 1980. 16 S. (Dokumente zur Aufführungspraxis alter Musik. II.)

1141. *Bach*, Johann Sebastian: Fantasie und Fuge c-Moll für Cembalo BWV 906. Nach dem Autograph der Sächs. Landesbibliothek Dresden mit einem Kommentar hrsg. von Hans-Joachim Schulze. – Leipzig: Zentral-Antiquariat der DDR 1984. 8, 6 S. (Musik der Dresdener Hofkapelle.)

1142. *Bach*, Johann Sebastian: Suite pour Luth en sol Mineur BWV 995. Nach dem Exemplar der Bibliothèque Royale Bruxelles Ms II 4085 hrsg. – Brüssel 1981. 14 S. (Fontes Musicae Bibliotheca Regia Belgica.)

1143. *Bach*, Johann Sebastian: Sonaten und Partiten für Violine allein. (BWV 1001–1006) Nach dem Autograph hrsg. u. mit einem Nachw. von Günter Haußwald. – New York: Da Capo Press 1982. 83 S. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 803–805.]
Bach, Johann Sebastian: Konzert c-Moll BWV 1062. Sonate A-Dur BWV 1032. – Kassel etc.: Bärenreiter 1980. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 554.]
Bespr.: (1) Notes 38 (1982), S. 681–682 (Benito V. Rivera).
Bach, Johann Sebastian: Das Wohltemperirte Clavier II. [Vgl. BJ 1984, Bibl. Nr. 557.]
Bespr.: (1) BJ 68 (1983), S. 123–124 (Christoph Wolff).
Bach, Johann Sebastian: Musikalisches Opfer BWV 1079. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 839.]
Bespr.: (1) Music & Letters 62 (1981), Nr. 1, S. 90–95 (Dies).

1144. *Johann Sebastian Bach.* Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens. Eingeleitet und erläutert von Alfred Dürr. Revidierte Neuauflage des Bandes 44 aus der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1984. XVIII, 160 S.

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.

Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek

Das Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs enthält unter den Musikalien „Von verschiedenen Meistern" folgende Eintragung: „Motetto: Erforsche mich, Gott &c. von Sebastian Knüpfer. Partitur und Stimmen."[1] Die betreffenden Handschriften finden sich unter den Beständen der BB und stammen – was bislang unbemerkt blieb – aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Es handelt sich um eine Partitur mit Eintragungen von Bachs Hand sowie einen von Bach geschriebenen vollständigen Stimmensatz:

1. Partitur: SPK, *Mus. ms. autogr. Knüpfer 1*. 6 Bll. (19,5 × 16,5 cm; nur Bruchstück eines WZ erkennbar). Titelblatt: „Motetta. Erforsche mich Gott. à 8. C. A. T. B. 1. Chori. C. A. T. B. 2. Chori. [von anderer Hand:] di Seb: Knüpfer." Kopftitel: „Sebastiani Knüpfers, in Obitum Johannae Laurentiae Lipsiensis Consulis Uxoris. Est Text[us] Con[solationis]."[2]

2. Stimmen: SPK, *Mus. ms. 11788*. 19 Bll. (17 × 21 cm; WZ Schwan / Monogramm JCH, in Bach-Hss. singulär; Cembalostimme: HR = NBA IX/1, Nr. 59). Kopftitel „Motetto" (passim). 8 Vokalstimmen und 11 Instrumentalstimmen (Vokalstimmen beidseitig rastriert, einseitig beschrieben):

Canto 1 Chori	Violino 1
Alto 1 Chori	Violino 2
Tenore 1 Chori	Viola
Basso 1 Chori	Violoncello
Canto 2 Chori	Hautbois 1
Alto 2 Chori	Hautbois 2 / [verso:] Trombona 1 [transponiert]
Tenore 2 Chori	Taille / [verso:] Trombona 2 [transponiert]
Basso 2 Chori	Bassono / [verso:] Trombona 3 [transponiert]

Violone
Cembalo [beziffert; wahrscheinlich nicht vollständig autograph]
Organo [transponiert und beziffert]

Zusätzlich vorhanden sind Dubletten für Violino 1 und 2 (2 Bll.) von der Hand des Hamburger Sängers Michel, der häufig als Kopist für Carl Philipp Emanuel Bach tätig war; der Bach-Sohn wird demnach die in seinem Besitz befindliche Motette auch aufgeführt haben. Aus dem Nachlaß des Hamburger Bach erwarb

---

[1] *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, S. 88; Faksimile-Ausgabe, hrsg. von R. W. Wade, New York 1981; H. Miesner, *Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß*, BJ 1939, hier S. 96.

[2] Faksimile von Titelblatt und erster Notenseite in: *Threnodiae sacrae. Beerdigungskompositionen aus gedruckten Leichenpredigten des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von W. Reich, Wiesbaden 1975 (EdM 79).

Georg Poelchau[3] die Materialien, die schließlich mit dessen Sammlung 1841 in die BB gelangten.

Die Partitur war ursprünglich Bestandteil des von Poelchau angelegten Konvolutes *P 4/2*,[4] wurde jedoch gegen Anfang dieses Jahrhunderts herausgelöst und mit eigener Signatur versehen.[5] Bei der nunmehr als Autograph Knüpfers katalogisierten Partitur handelt es sich zwar eindeutig um eine Handschrift des 17. Jahrhunderts, angesichts der auffallend groben Kopierfehler scheint es jedoch ausgeschlossen, daß hier tatsächlich die Handschrift des Komponisten vorliegt.[6] Einige notwendige Korrekturen wurden später (Datierung siehe unten) von Johann Sebastian Bach[7] vorgenommen, der auch die Textunterlegung vervollständigte und die Kopiatur der Stimmen (durch Angabe der Taktzählung längerer Pausenabschnitte) vorbereitete.

Das Titelblatt der Partitur wurde allem Anschein nach vom Hauptschreiber des „Alt-Bachischen Archivs"[8] gefertigt. Daraus läßt sich schließen, daß die Knüpfer-Partitur nicht nur nach 1750 gemeinsam mit dieser Sammlung überliefert wurde, sondern schon früher in engerem Zusammenhang mit ihr stand und die Herkunft der Partitur darum vielleicht auch außerhalb Leipzigs zu suchen ist. Andererseits findet sich der Schreiber des Kopftitels in verschiedenen Quellen, die auf Bachs Leipziger Amtvorgänger Johann Kuhnau[9] zurückgehen und somit die Annahme nahelegen, daß die Knüpfer-Partitur der Bibliothek der

---

3 Laut Eintrag in Poelchaus Katalog seiner Sammlung (DSB, *Mus. ms. theor. K 41*), S. 90: „Achtst. Motette: Erforsche mich Gott. gm. in eigenhänd. Part. vom Jahr 1660." Poelchaus Katalog nennt ein weiteres Exemplar der Motettenpartitur „in neuer Abschrift" (DSB, *Mus. ms. autogr. Romberg 2*; ebenda Notiz Poelchaus mit dem Hinweis auf Kopie nach der „originalen" Partitur in seinem Besitz). Der Katalogeintrag fügt hinzu „mit 19 Stimmen", bezogen auf die Bachschen Stimmen mitsamt den Dubletten.

4 Ebd., S. 19–32 (vgl. TBSt 2/3, S. 3).

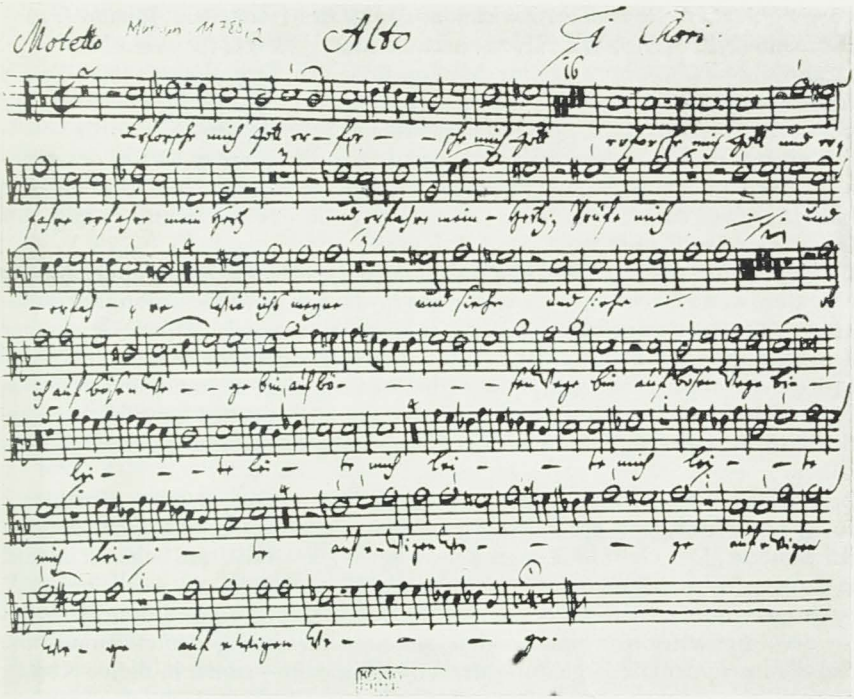
5 Bleistiftnotiz auf der Titelseite „war in P 4". Offensichtlich war die Quelle nach der Umsignierung nicht ohne weiteres erreichbar. O. Landmann, *Die Werke Sebastian Knüpfers im Überblick*, Diplomarbeit (masch.-schr.), Leipzig 1960, nennt sie „augenblicklich vermißt", und auch im New GroveD heißt es im Knüpfer-Artikel (G. J. Buelow) „?lost".

6 Knüpfers Notenschrift ist bislang nicht belegbar. Die Annahme, daß es sich hier um ein Knüpfer-Autograph handele, stützt sich anscheinend ausschließlich auf Poelchaus Angaben in *P4/2* bzw. im Katalog seiner Sammlung (vgl. Fußnote 3).

7 Bereits die alte Katalogkarte der BB identifiziert die Korrekturen als von Bachs Hand stammend. Seine Eintragungen sind auch auf den Faksimileseiten in EdM 79 sichtbar. Da jedoch die meisten Korrekturen sich auf unregelmäßigen, aus freier Hand gezogenen Notenlinien befinden, ist ihre Identifizierung schwierig. Die Korrekturen auf der letzten Seite (Baß II) stammen höchstwahrscheinlich von Bach.

8 Freundlicher Hinweis von Kirsten Beißwenger (Göttingen). Faksimileproben für diesen Schreiber finden sich in: *Altbachisches Archiv*, hrsg. von M. Schneider, Leipzig 1935 (EdM 1), S. XI–XIII. A. Schering (DDT 58/59, Vorwort, S. XVIII und XX) hielt zu Unrecht die Autorenangabe „di Seb: Knüpfer" auf dem Titelblatt der Partitur für eine Eintragung Bachs.

9 Beispielsweise in der Abschrift von Kuhnaus *Fundamenta compositionis* (DSB, *Mus. ms. autogr. Kuhnau*) sowie, laut Hinweis von C. Wolff, im Kopftitel von Kuhnaus Magnificat (DSB, *Mus. ms. autogr. Kuhnau 2*); Faksimile in: *J. Kuhnau, Magnificat*, hrsg. von E. Rimbach (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. 34.).



Thomasschule entstammt, auch wenn sie in den bekannten Inventaren[10] nicht auftaucht.

Der durchgehend von Bach geschriebene Stimmensatz[11] läßt sich aufgrund der Schriftmerkmale eindeutig 1746/47 datieren.[12] Das WZ der Cembalostimme ist nachweisbar in Bach-Quellen von etwa 1743 bis 1747 (darunter auch Bachs Abschrift der Motette „Unsers Herzens Freude" von Johann Christoph Bach aus dem „Alt-Bachischen Archiv", in: *P 4/2*, S. 43–50). Die Papiersorte der übrigen Stimmen mit dem WZ Schwan / JCH der Zwickauer Papiermühle von Johann Christian Hermann[13] kommt in Bach-Handschriften sonst nicht

---

[10] Vgl. A. Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, AfMw 1, 1918/19, S. 275–288. Knüpfers Werke werden dort nur summarisch aufgeführt, ausführlicher dagegen verzeichnet in DDT 58/59, Vorwort, S. XIX.

[11] Die Stimmen waren offenbar weder Schering (a. a. O. sowie *Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren*, BJ 1912, S. 90) noch Reich (EdM 79) bekannt. Landmann (a. a. O.) weist auf sie hin, freilich ohne die Verbindung mit Bach zu kennen.

[12] Vgl. Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, BJ 1988, hier S. 57.

[13] Ein ähnliches, jedoch nicht identisches WZ tritt in der autographen Partitur eines Sanctus von J. L. Krebs (DSB, *Mus. ms. 30196*) auf. – Ich danke Herrn Dr. Y. Kobayashi (Göttingen) für seine bereitwilligen Auskünfte und die freundliche Beratung in papier- und schriftkundlichen Fragen.

vor, wohl aber ein anderes Zwickauer Papier des Herstellers Johann Georg Hermann (NBA IX/1, WZ Nr. 22; nachweisbar 1738–1743).

„Erforsche mich, Gott" ist eine Motette über den Text Psalm 139,23-24 für achtstimmigen Doppelchor von Sebastian Knüpfer (1633–1676),[14] der von 1657 bis zu seinem Tode das Leipziger Thomaskantorat innehatte. Sie wurde anläßlich einer Trauerfeier für die am 28. April 1673 verstorbene Gattin des Leipziger Bürgermeisters, Johanna Lorenz von Adlershelm, komponiert und in der Nikolaikirche aufgeführt, 1674 zusammen mit der Gedächtnispredigt im Druck veröffentlicht.[15]

Bachs neuangefertigtes Aufführungsmaterial behielt Knüpfers altertümliche Notationsweise in Tonartenvorzeichnung (g-dorisch) und Mensurangabe (Alla-breve-Takt mit unregelmäßig gesetztem Unterteilungsstrich)[16] bei. Gegenüber dem Original nahm Bach nur einen substantiellen Eingriff vor, indem er eines der Imitationsthemen (Takt 42ff.) durch Eliminierung einer exponierten Cambiata-Figur abänderte. Da sich diese Änderung nicht in Bachs handschriftlicher Partiturvorlage findet, muß er sie bei der Anfertigung der Stimmen vorgenommen haben.

Bach ordnete dem I. Chor Colla-parte-Streicher und dem II. Chor Holzbläser zu, ganz entsprechend der Klangdisposition, wie sie aus den Originalstimmen der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf" BWV 226 bekannt ist und in dem zu Johann Christoph Bachs Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf" gehörigen Stimmensatz wiederkehrt.[17] Die Entdeckung eines dritten Beispiels für diese Art aufführungspraktischer Motetteneinrichtung deutet darauf hin, daß die instrumentale Begleitung der Vokalstimmen – zumal in dieser Klangdisposition – nicht ungewöhnlich war. Für den II. Chor sah Bach offenbar noch eine Alternativlösung mit drei Posaunen vor, deren sekundtransponierte (Chorton-)Stimmen auf den Versoseiten der für die tieferen Holzbläser bestimmten Blätter notiert sind. Eine transponierte Stimme in Sopranlage war vermutlich überflüssig, da die Stimme der 1. Oboe zugleich auch für einen Zinkenisten benutzbar war.[18]

---

[14] Neuausgabe in EdM 79, S. 46–54. Eine Edition nach den Quellen aus Bachs Notenbibliothek gibt Verf. im Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart heraus.

[15] Bei C. Michael, Leipzig 1674 (RISM A/I/5, K 1005). Für die Entstehung der Komposition werden vier verschiedene Datierungen mitgeteilt: 1660 (Katalog Poelchau, vgl. Fußnote 3); 1667 (Schering, DDT 58/59, Vorwort, S. XVIII); 22. Mai 1672 (Schering, Musikgeschichte Leipzigs II, Leipzig 1926, S. 81); 14. Mai 1673 (Schering, DDT 58/59, Vorwort, S. XX). – Die Titelaufschrift wies Bach darauf hin, daß es sich hier um ein Stück unmittelbarer Leipziger Musikgeschichte handelte. Auch kann ihm kaum entgangen sein, daß sich in der Südkapelle der Nikolaikirche eine 1672 von Johanna Lorenz von Adlershelm gestiftete große Schrifttafel befindet, in die der Bildhauer Johann Logau die beiden Verse aus Psalm 139 kunstvoll eingraviert hat.

[16] Vgl. die entsprechende Notationsweise in BWV 226, J. C. Bachs Motetten „Lieber Herr Gott, wecke uns auf" und „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt" sowie in anderen Quellen; s. auch C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum AfMw. 6.), S. 41.

[17] Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 178; Neuausgabe der Motette in: *J. C. Bach, Sämtliche Motetten*, hrsg. von E. Franke, Leipzig 1982.

[18] So finden sich untransponierte, in Kammerton und Violinschlüssel notierte Cornettostim-

Die Posaunenstimmen dürften kaum wesentlich später als die übrigen Stimmen zu datieren sein, da sich im Charakter der Bachschen Handschrift keinerlei Veränderungen zeigen. Eine Wiederaufführung könnte demnach nur in engster zeitlicher Nachbarschaft stattgefunden haben. Verschiedene Aufführungsschichten exakt voneinander zu trennen, wird jedoch dadurch erschwert, daß die Zusätze und Rasuren auf den Holz- und Blechbläserstimmen ein kompliziertes Bild bieten. So fügte Bach den Instrumentenangaben der Stimmen für 2. Oboe und Taille zunächst die Beischrift „ô Trombona 1" beziehungsweise „ô Trombona 2" hinzu, um sie dann wieder auszuradieren. Die Versoseite der Stimme für Bassono/Trombona 3 enthielt ursprünglich die Instrumentenangabe „Bassono", dann „Bassono ô Trombona 3", schließlich nur mehr „Trombona 3"; die Rectoseite las von Anfang an schlicht „Bassono". Dieser verwirrende Befund kann zweierlei bedeuten.

1. Die einfachste und zugleich plausibelste Erklärung wäre, daß Bach ursprünglich die Instrumentenangaben auf den Rectoseiten der Bläserstimmen jeweils auf das ganze Stimmenblatt (Holz und zusätzlich Blech) bezogen wissen wollte, es dann jedoch vorzog, jede Seite getrennt zu bezeichnen.

2. Bach mag ursprünglich von den Posaunen erwartet haben, daß sie ihren Part vom Blatt transponierten, entschied sich jedoch des geringeren Risikos wegen dafür, die Stimmen transponiert auszuschreiben.

Der von Bach der Motette beigegebene Continuo (Orgel, Cembalo und Violone) ist als „basso seguente" konzipiert. Bereits Knüpfers Druck von 1674 enthielt einen bezifferten Continuo, der von Bach (falls dieser den Druck überhaupt kannte) jedoch unberücksichtigt blieb. Während Bachs Continuostimme sich aktiv an dem polyphonen Satz beteiligt, bietet Knüpfer einen selbständigen, durch rhythmische und melodische Vereinfachungen gegenüber der Baßlinie leicht modifizierten Continuo. Weiterhin impliziert Bachs Continuostimme hin und wieder durch Einfügung einer zweiten Stimme im Continuosystem Stimmführung und Dissonanzauflösung. Da diese zweistimmigen Partien sich hauptsächlich bei mit Vorhaltsdissonanz beginnenden Vokalstimmen-Einsätzen finden, mögen sie zugleich auch als Direktionshinweise für ungewöhnlichere Einsätze gegolten haben.

Die auf anderem Papier notierte und in ihrer Bezifferung nach der Orgelstimme kopierte Cembalostimme wurde möglicherweise bei einer späteren Aufführung hinzugefügt. Das Vorliegen von jeweils einer Orgel- und Cembalostimme mag darauf hindeuten, daß Bach mit Doppelakkompagnement rechnete.[19] „Erforsche mich, Gott" kann somit der ansehnlichen Werkliste hinzugefügt werden, die für die Motetten- und Kantatenpraxis Bachs entsprechende Belege aufweist.

Der Stimmensatz zur Knüpfer-Motette enthält deutliche Anzeichen dafür, daß Bach das Werk mehr als einmal aufführte. Unklar bleibt jedoch, welches die

---

men unter den Originalquellen von BWV 25, 101 und 133; vgl. BJ 1984, S. 59 (T. G. MacCracken). – Eine (hypothetisch denkbare) gemischte Holz- und Blechbläserbesetzung des II. Chores ist weder bei Bach in Leipzig noch andernorts belegbar.

[19] Vgl. L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge/MA 1987, S. 68–71 u. ö.

verschiedenen Anlässe waren. In erster Linie kommen Leichenbegängnisse in Frage – offenbar die wichtigsten Gelegenheiten, bei denen Bach Motetten mit deutschem Text aufzuführen pflegte. Das Begräbnis eines Mitgliedes der Familie Adlershelm wäre eine naheliegende Möglichkeit, doch ist bislang kein zeitlich in Frage kommender Todesfall bekannt geworden.[20] Bach hatte Musik für zahlreiche Beerdigungen zu bestellen und zu den entsprechenden Anlässen führte er unter anderem auch eigene Motetten sowie ältere fremde Werke auf.[21] Diesen Gelegenheitsaufführungen kommt im Rahmen von Bachs Amtspflichten eine wichtige und größere Bedeutung zu, als ihnen gemeinhin beigemessen wird,[22] boten sie ihm doch die Möglichkeit zur Pflege eines Repertoires, das sich von dem in seiner kirchenmusikalischen Praxis sonst Üblichen und Bevorzugten erheblich unterschied. Dieses Repertoire, bei dem – mindestens gegen Ende von Bachs Leipziger Tätigkeit – Werke des 17. Jahrhunderts eine besondere Rolle spielten, verdient eine genauere Untersuchung.[23] Es dürfte aber kaum überraschen, daß sich unter den belegbaren Werken dieses Repertoires gerade auch Stücke eines Leipziger Amtsvorgängers sowie von älteren Mitgliedern der Bach-Familie finden. Diese Kompositionen mußte Bach als unmittelbar überkommenes, gleichsam „väterliches" musikalisches Erbe verstehen. Und so war er bestrebt, diese Tradition nicht nur durch Studieren, sondern auch durch Aufführungen lebendig und in Ehren zu halten.

Daniel R. *Melamed* (Cambridge/MA)

---

[20] Erwähnenswert ist, daß der Thomaskantor jährliche Zahlungen aus einem 1668 von dem Bürgermeister C. Lorenz von Adlershelm gestifteten Legat empfing, das auch Mittel u. a. für das jährliche Absingen von Chorälen in der Nikolaikirche bereitstellte; vgl. Dok II, Nr. 155, sowie BJ 1961, S. 90 (H.-J. Schulze).

[21] Der Textinhalt von Psalm 139,23-24 schränkt den Gebrauch der Motette keineswegs auf Begräbnisse ein. So komponierte Bach Psalm 139,23 als Eingangschor der Kantate BWV 136.

[22] Bachs Brief an G. Erdmann vom 28. Oktober 1730 (Dok I, Nr. 23) weist allgemein auf die Bedeutung der finanziellen Einkünfte aus Leichenbegängnissen hin, ohne daß sich eine genaue Definition der einschlägigen Amtspflichten bzw. Nebentätigkeiten des Thomaskantors fixieren ließe.

[23] Der Verfasser bereitet eine Dissertation vor, in der insbesondere auch die Leipziger Verwendung von Stücken aus dem „Altbachischen Archiv" diskutiert wird.

Zum Lamento aus J. S. Bachs Capriccio BWV 992 und seinen Vorläufern

Vielschichtig wie in vielleicht keiner anderen Geschichtsepoche war in der Barockzeit das Verständnis des Todes. Im künstlerischen Schaffen waren rücksichtslose Diesseitigkeit und verinnerlichte Nachdenklichkeit oft nur durch einen geringen Abstand getrennt.[1] Auch die Instrumentalmusik konnte sich aus dieser Vorstellungswelt nicht heraushalten.

Anfang des 17. Jahrhunderts tauchten hier neue Gattungen auf, deren Verbreitung sich auf Frankreich und Deutschland beschränkt zu haben scheint. Als Auslöser wirkten die Literatur und die Vokalmusik: erstere für die „tombeaux en musique", letztere für das „Lamento".

Als Johann Sebastian Bach 1706[2] in sein „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo" einen Lamento-Satz einbezog, schloß er sich damit einer noch kaum ein halbes Jahrhundert alten Tradition an. Als Begründer dieser neuen Instrumentalgattung gilt allgemein Johann Jakob Froberger. Allerdings enthalten bereits einige Lautentabulaturen aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts Sätze unter der Bezeichnung „Lamentatio":

„Lamentatio": Uppsala, Universitätsbibliothek, Ms. *Per Brahes Visbok*, fol. 43

„Lamentatio Boqueti": Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, *Ms. Ernst Schele*, fol. 37

„Lamentatio": Bautzen, Stadt- und Kreisbibliothek, *Ms. 13. 14°. 85*, fol. 33

„Lamentatio": zit. nach J. Tichota, *Musik aus tschechischen Lautentabulaturen*, Prag 1968, S. 13–17

Trotz der unleugbaren Bedeutung dieser Werke – speziell hinsichtlich ihrer Intavolierung vokaler Vorbilder – scheinen sie den Komponisten von Lamentos nicht beeinflußt zu haben. Zu begründen ist dies prinzipiell mit einer Vernachlässigung des Lautenrepertoires der Jahre 1620–1630 gerade zu jener Zeit, als Froberger sein erstes Lamento schuf.

Woher erhielt Froberger dann seine Anregung? Sofern man in dem anspruchsvollen harmonisch-kontrapunktischen Virtuosenstil einen gewissen italienischen Einfluß anzuerkennen bereit ist, wird man in dem uns beschäftigenden Fall die Inspirationsquelle eher in einem speziellen Genre der französischen Musik suchen müssen, das in das deutsche Repertoire einzudringen begann. Die Ende der 1640er Jahre nachweisbare, der Feder des berühmten Ennemond Gaultier (um 1580–1651) entstammende Gattung „Tombeau"[3] weist in Geist und Stil eine gewisse Anzahl Ähnlichkeiten mit Frobergers Lamentos auf.

---

[1] A. Chastel, *L'art et le sentiment de la mort au XVIIe siècle*, in: XVIIe siècle 35, 1957, S. 287 bis 293.

[2] A. Protz, *Zu Johann Sebastian Bachs „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo"*, Mf 10, 1957, S. 405–408.

[3] P. Vendrix, *Le tombeau en France à l'époque baroque*, in: Recherches sur la musique française classique 25, 1987; ders., *Le tombeau dans le Saint-Empire à l'époque baroque*, in: Nuova rivista musicologica italiana (im Druck).

Von dem „Erfinder" Froberger[4] an bis hin zu Johann Sebastian Bach ist nur eine begrenzte Zahl von Komponisten mit einschlägigen Beiträgen vertreten:

Johann Jakob Froberger (1616–1667)

„Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Msta di Ferdinando IV. Ré di Roma" Wien, Österr. Nationalbibliothek, *Ms. 18707* (1656)

„Lamentation faite sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Imperiale, Ferdinand le troisième; . . .An. 1657" Wien, Österr. Nationalbibliothek, Bestand *Bibliothek der P. P. Minoriten*

Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680)

„Lamento sopra la morte Ferdinandi III a tre" Paris, Bibliothèque Nationale, *Vm⁷ 1099* (1657)

Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern (1644–1704)

„Lamento" aus der 4. Sonate der „16 Sonaten zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Marias" (um 1674)

Andreas Christoph Clamer

Zwei „lamento" aus der 1. Partita der „Mensa Harmonica" (1682)

Johann Kuhnau (1660–1722)

„Il lamento di Hiskia per la morte annonciatagli e le sue preghiere ardenti" und „La sepoltura d'Israele, ed il lamento dolorosissimo fatto da gli assistenti" aus „Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten auf dem Claviere zu spielen" (1700)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

„Ist ein allgemeines Lamento der Freunde" aus „Capriccio sopra la lontananza del fratro dilettissimo" BWV 992 (1706?)

Anhand der instrumentalen Bestimmung – Clavier oder Streichinstrumente – lassen die genannten Werke dieser sechs Komponisten sich leicht in zwei Gruppen ordnen. Sichtbar wird dadurch die Beeinflussung, die auf der einen Seite in der Reihenfolge Froberger – Kuhnau – Bach verläuft, auf der anderen Seite in der Folge (Froberger) – Schmelzer – Clamer – Biber.[5] Die Einteilung selbst ist nicht als Wertskala zu verstehen, da ja seit der Entstehung der ersten vokalen Lamenti in der Barockzeit Streichinstrumente als besonders ausdrucksstark galten und in zahlreichen Werken Vorschriften wie „con viole" oder „con violini" zu finden sind.[6] Jedoch hat es den Anschein, als ob die bei Bach vorfindbaren Verfahren sich eher an Vorbilder aus der Musik für Clavier als an Werke von Violinvirtuosen anschließen.

Wilibald Gurlitt[7] und, etwas weniger prononciert, Ellen Rosand[8] haben die

---

[4] P. Vendrix, *Tombeau et lamentos chez Johann Jakob Froberger*, in: Art & Fact 4, 1985, S. 175–178.

[5] Der Einfluß Frobergers auf Schmelzer ist nicht zu leugnen: beide Werke sind demselben Personenkreis gewidmet und 1657 in Wien komponiert, und zwar auf Veranlassung Frobergers, der sich im Vorjahr in diesem Genre ausgezeichnet hatte.

[6] Vgl. zum Beispiel „Veremonda" von Luigi Zozisto (1652) oder auch die Erinnerung an die Aufführung von Monteverdis „Arianna" (1608).

[7] W. Gurlitt, *Zu Johann Sebastian Bachs Ostinato-Technik*, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 240–249.

[8] E. Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: The Musical Quarterly 65, 1979, S. 346–359.

symbolische Bedeutung des Lamentos bei Bach besonders hervorgehoben, nämlich des absteigenden Tetrachords, des nach der Terminologie der musikalischen Rhetorik so genannten „passus duriusculus". Der Grund für Bachs Benutzung dieses Verfahrens ist leicht einzusehen: Das absteigende Tetrachord bietet für die Darstellung der Trauer eine ideale Lösung sowohl vom rein Musikalischen her als auch im Blick auf eine spezielle Situation in einem Programmstück. Zwar bewirkt der Einsatz des „passus duriusculus" auf der einen Seite einen Bruch, doch entwickelt er auf der anderen Seite auch eine bedeutende emotionelle Kraft. Schon Kuhnau benutzte diese Figur verschiedentlich, erstmals in seinem „La sepoltura d'Israele". Froberger dagegen schloß sich zumeist dem Verfahren der „Tombeaux"-Komponisten an: Einige chromatische Passagen erscheinen verstreut im Laufe des Werkes und überschreiten nicht den Umfang einer großen Terz.

Der eigentliche Unterschied zwischen diesen drei Komponisten besteht in der Dichte beim Gebrauch des „passus duriusculus". Während dieser bei Froberger und Kuhnau eher versteckt auftritt, wird er bei Bach deutlich hervorgehoben – ein Anknüpfen an die Tradition des vokalen Lamento, bei dem der Sänger die Ausdrucksintensität des absteigenden Tetrachords für den Hörer deutlich wahrnehmbar werden ließ. Die Wiederholung dieser Figur läßt diese zurücktreten, ähnlich der Art und Weise, wie bei Froberger und Kuhnau chromatische Passagen über das ganze Werk hin verstreut sind. Mit den anfänglichen Wiederholungen des viertaktigen Motivs könnte dagegen eine Anspielung auf die hartnäckige Gegenwart des Todes gemeint sein. Bachs Satz besteht aus einer Folge von Variationen, genauer gesagt aus acht Variationen. Der Satz basiert demnach auf einem einfachen Formschema aus

$$4 \times A + A1 + A2 + A3 + A4 + A5 + A6 + A7 + A8.$$

Alle diese Variationen scheinen sich in Richtung auf eine Entmaterialisierung der Motive hin zu entwickeln, werden häufig in kleinere Einheiten zerlegt und unaufhörlich von Seufzern unterbrochen.

Der Gebrauch des „passus duriusculus" verdeckt in gewisser Weise zwei andere zugehörige Verfahrensweisen: die Verwendung von Pausen zur Steigerung des Ausdrucks sowie die Durchsetzung mit Elementen des „stile recitativo". Bei der Pause handelt es sich ersichtlich um ein Analogieverfahren: nichts kann besser den Tod versinnbildlichen als die Stille. Allerdings sind die hier betrachteten Werke weniger mit dem Tod verknüpft als vielmehr mit der Klage.[9] So gesehen, vermindert sich die Bedeutung der Pause und es entsteht ein Ungleichgewicht. Froberger hatte sich mit der dramatischen Wirkung eingeschalteter Pausen hervorgetan, zumal er sie – merklicher als bei Bach oder Kuhnau anzutreffen – noch mit einer Nachahmung des „stile recitativo"[10] ver-

---

[9] M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris 1967. Die Stellung des „lamento" in dieser ästhetischen Kategorie setzt eine andere Konzeption als bei den „tombeaux" voraus.

[10] Zu berücksichtigen ist hier der Einfluß des „style luthé", den Froberger während seiner Reise nach Paris (1652) bei Blancocher studierte. Vgl. hierzu die an André Souris anknüpfenden Bemerkungen von Suzanne Clercx (*Apport de répertoire de luth à l'étude des problèmes d'interprétation*, in: L'interprétation de la musique française aux XVII et XVIII siècles, Paris 1974, S. 107–119).

band. Kuhnau seinerseits verbindet den Gebrauch der Pause mit demjenigen von Sequenzen, deren melodischer Zuschnitt eine rezitativähnliche Wirkung erzeugt. Dank dieser Konzentration der Verfahrensweisen erreicht Kuhnau einen äußerst kräftigen „climax", den er über mehr als zwei Drittel seiner „Sepoltura d'Israel" hin zu halten vermag. Den Ausdruckswert der „gradatio" hat Bach gleichermaßen erfaßt. Sein Oberstimmenverlauf basiert auf nichts anderem als einer Folge von Sequenzen.

Hinsichtlich der verwendeten Tonart greift Bach über Kuhnau hinweg auf Froberger und dessen „Lamentation" zurück. F-Moll ist die anspruchvollste Tonart, die Johann Jakob Froberger verwendet hat. Hier gibt es noch eine Besonderheit: In Frobergers System sind Tongeschlecht und Tonart engstens miteinander verknüpft.[11] Gegen seine Gewohnheit verbindet er in der „Lamentatio" die Tonart F mit Moll und zitiert die alten Modi Dorisch und Äolisch (nach seinem System hätten es Dur und Lydisch sein müssen). Bach greift den leidenschaftlichen Charakter der Tonart f-Moll auf, verbindet sie aber nicht mit einem alten Modus, sondern zieht es vor, seine Tonalität mit einem festen chromatischen Geflecht zu überziehen, das keine Schwankungen zuläßt; zudem wird jeder Abschnitt mit einer vollkommenen Kadenz markiert. F-Moll ist auch die Tonart einer Kantate, in der Bach dasselbe absteigende Tetrachord verwendet: BWV 12, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (1714). F-Moll verwendete außerdem Wilhelm Friedemann Bach in einer Clavierfuge (1778), deren Anfangstakte eine große Ähnlichkeit mit dem Lamento BWV 992 aufweisen.

Von den genannten Ähnlichkeiten sind nur wenige von struktureller Bedeutung. Versuchsweise lassen sie sich nach ihrer Stellung unterscheiden, die entweder die Struktur selbst betrifft, oder ein Programm oder auch ein nur vereinzeltes Auftreten:

Struktur	Programm	Isoliertheit
Clamer	Kuhnau	Schmelzer
Biber	Bach	Froberger
Froberger		(Lamento)
(Lamentation)		

Von ihrem berühmten Vorgänger Froberger scheinen Kuhnau und Bach sich abzusetzen. Das Vorwort der „Biblischen Historien" zeigt indessen, wie stark Kuhnau Froberger verbunden blieb:

„Ich bin nicht der erste der auff dergleichen Invention gerathen ist . . . Froberger und andere excellenten Componisten mit ihren unterschiedenen Batailles, Wasserfällen, Tombeaux . . .".

Demnach geht der Einfluß über einen allgemeinen Rahmen des Schaffens hinaus und betrifft die Struktur selbst. Und wieder kommt es hier zu einem Zuwachs an Ideen.

Mit „lamento" bezeichnete Froberger eine zweiteilige, ungewöhnlich gut ausbalancierte Allemande: 26 Takte sind hier in zwei Gruppen zu je 13 Takten gegliedert. Die „lamentation" ihrerseits entwickelt drei Abschnitte in symme-

---

[11] A. Somer, *The „modern" harmonic-contrapuntual style of Johann-Jakob Froberger's keyboard music*, in: Chigiana 24, 1967, S. 67–78.

trischer Aufteilung: 13 + 11 + 13 Takte, eine dreiteilige Konstruktion, die eher an eine Pavane oder Allemande erinnert. Kuhnau behandelt sein „Lamento di Hiskia" wie eine Choralbearbeitung.
In der „Sepoltura d'Israel" läßt er ein Rezitativ und einen Abschnitt mit Fugencharakter aufeinander folgen. Diesen Aufbau hatte Bach zweifellos im Sinn, als er seinem eigenen „lamento" einen Schimmer von Nachahmung zu verleihen suchte. Aber mehr als seine Vorgänger war Bach bestrebt, an eine Verfahrensweise wieder anzuknüpfen, die mit dem vokalen Lamento verbunden ist und die die italienischen Komponisten so geschätzt hatten: strenge Konstruktion der Baßlinie und improvisatorischer Charakter der Oberstimme.
„Aut pati. Aut mori", das barocke Emblem, bezeichnet auch das Doppelwesen des pathetischen Musikbarock. Das erste Element dieser Dichotomie hat Johann Sebastian Bach in einem Werk zu verlebendigen gesucht, das Traurigkeit und Humor vereint, dazu die Tradition der italienischen Vokalmusik und der deutschen Instrumentalmusik.

Philippe Vendrix (Lüttich

Tröstendes Echo
Zur theologischen Deutung der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach *

Die Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach gehört zu den Stücken, die der Hörer der Gegenwart am ehesten als barocke Spielerei empfindet.[1] Auch Deutungen von Musikwissenschaftlern haben sich immer wieder in einem Bereich bewegt, der diese Arie in einem ihrem Inhalt nach eher unverbindlichen Sinne verstehen möchte.[2] Inzwischen freilich liegen anders orientierte Deutungsversuche vor, zu denen vor allem die von Ludwig Prautzsch[3] und Renate Steiger[4] gehören.

Von Andeutungen abgesehen, ist allerdings bisher kaum in den Blick genommen worden, daß die barocke Poetik Echogedichte als eine eigene Gattung kennt. Dazu liegt eine gewichtige Untersuchung von Alois Haas vor.[5] Nach Haas kommt „praktisch jede Barockpoetik . . . in irgendeinem Zusammenhang auf das Echogedicht zu sprechen".[6] Wichtig ist seine Bemerkung, daß bei Friedrich Spee das Echo als Vorgang verstanden wird, der mit dem Gebet und dem Ausruf des Namens Jesu verbunden ist.[7]

Soweit ich sehe, ist man dem Phänomen des Echos, wie es sich für die Theologie des 17. und 18. Jahrhunderts darstellt, noch nicht nachgegangen. Wiederum ist es ein Germanist, bei dem sich wenigstens eine Bemerkung zum Sachverhalt findet, die eine theologiegeschichtliche Spur andeutet. August Langen bemerkt zum Echo-Motiv: „Während dieses Motiv in der geistlichen und weltlichen Dichtung der Barockzeit häufig ist, spielt es im engeren Pietismus keine typische Rolle." Langen findet noch bei Gerhard Tersteegen Nachklänge der barocken Praxis, die aber vereinzelt bleiben.[8]

Die neueren theologischen Deutungen von Bachs Echo-Arie haben zwar das Verdienst, auf einen theologischen Sinn der Komposition hingewiesen zu haben, bleiben aber zum großen Teil unbefriedigend, weil sie entweder zu be-

---

* Walter Heinz Bernstein zur Vollendung des 65. Lebensjahres gewidmet.

[1] Diesen Eindruck gibt beispielsweise Ludwig Prautzsch wieder, bevor er sich um eine tiefer angelegte Deutung der Komposition bemüht; vgl. *Die Echo-Arie und andere symbolische und volkstümliche Züge in Bachs Weihnachtsoratorium*, in: Musik und Kirche 38, 1968, hier S. 221.

[2] Vgl. MGG 3 (1954), Artikel *Echo* (H. Engel), Sp. 1079: Die Kontrafaktur, die die Übernahme der Arie durch Bach aus der Kantate BWV 213 darstellt, sei „sinnlos". Alfred Dürr nennt die Übernahme „am ehesten klischeehaft" im Sinne der zeitgenössischen Arienproduktion (Textheft zur Schallplattenaufnahme des Weihnachts-Oratoriums bei TELDEC, 1973, S. 5).

[3] Vgl. Fußnote 1.

[4] R. Steiger, *Die Einheit des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach*, in: Musik und Kirche 51, 1981, S. 273–280; 52, 1982, S. 9–15.

[5] A. M. Haas, *Geistlicher Zeitvertreib. Friedrich Spees Echogedichte*, in: Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller, hrsg. von M. Bircher und A. M. Haas, Bern und München 1973, S. 11–47.

[6] Haas, a. a. O., S. 38, Anm. 11.

[7] Ebd., S. 23–29.

[8] A. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, 2. Aufl., Tübingen 1968, S. 319.

liebig vorgehen und nicht danach fragen, was Bach selbst und seine Zeitgenossen mit dem Genus einer Arie beziehungsweise einer Echokomposition verbunden haben, oder weil sie systematisch-theologisch angelegt sind und den historisch-theologischen Aspekt zu wenig berücksichtigen. Ludwig Prautzsch sieht im Echosopran „nichts anderes . . . als die Stimme des Jesuskindes, das uns selbst sein ‚Nein' und ‚Ja' zusingt".[9] Diesen Ansatz weiterführend hat Walter Blankenburg angeregt, in der Baßstimme des der Arie vorausgehenden Rezitativs „die Gestalt des greisen Simeon" aus Lk 2,25-32 zu sehen, und er fragt:

„Oder steht hinter dieser Arie im Weihnachts-Oratorium die Gestalt der Prophetin Hanna, von der ebenfalls in Lukas 2 (Vers 36–38) berichtet wird, daß sie zur gleichen Stunde wie Simeon dem Heiland begegnet ist (Lukas 2,33-40 ist das Evangelium vom Sonntag nach Weihnachten, der im Jahre 1734 ausgefallen war). Diese Vermutung ist ausgesprochen worden, und sie ist in der Tat nicht völlig auszuschließen, zumal die Prophetin Hanna zu den Urbildern der Gläubigen Seele gehört."[10]

Blankenburg hat das Problem der Echo-Form dadurch aus dem Wege räumen wollen, daß er behauptet,

„daß es sich hier gar nicht mehr wie in der parodierten Vorlage um eine Echo-Stimme handelt (Echo-Charakter hat allein das obligate Instrument, die Oboe, wie aus den originalen dynamischen Angaben hervorgeht), sondern um Fragen und Antworten, um Fragen der Gläubigen Seele nach der Bedeutung des Namens Jesu im Angesicht des Todes und um die bestätigenden und bekräftigenden Antworten des Christuskindes."

Zwar habe Bach die Singstimme als Echo bezeichnet, „was sich jedoch von der Vorlage her erklärt und hier nur den Kontrast zu einer kräftigeren Stimme meinen kann".[11] Es liegt wohl auf der Hand, daß eine solche Interpretation die Echo-Form eher zu eliminieren als sie zu deuten versucht.
Für Renate Steiger liegt im Blick auf eine sachgemäße Deutung der Echo-Arie alles daran, „daß wir die Entfremdung überwinden und das Echo nicht nur als eine – wenn auch vielleicht tiefsinnige – Spielerei verstehen".[12] Dazu geht sie von der Vorlage der Arie in Kantate 213 aus und weist darauf hin, daß bereits sie „von der Struktur der conscientia her" entworfen ist.

„Das Echo ist von der Erfahrung her einmal das, was von außen gesagt wird, und ist zugleich ein Moment von mir. Es teilt die Doppelsinnigkeit des extra, die der Glaube stets bei sich hat. Denn der Glaube selber ist extra se."

Wichtig sind Renate Steigers Feststellungen zur Echostimme als Gegenüber des Glaubenden. Möglicherweise aber geben Text und Gestalt der Arie die Deutung des „Nein" und „Ja" der Echostimme auf das, was Luther den „fröhlichen Wechsel" genannt hat, dann doch nicht mehr her.[13]

---

[9] L. Prautzsch, a. a. O., S. 228.
[10] W. Blankenburg, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. und München 1982, S. 103.
[11] Ebd., S. 104.
[12] R. Steiger, a. a. O., S. 274.
[13] Ebd., S. 275.

An einigen Punkten hat die neuere Interpretation der Echo-Arie wichtige Erträge erbracht. Sie betreffen vor allem die Erkenntnisse, daß die Arie im Aufbau von Teil IV des Weihnachts-Oratoriums eine zentrale Stellung einnimmt[14] und daß die sie umgebenden Duett-Rezitative wie in allen ebenso mit Sopran und Baß besetzten Duetten des Weihnachts-Oratoriums den „Dialog zwischen dem Glauben und der Seele" darstellen.[15]

Wie aber steht es mit einer deutlicheren Fundierung der Interpretation der Echo-Arie in der Theologie und Frömmigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts? Zunächst einmal ist ihr Kontext genau ins Auge zu fassen. Teil IV des Weihnachts-Oratoriums ist „eine Meditation über den Namen Jesus und ein Lobpreis dieses Namens".[16] Anlaß dafür ist der Festtag, zu dem dieser Teil gehört, der 1. Januar als Fest der Beschneidung und Namengebung Jesu.[17] Nicht nur Teil IV des Weihnachts-Oratoriums, sondern auch alle erhaltenen Neujahrskantaten Bachs blenden jedoch das Gedenken an die Beschneidung Jesu aus. Andererseits enthalten alle Neujahrskantaten, die auch wirklich als Kantaten zum Beginn des neuen Jahres geschrieben sind (BWV 16, 41, 143, 171, 190), eine Bezugnahme auf den Namen Jesus. Am wenigsten ist diese Bezugnahme im Text von Kantate 41 ausgedrückt, aber gerade in ihr tritt – unüberhörbar durch das in ein Rezitativ eingeschobene Zitat aus der Litanei – zutage, welche Funktion der Name Jesu für den praktischen Vollzug des Glaubens hat: er wird im Gebet angerufen. Das Gebet für Kirche und Land, für Frieden und Obrigkeit bestimmt die Texte aller Neujahrskantaten. Besondere Fürbitten für alle Stände hatten an diesem Tag auch ihren besonderen liturgischen Ort im Gottesdienst.[18] Kantate 171 stellt in Satz 5 auch den direkten Bezug zu dieser Funktion des Namens Jesu durch das Zitat von Joh 16,23 her.[19]

Von den Neujahrskantaten Bachs unterscheidet sich Teil IV des Weihnachts-Oratoriums dadurch, daß hier die betende Bezugnahme auf das öffentliche Leben völlig fehlt. Walter Blankenburg bemerkt mit Recht:

„In keinem anderen Teil des Weihnachtsoratoriums tritt die persönliche Frömmigkeitsäußerung so sehr hervor wie im vierten, insonderheit in der Mittelachse, die mit Satz 38b beginnt."[20]

Was aber verbinden in diesem Kontext Bach und seine Zeitgenossen mit der musikalischen Gestalt einer Echo-Arie?

---

[14] Prautzsch, a. a. O., S. 222; W. Blankenburg, a. a. O., S. 103 und 105 sowie Übersicht S. 95.

[15] Steiger, a. a. O., S. 276.

[16] Blankenburg, a. a. O., S. 93.

[17] Der Originaltextdruck aus dem Jahre 1734 vermerkt als Überschrift „Aufs Fest der Beschneidung Christi" (vgl. BT, S. 452). Dabei läßt der Inhalt des IV. Teils jede Beziehung auf die Beschneidung Jesu weg und beschränkt sich auf die Namengebung Jesu.

[18] Vgl. die Predigt zum Neujahrstag von Martin Geier, in: Ders., *Zeit und Ewigkeit nach gelegenheit der ordentlichen Sontags Evangelien*, Leipzig 1670, S. 203–205 (der Text befand sich möglicherweise in Bachs Bibliothek), und Heinrich Müller: *Fest-Apostolische Schluß Kette Und Krafft-Kern*, Frankfurt/Main 1667, S. 121f.

[19] Übrigens ist möglicherweise Vorlage für diesen Satz ein Text, den Bach in seiner Bibliothek besaß: Heinrich Müller, *Fest-Evangelische Schluß-Kette / Und Krafft-Kern*, Frankfurt/Main 1687, S. 103.

[20] Blankenburg, a. a. O., S. 102.

Dafür gibt es eine Reihe bisher nicht beachteter Quellen, von denen einige im folgenden vorgestellt werden sollen.

Im 7. Teil der Katechismuserklärung des Straßburger Theologen Johann Conrad Dannhauer finden sich als Anhang zur Erklärung des Vaterunsers zwei Predigten, die dieses Gebet in Sinnbildern deuten. Die zweite dieser Predigten stellt das Vaterunser „In der Figur eines Echos oder Widerschalls" vor.[21] Sie beschreibt das (zunächst physikalisch) Wunderbare am Echo und führt den Leser schließlich zu der Erkenntnis, daß das Echo einen „Zug und Erhebung zu den himmlischen Dingen" habe.[22] Das Echo gibt das Geheimnis der göttlichen Dreifaltigkeit wieder: Der Vater spricht, der Sohn ist das Wort, der Heilige Geist „das gleichwesende echo, so von beeden außgehet".[23] Das Echo ist auch Abbild der Schöpfung: Der Vater spricht das Schöpferwort „Es werde", die Schöpfung antwortet: „es stehet da". Das Echo ist auch Abbild „deß seeligmachenden Glaubens / so alle Verheissungen ergreifft und ihm zueignet". Gott sagt: Mir hast du Arbeit gemacht mit deiner Sünde (Jes 43,24), der Glaube sagt: Ja, ich habe dir Arbeit gemacht. Dannhauer bemerkt zu diesem Umgang mit Worten der Bibel: „In welcher Gestalt all unser Bibel-lesen / und Wort-hören geschehen soll."[24] Vor allem aber: Für den Straßburger Theologen ist das Echo ein Abbild des Gebets: Der Vater ruft: Du bist mein Sohn, ich der Vater; in meinem Namen bist du getauft und wiedergeboren. Das glaubende Herz sagt: Ja Vater unser! Das bedeutet: Gott lockt uns mit seinem Wort zum Echo heraus.

In fünf Punkten geht Dannhauer schließlich dem geistlichen Sinn des Echos nach, wie er es versteht. Das Echo ist der exemplarischen Stimme Christi nachgebildet, der „der grosse Schallmeister" ist.[25] Es ist ein „glaubiges / zuversichtliches / freymündig / freymüthig / erleuchtetes / lebendiges / gewisses Echo"[26] als lebendiger Reflex, als Stimme des vernünftigen Menschen selbst. Das geistliche Echo ist ein „symphonisches zusamm-stimmendes und klingendes Echo".[27] Mit dem Gebet verhält es sich so, „. . . gleichwie eine Nachtigall ihre Jungen singen lehret / die dann mit grossem Fleiß zuhöret" und nachsingen, was ihnen vorgesungen wird. Das Gebet ist ein „gehorsamer und freygebiger Widerschall . . . auß geschenckter Krafft" und darum auch ein „erhörtes und angenehmes / Gott-wohlgefälliges Echo".[28] Gott wird nämlich zum Zorn gereizt, wenn man auf sein Wort nicht im Gebet antworten will.[29]

---

21 Johann Conrad Dannhauer, *CATECHISMVS MILCH / Oder Erklärung deß Christlichen Catechismi Sibender Theil*, Straßburg 1659, S. 270–277.

22 Ebd., S. 271.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 272.

26 Ebd., S. 273.

27 Ebd., S. 274.

28 Ebd., S. 274f. Zum gesamten Sachverhalt vgl. auch Johann Conrad Dannhauer, *Evangelisches Denckmahl*, Straßburg 1661, S. 38f. Auch in der Emblematik des 17. Jahrhunderts erscheint das Echo als Sinnbild für das Gebet, vgl.: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1978, S. 70f.

An Dannhauers Erläuterung des Echo-Motivs erinnert der Titel eines Buches, das 1708 in Breslau erschien: „ECHO PROSEVCHETICA Betender Wider-Hall / Aus der gewöhnlichen Episteln und Evangelien Vor-Schall / Bestehend in Sonn- Fest- und Apostel-Täglichen Text-mäßigen Schluß-Gebeten / Kurtzen Vesper-Arien / Vnd andächtigen Hertzens-Seufftzern." Verfasser ist Ägidius Fäustel, Pastor in Rawitz in Polen.[30] Als eine Art geistlicher Hinterlassenschaft für die Gemeinde hat er in diesem Buch Predigtschlußgebete sowie Arientexte zusammengefaßt, die vom Chordirektor in Rawitz zusammen mit jeweils einem Psalmvers oder Bibelvers als Musik nach der Vesperpredigt komponiert worden waren.

Die vorstehenden Texte zeigen, daß ihre Autoren Kirchenmusik – und speziell die Form der Arie im Zusammenhang einer Kantate – als geistliches Echo auf die in den biblischen Texten vorausgehende Rede Gottes verstanden haben. Sie führen insofern noch nicht an den Sachverhalt der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums heran, als in ihr die Stimme Jesu als Echo auf die Rede des Menschen verstanden wird.[31] Auch dafür gibt es in der Theologie und Frömmigkeit des 17. Jahrhunderts einschlägige Zeugnisse.

Johann Andreas Olearius überschrieb die Veröffentlichung der Predigt am Nachmittag der Weihe der Schloßkirche in Weißenfels am 1. November 1682, die am Vormittag durch Gebet erfolgt war, mit „בת־קול Incomparabile Consecrationis ORACULUM, Unvergleichliche Antwort und Himmlischer Wiederschall Der Hohen Göttlichen Majestät Auff das mit vereinigter Andacht Zu GOtt abgeschickte hertzliche Gebet"[32] und wollte damit das göttliche Wort als Antwort auf das Gebet verstanden wissen.

Noch näher an den Gehalt von Bachs Echo-Arie führt ein Text, der in unmittelbarer Nähe von Leipzig entstanden ist und 1684 in Leipzig im Druck erschien: Johann Hecht: „Der Andächtigen Seelen An Sonn- Fest- und Bußtagen verlangte / auch durch ein himmlisches ECHO erlangte Jesus-Hülffe: angemerckt / und Allen die JEsum lieb haben / zu heylsamer Belustigung: sonderlich Der lieben Jugend / Zu fortpflantzung Ihrer Hauß-Kirche im Druck verfertigt", Leipzig 1684.[33] Die Widmung des Verfassers ist unter dem Datum

---

[29] Dannhauers Verständnis des Zusammenhangs von Wort Gottes und Rede des Menschen erinnert an ein Büchlein von Johann Gerhard: *Zwey kleine Trostreiche Tractätlein. Deren eins in sich begreifft Geistliche Gespräch Gottes des HERRN / vnd einer gläubigen Seelen. Das Ander helt in sich Göttlichen Trost / insonderheit auff zwölfferley Noth gerichtet*, Jena 1624. Der erste Traktat enthält vier Kapitel, in denen jeweils auf zwei gegenüberstehenden Druckseiten göttliche Ermahnung und gehorsame Antwort eines Christen, gnädige Verheißung Gottes und Antwort des Glaubens, gläubiges Gebet und göttliche Antwort, Klage eines geängsteten Gewissens und göttlicher Trost in Form von jeweils zwei aufeinander bezogenen Worten der Bibel abgedruckt sind.

[30] Exemplar: UB Leipzig, Bestand B. S. T.

[31] Vgl. jedoch den Aufbau des in Fußnote 29 genannten Büchleins von Johann Gerhard. Am Stuttgarter Hof wurde 1743 eine Kantate musiziert, in der die Stimme Jesu als Echo auf die Worte des Beters erscheint, vgl. W. Schubring, *Württembergische Kirchenkantaten aus dem 18. Jahrhundert*, in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 18, 1913, S. 243f.

[32] Exemplar: UB Halle (Saale).

[33] Exemplar: UB Leipzig, Bestand B. S. T. – Johann Hecht war seit 1673 Lehrer in Wachau.

des 10. August 1684 in Wachau bei Leipzig gerichtet an die „zur Inspection Leipzig gehörigen Gemeinen GOttes / wolverordneten Treufleißigen Herren PASTORIBUS und Seelsorgern". Die Vorrede führt aus: Nach Luther ist der Teufel der Affe Gottes. Er hat sich auch in den Orakeln als solcher erwiesen. Gebraucht doch das Neue Testament das Wort oracula ausdrücklich von Antworten, die Gott Menschen gegeben hat – verwiesen wird auf Hebr 11,7; 8,5.6 und Röm 11,4. Auch nach dem Alten Testament – 1Kön 8,6 und 2Chr 3,8.10 – war das Debir der Ort der Antwort Gottes. Das hat sich der Teufel zunutze gemacht: Er hat die Menschen dadurch in Finsternis und Irrtum gestürzt, daß er falsche Orakel erfunden hat. Zwar sind nach der Geburt Christi nach und nach die heidnischen Orakel allmählich vertilgt worden, aber unter dem finsteren Papsttum wurden sie von neuem eingerichtet. Inzwischen aber sind dadurch, daß das göttliche Wort (in der Reformation Luthers) aufgerichtet worden ist, alle heidnischen Orakel wieder vertilgt worden. Damit ist eingetreten, was Psalm 28,2 voraussetzt: Der Tempel ist der Ort, „da GOtt durch sein gepredigtes Wort antwort gibt" (Bl. [8^{v}]). Die „unbetrüglichen" Orakel sind „die Worte des Lebens / die unser HErr JEsus redet / Joh. VI. 63.68" (ebd).

„Und weil wirs denn nun wissen / so ists ja billich / daß nicht nur ein ieder Christenmensch für sich selbst seinen Trost an GOttes Wort habe / und daßelbe täglich Lese / . . . Und sich sonderlich an Sonn- und Fest-tagen freue / wenn zu ihm geredet wird / daß er soll ins Haus des HErren gehen / Psal. CXXII. 1. Da ihn der HErr JEsus gleich locket / und in die Wüsten führen wil / freundlich mit ihm zu reden / Hose. II. 14. Sondern daß er auch seinen Neben Christen auffmvntere / und sage: Kompt / laßt uns auff den Berg des HErren gehen / zum Hause des GOttes Jacob / daß Er uns Lehre seine Wege, Esa. II. 3 JEsus wil heute selbst Reden! Esa. LII.6. Er wil uns antworten freundliche Wort un[d] tröstliche Wort! Zach.I. 13" (Bl. [9^{r}]).

Hecht hat in diesem Büchlein aus allen Evangelien der Sonn- und Festtage „ein Dialogus Christi cum Anima, in ein Lateinisch Distichon gefasset / der hernach in den deutschen Suspiriis etwas erleutert und erweitert ist". Am Anfang steht jeweils ein kurzes Apophthegma, in dem der Inhalt des Evangeliums summarisch zusammengefaßt ist. Dann läßt die hörende Seele ihre Frage, Klage und verwunderte Rede vernehmen, und das Gedicht schließt mit einer Antwort Jesu, die das Echo des letzten Verses darstellt. „. . . und endlich ist die zufriedenheit und hertzfreudige resolution oder Jawort der getrösteten Seele / die ihrem HErrn JEsu alles heimstellet / in dem Pentametro zu sehen" (Bl. [10^{r}]). Hecht berichtet, die Anregung für sein Büchlein stamme von zwei Kindern „in einer vornehmen Stadt", die in die Kirche gegangen waren und, als die Gemeinde noch nicht versammelt war, ausgerufen hätten: „JEsulein / Liebes

---

Auch Christian Scriver, *Gottholds Zufälliger Andachten Vier Hundert*, Leipzig 1704, S. 6, widmet dem Echo einen Abschnitt mit ganz ähnlicher Tendenz wie Hecht: „Ich habe hierin / sprach er mein Gott! eine Abbildung deiner Güte / die meinem gläubigen Gebet recht hertzempfindlich entgegen schallet und antwortet: Sag ich: Mein Gott! so antwortest du: Dein Gott! Sag ich: Ich lobe dich! sprichst du: Ich liebe dich! Sag ich: Ich flehe dir! sprichst du: Ich helffe dir! Sag ich: Ich heule! sprichst du: Ich heile! Zu dem lehret mich auch der Wiederschall / daß ich niemahls / auch in der Einöde nicht allein bin / sondern deine göttliche Aufsicht geleitet mich . . ."

Brüderlein!", und als das Echo zurückkam, zueinander gesagt hätten: „Höre doch, es sagt zu dir: Liebes Brüderlein!"
Gegen Ende der Vorrede bezieht Hecht sich auf Ovid, bei dem die antike Echosage überliefert ist. Er äußert den Wunsch, daß die Anrede an Jesus nicht aufhören möge, damit auch das Echo zu hören bleibt.
Als Beispiel für Hechts Arbeitsweise sei der Text vorgestellt, den er für den Neujahrstag mit dem Evangelium Lukas 2,21 bietet:

„Am Neuen-Jahrstage / Evang.
Luc. II.21–22.
Dulce Vocamen! ames! Dic dulce Vocamen: Jesus.
Clamanti: JEsu! Nex, Scelus, Orcus abest.

JEsus süsser Nahme klinget /
Den der Himmel selbst erdacht!
JEsus; dieses Wort bezwinget
Allen Wust der Höllen-Macht.
JEsu hilff / daß Mir dein Nahme fall' ein /
Wenn mir die Trübsal zu mächtig wil seyn.
Sünde / Todt / Hölle sind schreckliches Schalles;
Dieses verschwindet / wo JEsus ist / alles!
JEsus-Echo: JEsus ist alles!"

An dieser Stelle folgt der Text des Evangeliums, dem die abschließenden Verse Hechts folgen:

„Mensch! weist du nicht / was JEsus ist?
Ich bin dir alles / ieder frist!
Seelen-Echo: JEsus ist alles!
Du / JEsu! solst Mir alles seyn
In Sünden- Todts- und Höllen-Pein;
Mit lauter Trost dein Nahme qvillt /
In Ewigkeit sey Unser Schild!"[34]

Hechts Büchlein ist besonders gut geeignet, auf die theologischen Zusammenhänge aufmerksam zu machen, in denen die kirchenmusikalische Verwendung des Echo-Motivs im 17. und 18. Jahrhundert zu verstehen ist. Hecht bezeichnet das himmlische Echo als „erlangte Jesus-Hülffe", die „zu heylsamer Belustigung" der Glaubenden („die JEsum lieb haben") dient. Echo ist göttliches oraculum, Antwort Gottes auf die Fragen, Klagen und verwunderten Reden des angefochtenen Glaubenden, der zuvor das Wort Gottes in der Lesung des Evangelientextes gehört hat. Dieses oraculum besteht immer in freundlichen und tröstlichen Worten, indem es die Frage, Klage oder Verwunderung des Gläubigen aufnimmt und ihm als Zusage zuspricht.
Für Bachs Echo-Arie bedeutet das, daß sie einen Gebetsvorgang darstellt, bei dem der glaubenden Seele von der Seite des angerufenen Christus her eine Bestätigung der von ihr erhofften Antwort zuteil wird.[35] (Zu untersuchen bleibt

[34] Hecht, a. a. O., S. 73.
[35] Blankenburg, a. a. O., S. 104: „Alles, was das Christuskind sagt, ist vergewissernde Bestätigung. Das wird vollends deutlich, wenn in den abschließenden Takten der dreiteiligen

noch, welche Bewandtnis es damit hat, daß das Echo ein doppeltes Echo ist.) Die Antwort des angerufenen Christus ist in jedem Falle tröstlich. Sie ist Trost im Blick auf das Sterben, das übrigens in den zeitgenössischen Predigten am Neujahrstag eine gewichtige Rolle spielte,[36] wie sich auch bis in die Textgestaltung der Umgebung der Echo-Arie hinein Anklänge an die zeitgenössische Predigtliteratur finden lassen, die Bach nachweislich zugänglich war.[37] Daß die Antwort Jesu Echo der Stimme des Betenden ist, scheint für Bach und seine Zeitgenossen nicht problematisch gewesen zu sein. Man darf hier nicht Fragen und Anfragen der Religionskritik des 19. Jahrhunderts eintragen. Eher helfen die Erwägungen von Renate Steiger dazu, einen Weg zur Deutung zu eröffnen.[38]

Soweit ich sehe, ist bisher eine weitere Parallele bei Bach selbst, die zur Deutung der Echo-Arie dienlich sein kann, zwar erwähnt, aber nicht wirklich verarbeitet worden. Sie hat möglicherweise neben BWV 213 als Parodievorlage für die Echo-Arie gedient. Es handelt sich um eine Arie aus Kantate BWV Anh. 11: „Es lebe der König, der Vater im Lande" von 1732. Von dieser Kantate ist lediglich der Text erhalten geblieben. Der Text der in Frage kommenden Arie lautet:

„Frommes Schicksal, wenn ich frage,
Ob das Wachsthum froher Tage
Meines Königs ferner da?
Ach so sage, sage: Ja! Eccho. Ja!
Und vor solchem Untergange
Schütz uns mächtig, schütz uns lange! Eccho. lange!"[39]

Hier ist es das „fromme Schicksal", das um Auskunft über die Zukunft des Königs von Sachsen angefragt wird und das als Echo antwortet, vergleichbar wohl mit dem, was bei Johann Hecht „oraculum" heißt. Das Echo ist jedenfalls Stimme der jenseitigen Welt. Eine daran anschließende Erwägung läßt sich

---

Arie, in Takt 61, 91 und 127, allein die Stimme des Christuskindes das ‚Nein!' bzw. das ‚Ja!' sagt." Freilich ist es wohl irreführend, im Sopran der Echo-Stimme die Antwort des Kindes Jesus finden zu wollen. Das Echo als wirkliches Echo legt sich einfach von der Stimmlage des Betenden her nahe, die für die Stimmlage des Echos das Vorbild abgibt, wobei möglicherweise die Sopranlage ihre eigene Bedeutung hat.

36 Vgl. z. B. Müller, a. a. O. (Fußnote 19), S. 102f. Es ist also nicht nötig, mit Blankenburg, a. a. O., S. 98f., im Todesgedanken einen Bezug zur Simeongeschichte Lk 2,25-26 zu sehen.

37 Vgl. zu den Schlußzeilen des der Arie vorausgehenden Rezitativs August Hermann Francke, *Sonn- Fest- und Apostel-Tags-Predigten*, Halle 1746, S. 184: „Soll der Name JEsus von dir recht gebrauchet werden, so must du ihn nicht nur im Papier oder Buch, sondern in deinem eigenen Herzen lesen können, da muß er durch den Finger des Heiligen Geistes hinein geschrieben und so tief hinein gegraben werden, daß ihn weder Tod noch Leben, weder Gegenwärtiges noch Zukunftiges, weder Hohes noch Tiefes, weder Engel noch Fürstenthum, noch einige andere Creatur herauskratzen könne", und Müller, a. a. O. (s. Fußnote 19), S. 103: „Dieser Name vertreibt die Furcht des Todes. Was bitterer dann der Tod. Nur aber denen / die Jesum nicht kennen. Die ihn kennen / denen ist er süsser dann Zucker."

38 Steiger, a. a. O., S. 276f.

39 BT, S. 351.

freilich nur in die Form einer Frage kleiden: Ist möglicherweise die Echo-Arie innerhalb einer Kantate zum Neujahrstag mit ihrer „gläubigen" Frage an den Heiland als Gegensatz zu einer „abergläubischen" Frage an die Zukunft zu Beginn des neuen Jahres gedacht, wie sie als Neujahrsbrauch vorgekommen sein mag?

Es bleibt zu überlegen, ob im Blick auf die enge Zusammenarbeit zwischen Bach und Picander Bach eine Neujahrsmusik mit einer Echo-Arie nicht bereits während der Entstehungszeit der Parodievorlagen für diese Arie im Sommer 1732 geplant haben könnte. Dafür spräche auch die Sonderstellung von Teil IV des Weihnachts-Oratoriums: Es ist die einzige Kantate dieses Oratoriums, in der der verwendete Evangelientext mit dem zugehörigen Festtagsevangelium wirklich identisch ist. Diese Kantate ist wohl auch am leichtesten von allen Teilen des Weihnachts-Oratoriums für sich getrennt aufführbar.[40] In jedem Falle gilt: Theologisch „sinnlos" ist die Aufnahme der Echo-Arie in eine Musik zum Tage der Beschneidung und Namengebung Jesu – identisch mit dem Neujahrsfest – keinesfalls gewesen. Aufmerksame Leipziger Bürger konnten verstehen, was Bach mit ihr als Auslegung der frohen Botschaft vermitteln wollte.

Ernst Koch (Leipzig)

---

[40] Zur Sonderstellung von Teil IV vgl. Steiger, a. a. O., S. 273, sowie NBA II/6 Krit. Bericht. (W. Blankenburg, A. Dürr), S. 219.

„Die Bachen stammen aus Ungarn her". Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs aus dem Jahre 1728

Mit einem unverhofften Quellenfund wartete kurz vor Ende des Musikergedenkjahres 1985 die slowakische Musikzeitschrift Hudobný život[1] auf: In Teilfaksimile und Textübertragung (allerdings lediglich in slowakischer Übersetzung) publizierte Pavel Horváth einen Brief des „Jenaer Bach", der einige Zeit vorher in dem im Staatsarchiv Bratislava aufbewahrten Archiv der Familie Príleský[2] zufällig entdeckt worden war. Als Adressat des Briefes ist – ungeachtet des Fehlens der Vornamen in der Anrede – Nikolaus Alexis Príleský anzusehen, sicherlich ein Sohn des Rechtsgelehrten Pavel Príleský (gest. 1743). Dieser ältere Príleský war als Advokat tätig, zeitweilig auch als Rechtsvertreter der Familie Eszterhazy; als Pietist gehörte er zum Bekanntenkreis des Historikers Matej (Matthias) Bél (1684–1749). Ansässig war die adlige Familie in Zemianske Podhradie (jetzt Ortsteil von Bošáca) im Bezirk Trenčín. Trenčín an der Váh (Waag) liegt in der Westslowakei; als Trencsén gehörte es bis 1918 zu Ungarn.
„Nicolaus Alexius Prilesky, Nobilis Hungarus" hatte sich am 9. Oktober 1724 in die Matrikel der Universität Jena eingeschrieben und dürfte in der Folgezeit bei Johann Nikolaus Bach Unterricht genommen haben, sicherlich im Spiel von Tasteninstrumenten, möglicherweise auch in italienischer Sprache. Wann er die Saalestadt wieder verließ, ist nicht bekannt; Johann Nikolaus Bachs Reaktion auf den (nicht erhaltenen) Brief des jungen Príleský läßt vermuten, daß dessen Abreise schon einige Zeit zurücklag:

Hochwohlgebohrner Herr, Insonders
HochgeEhrtester Herr von Prilesky

Wie Dero geliebtes von der Post erhalten, habe ich eine Freüde gehabt, welche Ewr. Hochwohlgebohren zu beschreiben bey mir vor unmöglich halte, mit einem, ich bin wegen Dero an mich abgelassenen vor Freüden recht auser mich selbsten gesetzet worden. Da nun Ew. Hochwohlgebohren Verlangen ersehen, so muß gestehen, daß ich Dero erbieten vor ein sonderlich Glück erkenne; was aber meine Wenigkeit betrifft, so dürffte ich wohl zu alt seyn zu Sie hinein zu komen, ich habe also resolviret, meinen ältesten Sohn zwischen hier und Michael so abzurichten, daß er Ew. Hochwohlgebohren in Dero Verlangen dienen könne; könten Sie alßdenn mit Ihm auskomen, möchten Sie Ihn so lange bey Sich behalten als Sie wolten. Die Bachen stamen aus Ungarn her, vieleicht will das Schicksall, daß wieder ein Bach aus Teütschland nach Ungarn komen soll. Wegen dieser Sache erwarte also nach der Gefälligkeit eine beliebige antwordt, Ob Sie gesonnen meinen Sohn auff künfftigen Michael etwan mit denen Kauffleüten wolten lassen zu Sich komen, da ich denn denselben mit seiner wenigen equipage parat halten wolte. Wenn es Ew. Hochwohlgebohren ge-

[1] Jg. 1985, Nr. 24 (23. Dezember 1985), S. (8).
[2] Štátny ústredný archív SSR, *Archív rodu Príleský-Ostrolúcky, IV. Korešpondencia – Alexej Príleský*. Für die freundlich gewährte Hilfe bei der Beschaffung von Fotoaufnahmen des Dokuments danke ich dem Direktor des Archivs, Herrn Dr. Ján Pivoluska.

fällig, wolte ich zwey Clavire, die recht zusamen accordiren in zwischen fertig machen, welche recht sauber und schön, auch meinem Sohn musicalien auff zwey Clavire mit geben, die Sie alsdenn mit Ihm exerciren könten; vor die zwey Clavire verlange ich nur 8 rthlr, wolten Sie dieselbe wieder abstehen, so versichere ich, daß Sie vor alle beyde zum wenigsten noch einmahl so viel bey Ihnen bekomen müßen. Dero Lauten Clavier soll mein Sohn Ihnen schon nach Verlangen im Stande halten auch stimen, daß Sie deßhalben keine bekümernuß haben sollen. Ich nehme dieses glückliche anerbieten von Ew. Hochwohlgebohren mit allem Danck an, und erbiete mich zu allen gefälligen Diensten.
Unser Pedell ist hier gestorben, dessen hintritt mir gelegenheit [gibt] bey komende neüigkeiten mit zuschicken. Die Pursche hatten in willens, da er bey Nacht begraben wurde denselben von der baare zu nehmen und in die Leider zu werffen, deßhalben wurden die Granadierer zu seinen Leichbegleitern mit zu geordnet, da nun die Granadirer die Leiche ohnangetastet biß ins Johannisthor gebracht, besezten sie das thor und liesen die Pursche nicht hinaus, darauff geriethen die Pursche mit den schnurrbärthen in ein Handgemänge, welches von 9 uhren biß 11 uhren taurete. Beykomende ehrengetichte werden Ihnen schon gelegenheit geben zu gedencken wie es etwan darbey hergegangen.
Darff ich so kühn seyn und meine unterthänige empfhelung durch Dieselben an Dero Herrn Vatter und Fr. Mutter zu machen? Meine Frau und gantze famillie, auch die kleine Hanne, laßen den Herrn von Prileski zum schönsten grüßen, und dancken nochmahlen vor alles [er]wiesene Guthe, Ew. Hochwohlgebohren können versichert seyn, daß wir Sie lebenslang nicht vergessen werden. Il rasoio rade politamente ne la ringrazio mille volte. Finalmente mele raccomando, assicurandola, daß ich lebens lang verbleibe.

Ew. Hochwohlgebohrnen Herrn
von Prileski

Jen. den 24. April.
1728

gantz unterthänigster
Diener
J. Nicolaus Bach.

P. S. Einen schönen Gruß an den Herrn Sineyi.
Ich erwarte nun von stund an Dero gefällige antwordt auch Dero befehl, wie Sie es wegen meines Sohnes etwann wollen gehalten wissen. a dieu.
Herr D. Hamberger läst auch seine Empfhelung an Die Selbe machen.

Die einleitende Schilderung des Freudenausbruchs beim Empfang von Príleskýs Brief regt zu mancherlei Vergleichen mit dem „ersten" Erdmann-Brief Johann Sebastian Bachs[3] vom 28. Juli 1726 an; allerdings ist im vorliegenden Fall das Verhältnis der Briefpartner ein anderes, folglich auch der Tonfall persönlicher, weniger distanziert als in der Korrespondenz des „Leipziger Vetters".
Daß der fast sechzigjährige Johann Nikolaus Bach einen Besuch in der fernen Slowakei oder gar eine dauernde Übersiedlung ernstlich erwogen haben könnte,

[3] Vgl. BJ 1985, S. 84f. (G. Ja. Pantijelew).

ist wenig wahrscheinlich; was aus dem Angebot, an seiner Statt den ältesten Sohn auf die Reise zu schicken, geworden ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Immerhin lenkt dieser Vorschlag die Aufmerksamkeit auf ein bisher kaum beachtetes genealogisches Problem: Nach bisheriger Kenntnis[4] hatte Johann Nikolaus Bach nur einen einzigen Sohn, der das Erwachsenenalter erreichte, Johann Christian (1717–1738). Der im Frühjahr 1728 gerade Elfjährige kann hier begreiflicherweise nicht gemeint sein. In dem im Herbst 1735 von Johann Sebastian Bach verfaßten „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie"[5] wird als ältester Sohn Johann Nikolaus Bachs ein Johann Christoph Bach aufgeführt, allerdings ohne nähere Angaben über Alter und Beruf. Die einschlägige Literatur kennt bislang nur einen Sohn des „Jenaer Bach" namens Johann Christoph (auch Johann Ernst Christoph), der 1705 in Jena geboren wurde und bereits 1709 wieder verstarb. Der von uns gemeinte Johann Christoph, zweifellos ein Sohn aus der ersten Ehe Johann Nikolaus Bachs und vor 1710 geboren, dürfte identisch sein mit einem Johann Christoph Bach aus Jena, der am 18. Februar 1729 „gratis" an der Universität Jena inskribiert wurde. Am 13. Juli 1734 wird er, wiederum unter Erlassung der Gebühren, an der Universität Altdorf immatrikuliert. Die – naheliegende – Annahme einer Identität aller dieser Namensträger spricht gegen die Möglichkeit eines längeren Aufenthalts im Hause der Familie Príleský.

Die Hoffnung des „dermaligen Seniors aller noch lebenden Bachen" Johann Nikolaus (1669–1753), wie ihn Johann Sebastian Bach im „Ursprung . . ." tituliert, „daß wieder ein Bach aus Teütschland nach Ungarn kommen soll", dürfte nach Lage der Dinge vergeblich gewesen sein; sein Gedanke an eine schicksalhafte Bestimmung legt immerhin einen weiteren Vergleich mit dem Thomaskantor nahe: dieser dachte im November 1736 an „Göttliche Fügung", die seinem Sohn Johann Gottfried Bernhard bescheren könnte, was ihm selbst mehr als drei Jahrzehnte früher versagt geblieben war – eine Organistenstelle in Sangerhausen.[6]

Die dezidierte Behauptung, daß „die Bachen . . . aus Ungarn" herstammen (gemeint ist Oberungarn, das Gebiet der heutigen Slowakei), geht über die Andeutung des vier Jahre später erschienenen „Musicalischen Lexicons" von Johann Gottfried Walther („Die Bachische Familie soll aus Ungarn herstammen")[7] merklich hinaus und entspricht eher dem Beginn des „Ursprungs der musicalisch-Bachischen Familie" aus dem Jahre 1735: „Vitus Bach, ein Weißbecker in Ungarn . . .".[8] Auf eine Diskussion dieses Fragenkomplexes muß im vorliegenden Zusammenhang verzichtet werden;[9] angedeutet sei wenigstens, daß

---

[4] H. Koch, *Der Jenaer Bach*, in: Bach in Thüringen. Gabe der Thüringer Kirche an das Thüringer Volk zum Bach-Gedenkjahr 1950, Berlin 1950, S. 127–146; ders., *Johann Nicolaus, der „Jenaer" Bach*, Mf 21, 1968, S. 290–304. Vgl. auch *Bach in Thüringen*, a. a. O., S. 164f.

[5] Dok I, Nr. 184 (hier No. 51).

[6] Vgl. Dok I, Nr. 38.

[7] Dok II, Nr. 324.

[8] Dok I, Nr. 184 (hier No. 1).

[9] Vgl. G. Kraft, *Neue Beiträge zur Bach-Genealogie*, BzMw 1, 1959, Heft 2, S. 29–61; E. Zavarský, *Zur angeblichen Preßburger Herkunft der Familie Bach*, BJ 1967, S. 21–27; ders., *Stammte die Bach-Familie wirklich aus Bratislava?*, BFB 1979, S. 11–17.

in der Linie der „Binderslebener Bache" noch im 19. Jahrhundert die Nachricht tradiert wurde, ihre Vorfahren seien aus Böhmen oder Ungarn eingewandert,[10] und daß in einem in Hessen ansässigen Bach-Stamm die Rede war „von einer Einwanderung aus Böhmen nach Thüringen in der Hussitenzeit".[11] Mehr Klarheit wäre gewiß zu erlangen, gelänge es eines Tages, die Behauptung des Gehrener Kantors Johann Christoph Bach (1673–1727) zu verifizieren, „daß die weltbekannte Bachische Familie ihre Genealogie von 1504 an aufweisen kann".[12]

Der Reisetermin „auff künftigen Michael" zielt zweifellos auf die Michaelismesse und die Möglichkeit, von den zurückfahrenden Kaufleuten billig und sicher befördert zu werden. Johann Nikolaus Bachs Hinweise auf seine selbstgebauten Clavierinstrumente decken sich inhaltlich mit den bei Adlung[13] und anderwärts vorfindbaren Nachrichten; bemerkenswert erscheint die Erwähnung von „musicalien auff zwey Clavire".[14]

Die Vorkommnisse beim Begräbnis des Pedells und die Absicht der – wegen ihrer rauhen Sitten bekannten und gefürchteten – Jenaer Studenten, die Leiche in den Fluß zu werfen (gemeint ist die Leutra, ein Nebenfluß der Saale), erklären sich aus dem traditionellen Spannungsverhältnis zwischen Universitätsbehörde und Studentenschaft. Als Exekutivbeauftragter der Universität trat der Pedell unter anderem bei Relegationen und der Verhängung von Karzerstrafen in Aktion.

Zur Familie Johann Nikolaus Bachs gehörten im Frühjahr 1728: seine Frau Anna Sibilla geb. Lange, aus erster Ehe die Tochter Maria Elisabeth (27) sowie der bereits erwähnte Sohn Johann Christoph, aus der 1713 geschlossenen zweiten Ehe Anna Catharina (13), Johann Christian (11), Dorothea Magdalena (9) und Johanna Maria ($6^3/_4$), die „kleine Hanne".[15] Erwähnt zu werden verdient an dieser Stelle, daß am 15. April 1728 Johann Elias Bach aus Schweinfurt die Universität Jena bezogen hatte, das begonnene Studium aus Geldmangel nach einiger Zeit jedoch wieder abbrechen mußte.[16]

Mit dem „Herrn Sineyi" wird der „Hofmeister" gemeint sein, der – wie bei Bildungsreisen Adliger üblich – den jungen Herrn von Príleský nach Jena begleitet hatte. „D. Hamberger" ist der in Jena tätige Naturwissenschaftler Georg Erhard Hamberger.

Insgesamt ist dem neugefundenen Brief zu attestieren, daß er nicht nur eine willkommene Bereicherung für die Biographie des „Jenaer Bach" darstellt, sondern durch den Abstammungshinweis auch ein kennenswertes Dokument

---

[10] Spitta I, S. 787.

[11] BJ 1936, S. 83 (H. Lämmerhirt).

[12] *Arnstädter Bachbuch, Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt*, hrsg. von K. Müller und F. Wiegand, 2. Aufl., Arnstadt 1957, S. 23.

[13] J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 575; ders., *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Bd. 2, S. 139.

[14] Vielleicht gehört hierzu auch das Concerto a due Cembali (senza ripieno) C-Dur BWV 1061a bzw. dessen einsätzige Frühfassung; vgl. NBA VII/5, S. 83ff.

[15] Vgl. die in Fußnote 4 genannte Literatur.

[16] BJ 1949/50, S. 119 (H. Löffler).

für Denkweise und Selbstverständnis der Bach-Familie. Als „echter" Privatbrief distanziert er sich merklich von der in den meisten heute noch greifbaren Schriftstücken der früheren Bach-Generationen vorherrschenden Amtssprache und deutet auf diese Weise an, daß die Privatkorrespondenz der älteren Bache nicht so weit vom Briefstil etwa Leopold Mozarts oder Carl Philipp Emanuel Bachs entfernt war, wie es infolge der großen Quellenverluste zuweilen scheinen könnte.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Hochwohlgebohrner Herr, Insonders
Hochgeehrtester Herr Von Prilertzky

Wie Dero geliebtes Von dem Post erhalten, habe
ich mir freude gehabt, welche Ew. Hochwohlgeb. Ge-
beschreiben bey mir Von unendlich halte, und wenn
ich die wegen Dero an mich abgelassenen Von freuden
recht äusser mich selbsten gesehet werden. Da nun Ew.
Hochwohlgeb. Verlangen ersehen, so muß geschehen,
daß ich Dero erbieten Von ein sonderlich Glück er-
kenne; weil aber meine Ohnmacht beträgt, so dürfte
ich wohl zu alt seyn Ihr Ihnen zu Dienen, ich
habe also resolviert, meinen ältesten Sohne Christian
hier und Michael so abzuschicken, daß er Ew.
Hochwohlgeb. in dero Verlangen Dienen könne;
könten Sie alsdenn mit ihm auch kommen, möchten
Sie ihn so lange bey Sich behalten als Sie wolten.
Die Backen kamen auch Ungarn her, Verbricht
fall der Schiffahrt, daß wieder ein Buch
auch Trückschlend nach Ungarn kommen soll.
Wegen dieser Sache werde also nach der Gefällig-
keit eine beliebige antwort, ob Sie gesonnen
meinen Sohn auff Künftigen Michael etwan
mit denen Reitpferden wolten lassen zu Sich
kommen, da ich dem denselben mit einer wenigen
equipage parat halten wolte. Wann es Ew. Hochwohl
geb. gefällig, wolte ich Herrn Clavier, die recht
zusammen accordiren in Geistlichen sachen mach, welche
recht sauber und schön, auf meiner Sohn musicalien

auch Ihrer Clavier mit geben, die Sie abholen
mit Ihr exerciren können; Vor die Ihrer Clavier
Verlange ich nur 8 ~~rthlr~~, wollen Sie dieselbe wieder
abholen, so versichere ich, daß Sie vor alle beyden
zum wenigsten noch einmahl so viel bey Ihnen
bekommen müßten. Dero Lieb. Clavier hat mein
Sohn schon vor Verlangen in Stande halten
auf stimmen, daß Sie deßhalben keine Bedenken
haben sollen. Ich wünsche Dieselben glücklich zu
Ihm Hr. Bruder. mit allem Recht an, und
verbleibe mich zu allen gefälligen Diensten.
Unser Pedell ist heut gestorben, dessen Stelle
wir gelegenheit bey Bauern zu verbinden mit
Hüffeldern. Die Frische Butter in Silberd, die er
bey Nacht begraben wurde derselben von der Baar
zu erfahren und in die Kleider zu verstehen,
deßhalben wurden die Grandeurs zu seinen
beyschlafern mit zu gewendet, da nun die Grande
dieser die leiche ohn angetastet bis nach Bekanner
Haus gebracht, bestehlen sie das Thor und liessen
die Frische nicht hinaus, darauf gerieth die
Frische mit den Schwarzkittel in ein Handge-
menge, welches ihm 9 uhren bis 11 uhren treuerte.
Nachbarinnen ohnerachtet der Ihnen schon gelegen-
heit geben zu gedenken leis es etwan darbey herzu-
gangen.
Darauf ich ~~[illegible]~~ so Ruhen lasse und meine unter-
thänige empfehlung durch Dieselben an Dero
Lieb. Vatter und Fr. Mutter zu machen.

Meine Frau und ganze Familie, auch der Schwiegersohn, lassen den Herrn von Prileski die schönsten Grüßen und danken nochmahlen Ihrer allerseits treuen Gutheit, Ew. Hochwohlgeb. kann versichert seyn, daß wir Dero lebenslang nicht vergessen werden. Ich rasow rade politamente ne la vingratia mille volte. Finalmente mele raccomando, assicurandola, daß ich lebenslang verbleibe.

Ew. Hochwohlgeb. Herrn
von Prileski

Hm. den 24. April.
1728.

ganz untertänigster
Diener
J. Nicolaus Bach.

P. S.
Einen schönen Gruß an
den Herr Liegi.
Ich er warte mit verstand
Dero gefälligen antwort
auf dero befehl, wie Sie
es begeren meine Dienst
wiederum wollen gefallen wissen. adieu.
Herr D. Hamberger läßt auch
seine Empfehlung an Sie selbst machen.

Betrachtungen über einen möglichen Zusammenhang zwischen Augenoperationen und Todesursache bei Johann Sebastian Bach

Es ist normal, Ereignisse der Geschichte mit dem Wissen und den Augen der Gegenwart zu betrachten. Daraus ergibt sich einerseits die positive Möglichkeit, Zusammenhänge zu erkennen, die früher nicht erkennbar waren, andererseits erscheint die Konstruktion von Zusammenhängen möglich, die, in die Geschichte transponiert, so nicht bestanden haben können.

Bezüglich der Erforschung von Krankheitsabläufen hat unser medizinisches Wissen fast ausschließlich erst in den letzten hundert Jahren einen Stand erreicht, der es erlaubt, Ursachen und Verlauf (Pathomechanismus) der Krankheiten – wenn auch oft noch in groben Zügen – aufzuklären.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Bakterien als Erreger vieler Krankheiten entdeckt, während es bis dahin nur Spekulationen über Ursachen von Eiterungen und Wundinfektionen gegeben hatte. Eine mit chemischen Mitteln durchgeführte antiseptische (gegen Krankheitskeime gerichtete) Reinigung des Operationsfeldes gibt es erst seit 1867. Aus diesem Nichtwissen mußten Behandlungsrichtlinien resultieren, die in ihrer Gesamtheit, so wissen wir heute, einer Wundinfektion mit anschließender tödlicher Sepsis („Blutvergiftung") oft erst den Weg bereitet haben. Hierher gehörte beispielsweise das Auflegen von Münzen oder das Einbringen von Vogelkot oder Wurzeln und Pflanzen in Wunden sowie der Aderlaß. Während heute bei schweren Blutinfektionen dem Kranken oft mehrere Liter Blut (von Blutspendern) zur Stützung seines Abwehrkampfes gegen die Infektion übertragen werden, wurde damals allgemein der Aderlaß geübt, der eine zusätzliche Schwächung des Organismus bedeutete und der Infektion weiteren Vorschub leistete. Es war die Ausnahme, wenn jemand solche Wundbehandlungen lebend überstand.

Aus diesem Grund wurde auch der medizinischen Hilfe in den Kriegen bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur geringe Bedeutung beigemessen, weil sie praktisch keinerlei Wirksamkeit und Erfolge erwarten ließ. So betrug die Sterblichkeit nach Beinamputationen damals 80 bis 100 Prozent.

Ausgehend von der hohen Wahrscheinlichkeit von Komplikationen nach operativen Eingriffen im 18. Jahrhundert und der bekannten Tatsache, daß sich Johann Sebastian Bach wenige Monate vor seinem Tode Augenoperationen unterzogen hatte, erschien uns die Herstellung eines kausalen Zusammenhangs zwischen den Operationen und der Todesursache Bachs einer Diskussion wert. Wir möchten feststellen, daß es uns nicht gelungen ist, neues Quellenmaterial über den Gesundheitszustand beziehungsweise den Krankheitsverlauf Bachs zu finden, sondern daß wir das bereits vorhandene Material aus einem Blickwinkel betrachten, der unseres Wissens bisher noch nicht gewählt worden ist.

Zur Begründung unserer These, daß die Augenoperationen von Bedeutung für den Tod Bachs sein konnten, möchten wir folgende Fakten anführen:

Johann Sebastian Bach verstarb in seinem 66. Lebensjahr am 28. Juli 1750. Er litt bereits Jahre vor seinem Tode an einer Augenkrankheit, die ihn in seinem

Sehvermögen so sehr behinderte, daß er sich letztendlich entschloß, sich einer Augenoperation zu unterziehen. Im Nekrolog heißt es dazu:

„Sein von Natur etwas blödes Gesicht, welches durch seinen unerhörten Eifer in seinem Studiren, wobey er, sonderlich in seiner Jugend, ganze Nächte hindurch saß, noch mehr geschwächet worden, brachte ihm, in seinen letzten Jahren, eine Augenkrankheit zu Wege. Er wolte dieselbe, theils aus Begierde, Gott und seinem Nächsten, mit seinen übrigen noch sehr muntern Seelen- und Leibeskräften, ferner zu dienen, theils auf Anrathen einiger seiner Freunde, welche auf einen damals in Leipzig angelangten Augen Arzt, viel Vertrauen setzeten, durch eine Operation heben lassen."[1]

Johann Nikolaus Forkel schreibt 1802:

„Diese Schwäche [Sehschwäche] nahm in den letzten Jahren immer mehr zu, bis endlich eine sehr schmerzhafte Augenkrankheit daraus entstand."[2]

Die Schmerzhaftigkeit der Augenkrankheit kann nur dadurch erklärt werden, daß sich ein chronischer Entzündungszustand der Augen entwickelt haben mußte.

Bei der Augenkrankheit Bachs handelte es sich höchstwahrscheinlich um einen sogenannten Altersstar, eine Trübung der Linse (grauer Star). Diese stellte die Operationsindikation für den englischen Okulisten John Taylor dar.[3] Normalerweise verursacht ein Altersstar keine Schmerzen und läuft ohne Entzündungszeichen ab.

Der operative Eingriff des Starstechens war fast die einzige und am ehesten erfolgreiche Augenoperation der damaligen Zeit. Sie bestand darin, daß die getrübte Augenlinse über einen Einschnitt am Auge aus der Pupille nach unten in den Glaskörper gedrückt wurde und das Licht wieder bis zur Netzhaut gelangen konnte. Damit war das Sehvermögen wieder hergestellt. Allerdings blieb die Linse meist nicht im Glaskörper, sondern stieg wieder zur Pupille hoch, so daß sich der alte Zustand wieder einstellte und die Operation erfolglos blieb. Offenbar war dies bei Johann Sebastian Bach auch der Fall, denn bei ihm erfolgten kurz hintereinander zwei Augenoperationen.[4] Bereits damals wußte man, daß eine erneute Operation ein viel höheres Risiko bedeutete. Eschenbach schrieb 1752:

„Es kan auch die Operation sicher wiederholt werden, nur daß man nicht unnötig im Auge herum wüle, und zu den schwersten Zufällen [Entzündungen] Gelegenheit gebe."[5]

Angaben über die Zeitpunkte von Bachs Augenoperationen:

Taylor traf am 27. März 1750 in Leipzig ein. Die erste Operation wurde wahrscheinlich am 30. März 1750 vorgenommen. Da Taylor schon am 8. April 1750 Leipzig verließ und die Stadt vor Bachs Tod nicht wieder besuchte, muß auch

---

[1] Dok III, S. 85 (Nr. 666).

[2] J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 10.

[3] H. Zeraschi, *Bach und der Okulist Taylor*, BJ 1956, S. 52–64, bes. S. 63.

[4] Ebd.

[5] C. E. Eschenbach, *Gegründeter Bericht von dem Erfolg der Operationen des Englischen Okulisten, Ritter Taylors, in verschiedenen Städten Teutschlandes*, Rostock 1752. Vgl. Dok II, Nr. 601.

die zweite Operation während dieses Aufenthaltes erfolgt sein. Die Angaben bezüglich des Operationszeitraumes im Nekrolog sind nicht präzise. Die Verfasser des Nekrologs hatten diese Information aus zweiter Hand erhalten, so daß Ungenauigkeiten durchaus verständlich sind.[6]

Zum Ergebnis von Bachs Augenoperationen. In der Berlinischen Privil. Zeitung erschien folgende Mitteilung vom 4. April 1750:

„Es haben sich bisher täglich mehrere Leute gemeldet, bey dem Ritter Taylor Hülfe zu suchen. Unter den vielen Personen beyderley Geschlechts . . . haben besonders die Curen, so er an dem Medico, Hrn. D. Koppen, dem Hrn. Capellmeister Bach, und dem Kaufmann, Hrn. Meyer, ausgeübet, ihm Ehre gemacht."[7]

Wahrscheinlich von dem Leipziger Medizinprofessor Samuel Theodor Quellmaltz stammt dazu folgender Bericht:

„Hier haben sie eine gegründete und unpartheiische Nachricht von des Ritter Taylors nachgelassenen Patienten; Denn so oft mir schwarz verbundene Augen oder solche Personen vorgekommen, die sich seiner Cur unterworfen, habe ich mich ihrer Umstände wegen erkundiget. Verschiedene aber sind bis jezzo noch nicht zum Vorschein gekommen. Darunter Hr. B––, welchen er am Stahr operirt, und etliche tage drauf in den öffentlichen Zeitungen gerühmt, daß er vollkommen sehen könte: da doch derselbe wegen wieder aufgetretenen Stahrs des Gesichts beraubet gewesen, bis er ihn zum andern mahl wieder operiret, von welcher Zeit an er doch immer Zufälle von Entzündungen und dergleichen erlitten. Hr. K–– sol zwar etwas, jedoch nicht anders als gleichsahm durch einen Flohr, sehen. Hr. M. sieht des Vormittags, und wenn er vorher ruhig geschlaffen, besser als des Nachmittags, wo ihm das Auge sehr matt dünket."[8]

Auch der Nekrolog belegt die mißlungenen Augenoperationen Bachs. Hier heißt es:

„Doch diese [Augenoperation], ungeachtet sie noch einmal wiederholet werden mußte, lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht wieder brauchen: sondern sein, im übrigen überaus gesunder Cörper, wurde auch zugleich dadurch, und durch hinzugefügte schädliche Medicamente, und Nebendinge, gäntzlich über den Haufen geworfen: so daß er darauf ein völliges halbes Jahr lang, fast immer kränklich war."[9]

Für diese akute Verschlechterung des Gesundheitszustandes im Zusammenhang mit einer Operation kommt hauptsächlich nur eine (bei operativen Eingriffen häufige) Ursache in Frage, eine postoperative (bakterielle Wund-)Infektion.

Diese Wundinfektion dürfte durch folgende weitere Umstände besonders begünstigt worden sein: Die Operation erfolgte unter unsauberen Bedingungen an einem bereits chronisch entzündeten Auge. Die verwendeten Instrumente waren unsteril. Taylor hatte die Gepflogenheit, die Operationswunde „mit einem mäßigen Stück Geld, oder mit einem halb von einander geschnittenen gebratenen Apfel und einer leichten Bandage zu verbinden",[10] wodurch eine

---

[6] Zeraschi, a. a. O., S. 64.
[7] Dok II, Nr. 599.
[8] Eschenbach, a. a. O., S. 188f.; Dok II, Nr. 601.
[9] Dok III, a. a. O. (vgl. Fußnote 1).
[10] Vgl. Zeraschi, a. a. O., S. 60.

bakterielle Keimbesiedelung erheblich begünstigt wurde. Im Urteil anderer Mediziner über Taylors Operationsfolgen wird festgestellt, daß „. . . die Entzündungen nach seinem Starstechen, sowohl nach eines anderen Augenarztes arbeit genugsam sich gezeigt haben".[11]
Taylor wandte die Augenbürste an. Durch ihren Gebrauch wurden die in

„. . . einem entzündeten Augenlide mit Blut überflüssig angefüllten Adern zerschnitten. Es sind aber die Spizzen an dem Rokkenstroh, woraus diese Bürste gemacht ist, in Vergleichung mit anderen chirurgischen Instrumenten, z. B. einer Lanzette, ganz stumpf und reissen mehr als sie schneiden sollen."[12]

Dadurch wurde ein bakterieller Entzündungsprozeß ebenfalls begünstigt, bedingt schon durch das Material, denn die Borsten des Instruments bilden zusammen mit Blut einen idealen Nährboden für Bakterien und eine besonders geeignete Infektionsquelle.
Es gehörten aber noch andere Methoden zu Taylors und anderer Ärzte Behandlungsprinzipien. So wurde das

„warme Blut einer frisch getöteten Taube tropfenweise ins Auge gelassen, im gleichen gestoßener Zucker oder gebrantes Küchensalz. Hinzu kamen laxierende Getränke, Aderlässer und strengste Diät, unter der die Patienten völlig entkräfteten".[13]

Berücksichtigt man weiterhin das fortgeschrittene Alter Bachs und daß er kurz hintereinander zweimal operiert wurde, darf man annehmen, daß sich bei ihm eine postoperative Augeninfektion folgerichtig entwickeln mußte und seine unmittelbar nach den Augenoperationen „über den Haufen geworfene" Gesundheit darin ihre Begründung findet.
Ausgehend von dieser Infektion ist der weitere Krankheitsverlauf nach den Mechanismen ableitbar, nach denen eine nicht richtig behandelte bakterielle Infektion abzulaufen pflegt: Sie schreitet weiter fort und erreicht entweder entlang des Sehnervs, auf dem Blut- oder Lymphweg oder aber auch direkt über die knöcherne Augenhöhle die Hirnhäute (mit Hirnhautentzündung) und schließlich das Gehirn (mit Eiteransammlung im Gehirn). Es könnte unter Umständen sogar möglich sein, infektiöse Knochenveränderungen am Schädel Johann Sebastian Bachs nachzuweisen.
Im Nekrolog heißt es:

„Zehn Tage vor seinem Tode schien es sich gähling mit seinen Augen zu bessern; so daß er einsmals des Morgens ganz gut wieder sehen, und auch das Licht wieder vertragen konnte."

Dieser Mitteilung dürfte keine größere Bedeutung beizumessen sein, weil es sich offenbar, wenn überhaupt, nur um eine sehr kurze Episode gehandelt haben muß. Sie könnte beispielsweise darauf beruhen, daß Bach, der mit größter Wahrscheinlichkeit nur an einem Auge operiert worden war, tatsächlich auf einem Auge kurzzeitig wieder sehen konnte beziehungsweise er vielleicht auch nur eine Lichteinbildung hatte, denn der Nekrolog fährt fort:

---

11 Eschenbach, a. a. O. (vgl. Fußnote 5).
12 Ebd.
13 Vgl. Zeraschi, a. a. O., S. 60 (nach Eschenbach, a. a. O.).

„Allein wenige Stunden darauf, wurde er von einem Schlagflusse überfallen; auf diesen erfolgte ein hitziges Fieber, an welchem er, ungeachtet aller möglicher Sorgfalt . . . am 28. Julius 1750 . . . sanft und seelig verschied."[14]

Der Begriff des Schlagflusses sagt lediglich aus, daß es sich um eine Funktionsstörung des Gehirns gehandelt haben mußte, wofür es viele Ursachen gibt. Häufige Ursachen sind Riß eines Gehirngefäßes bei Bluthochdruck und bestehender Arteriosklerose des Gefäßes mit anschließender Blutung in das Gehirn oder Verschluß eines Gehirngefäßes auf derselben Grundlage mit Absterben des Gehirnbezirkes, den das Blutgefäß versorgt hat. Es ist aber auch ein Gefäßverschluß infolge Infektion möglich, und weiterhin kann ein Schlaganfall auch durch Ausbildung einer (bakteriellen) Eiteransammlung im Gehirn (Abszeß) verursacht werden. Die beiden letzten Ursachen könnten durch eine Augeninfektion zustande kommen. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat der Schlaganfall dann zu einer Lungenentzündung geführt – dafür spricht das Fieber –, die nunmehr die direkte Todesursache darstellte. Bezüglich des Fiebers darf erwähnt werden, daß man geneigt ist, Fieber nach einem solchen Ereignis erstmalig zu registrieren, während man es bei einem schlechten Zustand, der aber chronisch verläuft, weniger exakt feststellt. Es besteht somit auch die Möglichkeit, daß das Fieber als Ausdruck der Augeninfektion schon vor dem Schlaganfall aufgetreten war.

Davon ausgehend, daß sich Johann Sebastian Bach etwa 16 Wochen vor seinem Tode zwei Augenoperationen unterzog und nach diesen Operationen sein Gesundheitszustand eine rapide Verschlechterung zeigte, möchten wir aufgrund der dargestellten Fakten und Gedankengänge mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit feststellen, daß eine fortschreitende, postoperative Wundinfektion im Gefoge der mißlungenen Augenoperationen die auslösende Ursache für seinen Tod dargestellt hat.

Wenn auch die postoperative Wundinfektion als Grundursache letztendlich nicht bewiesen werden konnte, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß zumindest die mißlungenen Augenoperationen mit ihren sehr wahrscheinlichen Komplikationen und der dadurch notwendigen, offenbar sehr belastenden Nachbehandlung den Tod Johann Sebastian Bachs wesentlich bedingt haben.

Eike Rauchfuß und *Thomas Vieth* (Berlin)

---

[14] Dok III, a. a. O. (vgl. Fußnote 1).

Ein Dokument zum Doppelaccompagnement im 18. Jahrhundert?

In jüngster Zeit hat sich durch die Forschungen von Laurence Dreyfus die These erneut aufgestellt, daß Bach den Generalbaß seiner Kirchenkantaten und anderer geistlicher Werke nicht selten durch Orgel und Cembalo gleichzeitig habe ausführen lassen.[1] Wenngleich seine Argumente vorwiegend auf Eigenheiten des Bachschen Aufführungsmaterials basieren, so führt Dreyfus auch praktische Erwägungen an, die seiner Meinung nach für das Doppelaccompagnement sprechen: Präzision des Anschlags bei dem Cembalo, das den Mitwirkenden Zusammenhalt und rhythmische Sicherheit geben konnte, sowie Blickkontakt zwischen Cembalospieler und übrigen Mitwirkenden, „während der Organist in der Kirche unbequemerweise das Orchester im Rücken hatte".[2] Diese Erwägungen – und damit die Dreyfussche These insgesamt – hat nun Hans-Joachim Schulze versucht, anhand eines Aktenstückes zu untermauern, das „einen bislang schmerzlich vermißten Beleg für entsprechende Ansichten zur Zeit Johann Sebastian Bachs" liefern soll.[3]

Es handelt sich um den mit 3. Oktober 1724 datierten Klagebrief eines erfolglosen Mitbewerbers um das Weißenfelser Stadtkantorat namens Gottlob Christian Springsfeldt. Für das Scheitern seiner Probe macht Springsfeldt unter anderem verantwortlich, daß „das accompagnirende Fundamental Instrument, so sonst außer der Orgel, weil daher der Tact nicht kan gesehen und observiret werden, denen Sängern oder musicirenden beygestellet wird, . . . von mir weg, und auff die Orgel gestellet worden".[4] Mit dem „accompagnirenden Fundamental Instrument", behauptet Schulze, „kann bis auf weiteres nur ein Cembalo gemeint sein, das ‚außer der Orgel' mitzuspielen war. Das Doppelaccompagnement ist demnach weder ein Mißverständnis der älteren noch auch ein Wunschbild der neueren Musikwissenschaft, sondern es war eine Praxis des 18. Jahrhunderts."[5] Diese Deutung beruht allerdings auf Annahmen, von denen sich keine bei näherer Betrachtung als zwingend erweist:

1. Die Identifizierung des „accompagnirenden Fundamental Instruments" als das Cembalo geht offensichtlich davon aus, daß allein ein Akkordinstrument in Frage komme. Unter Fundamento heißt es jedoch bei Johann Gottfried Wal-

---

[1] L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group: Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge/MA, 1987, S. 10–71, sowie die älteren, durch die Monographie nicht in allen Bezügen überholten Arbeiten *Basso Continuo Practice in the Vocal Works of J. S. Bach: A Study of the Original Performance Parts*, Dissertation, Columbia University (New York) 1980, S. 66–126, und *Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs*, Bach-Symposium Marburg 1978, S. 178–184.

[2] Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung, S. 184; Zusammenfassung nach H.-J. Schulze, *Zur Frage des Doppelaccompagnements (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit*, BJ 1987, S. 173.

[3] Ebd.

[4] Ebd., S. 174.

[5] Ebd.

ther[6]: „überhaupt iede Partie, so den Bass führet". Auch wenn er hinzufügt: „insonderheit aber der General-Bass, weil dieser, nebst den Grund-Noten, auch die Harmonie zugleich mit exprimiret", bleibt die Möglichkeit, Springsfeldt habe das Violoncello oder ein anderes Melodieinstrument im Sinne, nicht von der Hand zu weisen.[7] Selbst bei Annahme eines Akkordinstrumentes wird man nicht ausschließlich an das Cembalo denken können; in Betracht käme ebensogut die Laute oder – besonders im Hinblick auf den nachstehenden Punkt – ein Orgelpositiv.

2. Auf eine simultane Verwendung von Orgel und „Fundamental Instrument" läßt sich nur dann schließen, wenn man die Worte „außer der Orgel" als Besetzungshinweis liest. Aus dem weiteren Verlauf des Textes wird jedoch klar, daß Springsfeldt die betreffende Wendung anders, und zwar räumlich, meint. In dem offensichtlich komplementären Ausdruck „auff die Orgel" verweist der Begriff „Orgel" nicht auf das Instrument selbst, sondern steht, wie häufig in dieser Zeit,[8] als Synecdoche für „Orgelempore" da – nur so können die Weißenfelser das „Fundamental Instrument . . . auff die Orgel gestellet" haben. Ferner verliert die mit „sonst" eingeleitete Gegenüberstellung der anderswo üblichen Praxis und des in Weißenfels Geschehenen jeden Sinn, wenn es nicht durchweg um Gleichartiges geht; und da Springsfeldt an seiner Probe die Plazierung des „Fundamental Instruments" rügt, müssen auch seine vorangehenden Bemerkungen diese Frage betreffen. Allem Anschein nach beziehen sie sich auf den Fall, wo Sänger und Instrumentalisten in etlicher Entfernung von dem großen Orgelwerk, wohl sogar auf einer eigenen Empore stehen. Unter diesen Umständen pflege man, das „Fundamental Instrument" neben den übrigen Musizierenden – und folglich „außer der Orgel" – aufzustellen, damit der Spieler den Takt besser sehen könne.[9] Ob das fragliche Instrument als Ergänzung zur Orgel oder – was ebenso glaubhaft erscheint – als Ersatz dafür dienen sollte, geht auf keinerlei Weise aus dem Wortlaut des Dokuments hervor.

---

[6] *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 268.

[7] Christoph Wolff weist mich freundlicherweise darauf hin, daß Michael Praetorius eine engere Auffassung des Fundament-Begriffes vertritt: „Omnivoca, oder FundamentInstrument seynd diese / so alle voces oder Stimmen eines jeden Gesangs führen vnd begreiffen können" (*Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, S. 139 [119]). Hierdurch erscheint allerdings die Relevanz der Waltherschen Definition keineswegs geschmälert, zumal diese Springsfeldt sowohl örtlich als auch zeitlich näher steht.

[8] Vgl. die Beispiele bei *Dieterich Buxtehude. The Collected Works*. Bd. 9, New York 1987, S. XIII, sowie A. Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 23.), S. 51–62; zu einem wohl analogen Sprachgebrauch bei Heinrich Schütz vgl. J. Rifkin, „*Weib, was weinest du*" *und* „*Veni, sancte Spiritus*" – *Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel*, in: Bericht über die wissenschaftliche Schütz-Konferenz Dresden 1985 (Jahrbuch Peters 1985, S. 81–98).

[9] Diese Ausführungen ermöglichen es, die mangelhafte Teilübersetzung der Springsfeldt-Stelle bei Dreyfus, Bach's Continuo Group, S. 24, zu berichtigen; besser hieße es: the accompanying fundamental instrument, which is usually placed apart from the organ (since from there the beat cannot be seen and observed) and close to the singers or instrumentalists, . . . was placed far from me and on the organ loft.

Nur unter der Voraussetzung also, daß man Schulzes nicht näher begründete Deutung mit dem eigentlichen Gehalt des Textes gleichsetzt, kann Springsfeldts Brief als der gewünschte Beleg für die Doppelbegleitung mit Orgel und Cembalo gelten. Die Frage nach der historischen Legitimation dieser Aufführungsart bleibt nach wie vor offen.[10]

Joshua Rifkin (Cambridge/MA)

[10] Obwohl eine nähere Auseinandersetzung mit der These des Doppelaccompagnements erst an anderer Stelle erfolgen muß, soll hier der Verweis auf eine abweichende, durch neue Quellenforschungen unterstützte Deutung der von Dreyfus als „crux of the argument" (Diss., S. 110) angesprochenen bezifferten Kammerton-Continui nicht unterbleiben; vgl. den Kommentar zur Schallplattenaufnahme L'Oiseau-Lyre 417-250-1, S. 1f. (im Textheft der CD-Fassung S. 6), sowie früher Peter Williams, *Basso Continuo on the Organ*, in: Music & Letters 50, 1969, S. 231 (von Dreyfus, Bach's Continuo Group, S. 226, nur beiläufig registriert). Scheinbare Gegenbeweise bei Dreyfus – vgl. etwa seine Ausführungen zur Entstehung der Continuo-Stimmen zu BWV 40 (ebd., S. 6–9, insbesondere S. 8f.) – liegen in fehlerhaften Quellenbeschreibungen begründet; so stammt beispielsweise im genannten Fall die apographe Bezifferung der Kammerton-Stimme nicht, wie er annimmt, von dem Schreiber der transponierten Stimme, Anonymus Ic, sondern von einem unbekannten, wohl späteren Kopisten.

Wunschdenken und Wirklichkeit. Nochmals zur Frage des Doppelaccompagnements in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit

„Man darf also sagen: Bachs innerster Wunsch ging dahin, sein Werk [hier gemeint: die Matthäus-Passion] durchgehends vom ‚heiligen' Orgelinstrument begleiten zu lassen, nicht vom ‚weltlichen' Cembalo. Zielten heute vor 30 Jahren die Bestrebungen – durch die Praxis Händels irregeführt – dahin, das Cembalo in die Aufführungspraxis Bachscher Kirchenwerke einzubürgern, so wird es nunmehr darauf ankommen, es aus ihr wieder hinauszuwerfen."[1]
„Ferner: welches Cembalo wäre bei solchen Gelegenheiten [hier gemeint: Freiluftaufführungen auf dem Leipziger Marktplatz] zuständig gewesen? Die Schule besaß keins; die Kirchen werden, da die Feier sie nichts anging, das ihrige schwerlich vom Orgelchor haben abtransportieren lassen, und Bach selbst wird sich gehütet haben, seine eigenen schönen Instrumente auch nur für einen einzigen Akkord herzugeben. ‚Cembaloverleiher' aber gab es nicht; es sei denn, daß irgendeine Privatperson dafür einsprang. – Diese Gründe sprechen gegen Cembalo- und für Orgelakkompagnement. Und zwar kann nach Lage der Dinge nur wieder das transportable Trauungspositiv in Frage gekommen sein. Bach besaß die Verfügung über die Schulinstrumente, . . ."[2]

Diese beiden Beispiele mögen genügen, um zu charakterisieren, mit welcher Eloquenz Arnold Schering 1936 seiner Animosität gegenüber dem Cembalo Luft gemacht hat. Daß hierbei nicht nur das Interpretierbare einseitig akzentuiert, sondern auch das Unbezweifelbare ignoriert wurde, gehört zu den bedauerlichsten Fehlleistungen des bedeutenden Gelehrten. Ob Bachs Cembaloinstrumente allesamt das Prädikat „schön" verdienten, wissen wir nicht; daß es aber keine „Cembaloverleiher" in Leipzig gegeben habe, ist schlicht falsch. Es gab zumindest einen – er hieß Johann Sebastian Bach. Nach dem zugehörigen Dokument hätte Schering nicht lange zu suchen brauchen.[3]
Die Publikation eines in Weißenfelser Kantoratsakten zufällig entdeckten Schriftstückes aus dem Jahre 1724 im BJ 1987[4] bezweckte zunächst nichts anderes, als einen Mosaikstein für jenes Bild von Bachs Continuo-Aufführungspraxis zu liefern, das in naher oder ferner Zukunft einmal die allzu einseitige Deutung Scherings ablösen könnte. Hierbei geht es um den Kernsatz jenes Schreibens, in dem ein erfolgloser Bewerber bemängelt, daß „das accompagnirende Fundamental Instrument, so sonst außer der Orgel, weil daher der Tact nicht kan gesehen und observiret werden, denen Sängern oder musicirenden beygestellet wird, . . . von mir weg, und auff die Orgel gestellet worden".
Meiner Deutung, daß nach Lage der Dinge hier nur ein Cembalo gemeint sein könne, das zusätzlich zur Orgel mitwirkte, ist Joshua Rifkin in einer Miszelle entgegengetreten.[5] Nach seiner Auffassung ist die Aussage des Dokuments keineswegs eindeutig, denn

---

[1] A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, S. 183.
[2] Ebd., S. 118f.
[3] C. S. Terry, *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie*. Deutsch von Alice Klengel, Leipzig 1929, S. 310 (vgl. auch Dok I, Nr. 132).
[4] BJ 1987, S. 173f.
[5] Vgl. den vorstehenden Aufsatz.

1. könne mit dem „accompagnirenden Fundamental Instrument" auch ein anderes Continuo-Instrument als das Cembalo gemeint sein, Violoncello, Laute, Orgelpositiv;
2. „außer der Orgel" sei nicht gemeint „zusätzlich zur Orgel", sondern „entfernt von der Orgel".
Hinsichtlich des unter 1. angeführten Arguments läßt Rifkin die Frage offen, hinsichtlich der unter 2. genannten Deutung entscheidet er sich für die von ihm vorgebrachte Lesart.[6]
Es fragt sich nun aber, ob die von Rifkin vorgeschlagene Deutung den Sinn jenes Textes trifft (und diesen damit als Beleg für ein Doppelaccompagnement unbrauchbar macht). Wie leicht zu ermitteln, bedeutet „außer" zur Zeit Bachs (und auch Jahrhunderte früher) in der Tat „außerhalb", entsprechend dem lateinischen „extra". In seinem Schreiben vom 17. August 1736 zu Fragen des „Präfektenstreits" rügt Rektor Johann August Ernesti den Präfekten Gottfried Theodor Krauß wegen „dergleichen Excessen in und außer der Kirche".[7] Eine zweite Bedeutung von „außer", und auch diese schon lange vor Bach, zielt dagegen auf das in meinem Beitrag bevorzugte „zusätzlich zu" beziehungsweise „abgesehen von", entsprechend dem lateinischen „praeter". 1747, um wieder ein Beispiel anzuführen, rühmt Lorenz Christoph Mizler[8] die Orgelvorspiele des Nikolaiorganisten Johann Schneider, „daß man in diesem Stücke, ausser Herr Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts bessers hören kann". Daß ungeachtet dieser unterschiedlichen Akzentuierung beide Bedeutungen von „außer" nicht weit auseinanderliegen, ist sprachgeschichtlich bedingt, kann aber hier nicht weiter diskutiert werden.
Richtig ist an Rifkins Darlegung der Hinweis auf die räumliche Entfernung zwischen Orgel und den Sängern und Musikern; für Weißenfels wäre die spezifische Situation noch zu untersuchen, für Leipzig kann sie als belegt gelten.[9] Wenn es aber Schwierigkeiten bereitet, „von daher" den Takt zu sehen und „zu observiren" (dies war offenbar die Ursache für die musikalische Fehlleistung des erwähnten Weißenfelser Bewerbers), und ohnehin den Sängern und Musikern „sonst" (gewöhnlichermaßen) ein „accompagnirendes Fundamental Instrument" „beygestellet wird" (nach Rifkin wäre auch an ein Positiv zu denken) – läge es dann nicht nahe, auf die große Orgel gänzlich zu verzichten? Dies würde allen bekannten Quellen widersprechen und ist deshalb auch bisher von niemandem ernstlich erwogen worden.
Um zu erklären, was mit einem „accompagnirenden Fundamental Instrument" gemeint sein könnte, zieht Rifkin das Musicalische Lexicon Johann Gottfried Walthers (1732) heran. Merkwürdigerweise beschränkt er sich hierbei auf den Artikel „Fundamento", obwohl zu einer vollständigen Erläuterung auch der Artikel „Accompagnare" gehört hätte. Hier liest man:

„Accompagnare (ital.) accompagner (gall.) accompagniren heisset: wenn zu einer oder mehr Vocal-Stimmen, ingleichen zu einem oder mehrern Instrumenten noch ein anders, z. E. eine

---

[6] Ebd., Fußnote 9.
[7] Dok II, S. 273.
[8] Ebd., S. 445.
[9] *Beiträge zur Bachforschung* 3, Leipzig 1984, S. 17 (H. Stiehl).

Laute, Tiorba, oder fürnehmlich ein Clavier pro fundamento tractirt wird, weil auf diesem die im G. B. vorkommende Ziffern, welche eigentlich das
Accompagnamento (ital.) Accompagnement (gall.) oder Accompagnatur, ausmachen, unstreitig am besten zu exprimieren sind . . ."

Die Betrachtung über den Inhalt des Weißenfelser Dokuments aus dem Jahre 1724 mag damit vorläufig abgeschlossen bleiben. Spitzfindige Deutung wird aus dem Text noch so manches herauslesen; dies setzt allerdings voraus, daß er mindestens ebenso spitzfindig formuliert worden ist. In diesem Zusammenhang läßt sich eine Frage nicht unterdrücken: Kann man einem Zeitgenossen Bachs unterstellen, daß er die Situation der Continuo-Instrumente in der Weißenfelser Stadtkirche durch das Begriffspaar „außer der Orgel" – „auf die Orgel" beschrieben hätte und hier keine andere Formulierung fand?
1704 schrieb Johann Kuhnau[10] von den „bey unserer Kirchen Music" verwendeten sogenannten „Colochonen (eine Art von Lauten, die aber penetriren, und bey allen izigen Musiquen nöthig sind)"; davon, daß er auf die Orgel verzichtet hätte, ist nirgends die Rede.
1769 heißt es in einem die Leipziger Nikolaikirche betreffenden Dokument, daß „der zur Kirchen-Music nöthige Flügel" unbrauchbar sei[11] und ein neuer beschafft werden müsse (was dann auch geschah). Daß die Kirchenmusik zur Amtszeit von Johann Friedrich Doles auf die Orgel verzichtet hätte, wird ebenfalls nirgends gesagt.
Eine Interpolation liegt nahe; sie müßte besagen, daß auch Johann Sebastian Bach neben dem Orgelklang den Klang gerissener Saiten benötigte, und zwar aus wohlerwogenen aufführungspraktischen Gründen. Daß die Cembali beider Hauptkirchen während seiner gesamten Leipziger Amtszeit spielfähig gehalten wurden, lassen die einschlägigen Dokumente erkennen.[12] Arnold Schering hat diese Belege als erster zusammengetragen und veröffentlicht; wie er sie deutete, davon geben die eingangs zitierten Sätze eine Probe. Daß diese Deutung auch weiterhin Bestand haben sollte, ist allerdings schwer einzusehen.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

---

[10] Spitta II, S. 854ff.
[11] H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werk*, Leipzig 1939, S. 70.
[12] Dok II, S. 121ff.

BESPRECHUNGEN

(1) Christoph Albrecht, *Interpretationsfragen: Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524–1916)*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt 1981, 283 S.
(2) Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press 1987, 264 S. (Studies in the History of Music, hrsg. von L. Lockwood und C. Wolff).
(3) Quentin Faulkner, *J. S. Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction*, St. Louis/Missouri, Concordia Publishing House 1984, 77 S.
(4) Josef Rainerius Fuchs, *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*, Neuhausen–Stuttgart, Hänssler 1985, 187 S. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von G. von Dadelsen. 10.)
(5) Karl Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Kassel, Merseburger 1983, 184 S.
(6) Hans Klotz, *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Bedeutung der Zeichen und Möglichkeiten der Ausführung*, Kassel etc., Bärenreiter 1984, 219 S.
(7) Helmuth Rilling, *Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe. 2. veränderte und erweiterte Auflage*, Neuhausen–Stuttgart, Hänssler 1986, 192 S.

Für den Musiker, der sich mit Bach beschäftigt, gehört die Diskussion aufführungspraktischer Probleme notwendigerweise zum aktuellsten Gegenstand der Bach-Literatur. Was heißt jedoch und zu welchem Ende studieren wir – um mit Schiller zu fragen – Aufführungspraxis? Der Antworten sind viele, und dies scheint offensichtlich im Sinne unseres – im Blick auf die Pflege des überkommenen historischen Repertoires – pluralistischen Musiklebens zu sein. Die zu besprechenden Bücher, allesamt im Laufe rund eines Jahrfünfts der 1980er Jahre erschienen, spiegeln denn auch diese Situation durchaus adäquat wider. Nichtsdestoweniger lohnt es sich, dem variablen Verständnis von Aufführungspraxis anhand der sieben – und jede für sich genommen – repräsentativen, wichtigen und vermutlich wohl auch einflußreichen Veröffentlichungen nachzuspüren.
Helmuth Rillings Buch (7) konzentriert sich auf ein einziges, wenngleich monumentales Werk, reflektiert die im Laufe eines langen und intensiven Umganges mit diesem gewonnenen Erfahrungen und zielt auf das Vermitteln von musikalischem, ästhetischem und theologischem Verständnis. In diesem mehr oder weniger allumfassenden Anspruch ist das Buch ein Werk sui generis. Rilling geht es – auf der Basis von „strukturanalytischen Untersuchungen" – um Interpretation, jedoch im Bewußtsein der Tatsache, daß es „keine ein für alle Male gültige Interpretation" gibt. Denn „die Tatsache, daß sie heute anders ist als morgen und morgen anders sein wird als heute, ist Zeichen der Aktualität des Kunstwerks, das Überzeitliches aussagt" (S. 9).
Rillings Buch orientiert sich in seinem durch und durch pragmatischen Aufbau an der Satzfolge der h-Moll-Messe und vermittelt auf diese Weise gleichzeitig

eine Werkeinführung. Die motivisch-thematische Vielfältigkeit und Vielschichtigkeit eines jeden Vokalsatzes wird auf diese Weise angesprochen und für den Praktiker auf alle Arten von interpretatorischen Anhaltspunkten abgeklopft. Dabei kommt er im Blick auf die wichtigsten Kategorien musikalischer Gestaltung zu grundsätzlichen Aussagen über Tempo, Dynamik und Artikulation, und zwar ohne diese etwa historisch ableiten oder gar legitimieren zu wollen. Dennoch ist es für Rilling eine selbstverständliche und unabdingbare Voraussetzung, daß man sich mit dem Text der Bachschen Partitur kritisch (gegebenenfalls auch unter Berücksichtigung der Quellen und der einschlägigen Fachliteratur) auseinandersetzt.

Pragmatische Zielsetzung steht auch für Christoph Albrechts Buch (1) obenan, wobei er bewußt auf einen breiteren historischen Zusammenhang Wert legt. Er sucht dabei eine ausgedehnte Zeitspanne von rund vierhundert Jahren, vom frühen 16. bis ins 20. Jahrhundert, zu umfassen. Im Zentrum steht freilich – nicht nur chronologisch – die Kirchenmusik des Spätbarock (Teil III, S. 119 bis 234), und hier vor allem Bach. Daß dieser in der Überschrift von Händel und Telemann flankiert erscheint, ist eher eine Konzession an den allgemeinen Handbuchcharakter des Buches; nur allzu deutlich im Brennpunkt der aufführungspraktischen Diskussion stehen die kirchenmusikalischen Vokal- und Instrumentalwerke des Thomaskantors. Wie könnte man auch etwa Händels Oratorien wirklich gerecht werden, ohne zugleich auf die geschichtlichen wie praktischen Belange der Opern einzugehen?

Albrecht gliedert seine Darlegungen systematisch, wie die Kapitelfolge von Teil III verdeutlicht: Notierungsfragen, Von den Manieren, Dynamik, Affekte und Symbole, Gemeindegesang und Liedbegleitung, Chormusik, Dirigieren, Solisten und die solistischen Formen, Orchester, Generalbaßspiel, Orgelbau – Orgelmusik – Orgelspiel. Der hierdurch erzielte Überblick ist allein schon von der sinnvollen Systematik her ein vorzüglicher und macht dem Kirchenmusiker die Komplexität des Gebietes voll bewußt. Auf so gedrängtem Raum läßt sich jedoch der Materie – im strengeren historischen Sinne – kaum gerecht werden. Die Quellenzitate wie auch die angeführten Literaturbeispiele sind notwendigerweise selektiv und darum – wie der Autor zugibt – von „relativem Wert" (S. 125). Ob es nun um „Schlußritardando", „differenzierte Orgelbegleitung" des Gemeindegesangs oder um Fragen der „Rezitativgestaltung" geht, das Fazit ergibt sich kaum aus der Analyse der historischen Verhältnisse – auch wenn sie immer wieder angesprochen werden –, sondern aus dem Prinzip einer gewissen „Denkmalpflege . . ., die Kunstgegenstände aus vergangener Zeit mit einer historisch fundierten Sachkenntnis für den heutigen Gebrauch wiederherstellt" (S. 11).

Das Problem bei Albrecht wie auch bei Karl Hochreither (5), der sich auf einen enger definierten Fragenkreis der Bachschen Vokal-Instrumentalwerke beschränkt, besteht in der Tendenz, aufführungspraktische Entscheidungen historisch und theoretisch zu untermauern, und zwar zumeist aufgrund einer deutlich subjektiv gefärbten Auslese von Primär- und (großenteils veralteten) Sekundärquellen; Schering (*Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, 1936) erscheint allenthalben als die meistzitierte Autorität. Allerdings, weder Hochreither noch Albrecht geben vor, eigenständige Forschungsbeiträge leisten zu

wollen. Sie schreiben als engagierte Praktiker, für die das Dilemma zwischen historischem Wissen und (eingestandenem) Nicht- oder Wenigwissen auf der einen Seite und dem Zwang zur künstlerisch verantwortungsvollen Entscheidung bei einer modernen Aufführung unter „normalen" Verhältnissen auf der anderen Seite nicht frei im Raum stehen bleiben kann, sondern zur Ermöglichung einer lebendigen Aufführung pragmatisch entschieden werden muß. Und wenn dies auf dem Hintergrund eines so breiten Spektrums von detailliert gebotenen Sachfragen, wie sie sich bei Hochreither vor allem zur Besetzungs- und Vortragsproblematik finden, geschieht, dann kann man nur wünschen, daß damit dem Niveau der gegenwärtigen deutschen Kantorenpraxis aufgeholfen wird.
Auf das enger umrissene Sachgebiet der Ornamentik in der Tastenmusik Bachs bezieht sich Hans Klotz in seinem Buch (6), der wohl letzten größeren Veröffentlichung des 1987 verstorbenen Orgelpädagogen. Klotz konnte auf guten Vorbildern aufbauen, so vor allem auf der wichtigen Monographie von Walter Emery, *Bach's Ornaments* (London 1953), wie auch auf der monumentalen Abhandlung Frederick Neumanns, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach* (Princeton 1978). Zwischen Neumann und Emery nimmt Klotz eine in jeder Hinsicht mittlere Position ein, sowohl im Blick auf Materialfülle als auch hinsichtlich der „ideologischen" Fixierung (so bleibt er zwar deutlich hinter der orthodoxen und zugleich apologetischen Darstellungsweise Neumanns zurück, geht freilich weniger objektiv – soweit dies überhaupt möglich ist – als Emery mit den Quellen um). Der Aufbau des Werkes ist überaus klar und nützlich, indem er mit den theoretischen Grundlagen beginnt (S. 1–50), dann die einzelnen Ornamente behandelt (S. 51–189) und schließlich allgemeinere praktische Fragen anschließt (S. 190–212).
Mit einer eminent praktischen Ausgangsfrage hatte Klotz begonnen (S. 1): "Was bedeuten die von Bach gebrauchten über dreißig Ornamentzeichen konkret?" Mit Recht betont Klotz die Bedeutung der französischen Ornamentik für Bach; ob man damit jedoch einen immer zutreffenden Schlüssel für die Praxis des in Mitteldeutschland propagierten „vermischten Styls" parat hat, dürfte zu bezweifeln sein. Das gleiche gilt für lapidare, um nicht zu sagen autoritäre Regeln: „Der langen Rede kurzer Sinn: Bachs Vorschlag wird immer auf die Zeit der Hauptnote angeschlagen" (S. 94) – dies etwa läßt sich nun beim besten Willen nicht beweisen. Die Vielfalt der Bachschen Ornamentpraxis geht aus den zahlreichen (weit über hundert) Werkbeispielen eindrucksvoll hervor, wenngleich die Differenziertheit von Bachs Verzierungskunst durch eine normalisierte oder gar ausgeschriebene Druckwiedergabe eher verdunkelt wird. Bedauerlich ist das Fehlen eines Werkregisters.
Die Gefahr der Herauslösung der Ornamentik aus dem breiteren Zusammenhang der Artikulations- und Fingersatzpraxis – wie bei Klotz und schon bei Emery und Neumann – dürfte eigentlich auf der Hand liegen. Willkommen ist daher Quentin Faulkners knapp gefaßte und in hohem Maße instruktive Schrift (3), die auf knapp sechs Dutzend Seiten letztlich mehr bietet als bislang jede andere aufführungspraktische Anleitung. Auf solider Quellenbasis (einschließlich ausgedehntem Studium der handschriftlichen Quellen der Bachschen Tastenmusik) diskutiert Faulkner das enge Ineinanderwirken von Spieltechnik, Finger- und Fußsatz und Artikulation. Ausgehend von historisch zuverlässigen

Beschreibungen von Körperhaltung, Hand- und Fingerbewegung erläutert er eine Reihe von authentischen Applikaturquellen (darunter insbesondere BWV 994 und 930) im Blick auf die traditionsgebundene und zugleich fortschrittliche, vor allem aber ausdrucksbezogene Klaviertechnik Bachs; eingehend wird auch Bachs Pedaltechnik behandelt. In einem Anhang finden sich (neben der willkommenen Wiedergabe der Canzona BWV 588 und des 1. Satzes der Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig" nach der Leipziger Mempell-Preller-Sammlung mit sämtlichen aufführungspraktischen Zusätzen) sechs von Faulkner entsprechend eingerichtete Sätze des Orgelbüchleins. Diese belegen, daß es in der Tat beim Tastenspiel auf entsprechenden Instrumenten am ehesten möglich sein dürfte, eine nicht nur historisch konsequent informierte, sondern auch eine musikalisch überzeugende Spielweise zu entwickeln.

Bewußt nicht als praktische Anleitung konzipiert sind die beiden – als Dissertationen entstandenen – Bücher von Josef Rainerius Fuchs (4) und Laurence Dreyfus (2). Beiden geht es vor allem um eine gründliche und bisher nicht geleistete Aufarbeitung des umfangreichen primären Quellenmaterials. Daß sich aus den Ergebnissen auch Konsequenzen für die Praxis ziehen lassen, wird jedem Benutzer rasch und unmittelbar deutlich, bestimmt jedoch nicht Gang und Ziel der wissenschaftlichen Argumentation. Es geht um Aufbereitung und Analyse historischen Materials und historischer Verhältnisse – beide lassen sich unter keinen Umständen rekreieren.

Fuchs konzentriert sich auf die spezielleren Belange der Artikulation in Bachs Orgel- und Clavierwerken, bei denen er – methodisch besonders einleuchtend – auch die Verwendung des Claviers als Obligatinstrument bzw. Soloinstrument in den Cembalokonzerten mit berücksichtigt. Denn vor allem im Zusammenspiel mit Streichinstrumenten, deren Bogentechnik ein wesentlicher Ausgangspunkt für die Artikulation im 17. und 18. Jahrhundert bildet, zeigen sich vielerlei aufschlußreiche Analogien. Die auf breiter Quellenbasis angelegte Untersuchung ist überaus imponierend und ermöglicht – gegenüber der wenig älteren und bahnbrechenden Dissertation von Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts* (Köln 1982) – für die Bachschen Verhältnisse ein konkreteres, exakteres und vertieftes Bild. Als höchst willkommen und besonders aufschlußreich (gerade etwa im Vergleich mit Klotz) verdienen die konsequent in Faksimile-Wiedergabe nach den handschriftlichen Quellen gebotenen Notenbeispiele Erwähnung, die vor allem auch der ausführlichen Diskussion der zentralen Problematik von Typologisierung und Artikulationsvariabilität (S. 85–162) sichtbaren Ausdruck verleihen.

Einer der heikelsten und am längsten diskutierten aufführungspraktischen Fragen, nämlich der Continuopraxis in Bachs Vokalwerken, widmet sich Laurence Dreyfus. Die Ausgangsbasis seiner detaillierten und ungewöhnlich ergebnisreichen Untersuchung bildet eine sorgfältige Analyse des umfangreichen Komplexes der originalen Bachschen Aufführungsmaterialien. Daß diese in einem bequem aufgeschlüsselten und übersichtlichen Katalog im Anhang aufgeführt werden, ist eine besonders verdienstvolle Zugabe. Denn bislang existierte für dieses wichtige Material keine systematische Übersicht. Die Diskussion stützt sich neben den musikalischen Originalquellen aber auch auf archivalische Unterlagen sowie Traktate und organologische Ergebnisse.

Die Untersuchung der verschiedenen Continuoprobleme erfolgt in vier Hauptkapiteln. Am Anfang steht die Frage der Verwendung von Orgel und Cembalo (S. 10–71). Zu den wichtigsten Ergebnissen dieses ersten Kapitels gehört nicht nur der Nachweis der regelmäßigen Heranziehung des Cembalos in Bachs kirchenmusikalischen Werken, sondern auch der Nachweis des offenbar häufigen, wenn nicht gar regelmäßigen Doppelakkompagnements, also des simultanen Zusammenspiels von Orgel und Cembalo. Die Frage der Ausführung der Secco-Rezitativbegleitung findet eine angemessen ausgedehnte Berücksichtigung (S. 72–107). Als eine der entscheidenden Erkenntnisse stellt sich heraus, daß für Bach ganz offensichtlich die „kurze" Akkordbegleitung die gültige Praxis war. Bei der Besetzung der Bachschen Continuogruppe geht es immer wieder um die Mitwirkung des Fagotts. Dreyfus erhärtet und vertieft die schon von Ulrich Prinz entwickelte These (*Zur Bezeichnung „Bassono" und „Fagotto" bei J. S. Bach*, BJ 1981), daß Bach bewußt mit zwei Instrumententypen umgeht, und zwar mit dem altmodischen, ausschließlich colla parte verwendeten Dulzian („Fagotto") und dem neumodischen und oftmals obligat exponierten Fagott („Bassono") sowie dessen großdimensionierter Variante („Bassono grosso"). Der Mitwirkung der verschiedenen Streichinstrumente (Violoncello, Violone, Viola da gamba, Laute, Violoncello piccolo und Viola pomposa) bei der Wiedergabe des Basso continuo geht der letzte Abschnitt (S. 132–178) nach. Als besonders aufschlußreich erscheint das offensichtlich differenzierte Einsetzen des Violone in 8'- und 16'-Lage (eine interessante, aus dem Bereich der Kirchenmusik hinausführende Fallstudie erläutert den Gebrauch des Violone in den Brandenburgischen Konzerten: 16'-Violono grosso mit tiefer C-Saite für die Konzerte Nr. 1 und 3; 16'-Violone mit tiefer D-Saite für Nr. 4 und 5; 8'-Violone für Nr. 2 und 6 sowie die Frühfassung des 5. Konzerts).

Christoph Wolff (Cambridge/MA)

Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, herausgegeben von Ernst Suchalla, Tutzing: Schneider 1985, 605 S.

Die Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach (im folgenden: CPEB) sind für die Forschung immer schwer erreichbar gewesen. Publiziert sind sie, wenn überhaupt, in abgelegenen Zeitschriften oder Sammelwerken, und die Autographe liegen verstreut in zahlreichen Bibliotheken und Privatsammlungen. Durch Suchallas verdienstvolle Veröffentlichung ist ein Großteil der bisher ungedruckten Briefe jetzt zugänglich.

Die Ausgabe* enthält 180 überwiegend ungedruckte Briefe von CPEB an Breitkopf, zwei von Bachs Witwe an Breitkopf sowie 20 von CPEB an Forkel, alles in allem zwei Drittel der überhaupt erhaltenen Briefe des Bach-Sohnes. Von den Briefen an Breitkopf liegen 174 autograph in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, weitere vier in Berlin-West (SPK), einer in der Universitätsbibliothek Bonn und ein weiterer ist einem 1911 erschienenen Aufsatz von Hermann von Hase[1] entnommen. Die beiden letztgenannten Briefe hat Suchalla seinem Kapitel „Kommentare" zugeschlagen (S. 258 und 260), vermutlich weil sie ihm erst nachträglich bekanntgeworden sind. Zu 15 weiteren, bei Suchalla nicht erwähnten Briefen von CPEB an Breitkopf vgl. weiter unten.

Mit Ausnahme eines in der British Library London befindlichen und bei Suchalla erstmals gedruckten Briefes befinden sich alle bei Suchalla enthaltenen Briefe von CPEB an Forkel in Berlin-West (SPK); sie sind schon 1868 von Bitter[2] publiziert worden, wenngleich mit manchen Übertragungsfehlern.

Von den Antwortbriefen Breitkopfs und Forkels fehlt jede Spur. Allgemein mögen die an CPEB gerichteten Briefe dasselbe Schicksal erlitten haben wie diejenigen Breitkopfs, die CPEB offensichtlich vernichtet hat (vgl. seinen Brief vom 19. Oktober 1785).

Breitkopf war derjenige Musikverleger, bei dem CPEB in seiner Hamburger Zeit (1768–1788) in der Hauptsache arbeiten ließ. Die Beziehungen begannen schon in der Berliner Zeit von CPEB, doch liegen hierzu nur noch vier Briefe vor. Überhaupt existiert relativ wenig von seiner vor 1768 geführten Korrespondenz, und das Erhaltene stammt überwiegend aus einer Zeit, als sein 28-jähriges Wirken am Hofe Friedrichs II. dem Ende zuging. Infolgedessen weist

---

* Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Suchalla (Fröndenberg-Strickherdicke) hat der Verlag die Edition nicht entsprechend der ihm zur Verfügung gestellten endgültigen Version veranstaltet, sondern aufgrund eines zum Zeitpunkt der Herstellung bereits überholten älteren Manuskriptes. Es bleibt zu hoffen, daß in naher Zukunft ein Neudruck erfolgt, der auch in der äußeren Form der Bedeutung des Gegenstandes gerecht wird. Anm. der Redaktion.

[1] H. von Hase, *Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf*, BJ 1911, hier S. 88f. Ein Fundort ist nicht angegeben. – Der *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, hrsg. von W. Hitzig, *II. Brief-Autographe*, Leipzig 1926, führt an der entsprechenden Stelle eine Abschrift an. Offenbar ist diese nicht mehr vorhanden. Das Original des Briefes gelangte – offenbar als familiäres Geschenk – in Lübecker Privatbesitz. Anm. der Redaktion.

[2] C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. I, S. 336–349, Bd. II, S. 295–299.

unsere Kenntnis der Berliner Jahre – gemessen an der relativ gut dokumentierten Hamburger Zeit – doch beträchtliche Lücken auf.
Erwartungsgemäß befaßt sich die Korrespondenz mit Breitkopf vorwiegend mit der Arbeit an Veröffentlichungen. Von 1762 bis 1789 druckte Breitkopf etwa 18 Einzelwerke und Sammlungen von CPEB und veranstaltete Neudrucke von zahlreichen anderen Opera. In den meisten Fällen trat CPEB als Selbstverleger in Erscheinung (und Breitkopf führte nur die Druckaufträge aus), annoncierte Vorhaben und Erscheinungstermine, warb Subskribenten, trug das finanzielle Risiko und strich, wo immer möglich, den größten Teil des Gewinns ein.
Der Herstellungsgang bedingt einen gewissen Rhythmus in der Korrespondenz: CPEB unterbreitet ein neues Vorhaben, kümmert sich um Format, Erscheinungsweise, Preis und Vertrieb, liest Korrektur und wendet sich dann der nächsten Veröffentlichung zu. Nur ausnahmsweise werden einmal zwei Vorhaben gleichzeitig betrieben (beispielsweise 1779 mit dem Zweichörigen Heilig und der Ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber); im übrigen geht CPEB vorsichtig zu Werke, um nicht durch eine zu dichte Abfolge seiner Veröffentlichungen die Aufnahmefähigkeit des Marktes zu überfordern. Die wichtigste Ausnahme bildet seine Kantate „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (Wq 240 / H. 777), deren Druck er sich 1781 und erneut 1784 wünschte, bis er sich 1787 entschloß, Breitkopf zur Veröffentlichung auf eigenes Risiko zu überreden.[3]
Unzählige finanzielle Einzelheiten erscheinen in den Briefen, kennenswert allenfalls für CPEB-Spezialisten. Wichtiger sind schon die musikalisch relevanten Korrekturen, die CPEB Breitkopf mitteilte. Mit der Druckveröffentlichung seiner Werke nahm der Autor es sehr genau, bis hin zur exakten Setzung dynamischer Zeichen – ein wichtiger Tatbestand für heutige Herausgeber.
Ungeachtet des Überwiegens geschäftlicher und herstellungstechnischer Details werfen die Briefe doch auch manches Licht auf Persönlichkeit und ästhetische Anschauungen von CPEB. Mit seinen Briefpartnern verbanden ihn nicht lediglich geschäftliche Interessen, sondern auch persönliche Freundschaft. Regelmäßig schickte er über Breitkopf Geld an seinen jüngsten Sohn Johann Sebastian („Hans"), der einige Zeit bei Adam Friedrich Oeser in Leipzig Unterricht nahm, sowie an seine Halbschwester Elisabeth Juliana Friederica Altnickol, und zeigte sich hier – was oft übersehen wird – recht großzügig. Die Mitteilung vom Tod des jüngsten Sohnes in Rom in seinem Brief vom 9. Oktober 1778 ist die sicherlich ergreifendste Stelle in dem gesamten Briefwechsel. CPEB schlägt sich hier mit ein paar geschäftlichen Dingen herum, doch der Schmerz über den Verlust erlaubt ihm kaum, die Feder auf das Papier zu setzen.
Auch andere Charakterzüge kommen in den Briefen zum Vorschein. Mehrmals nennt CPEB seinen Verleger „böser Herr Landsmann", gewöhnlich aus Ungeduld über ausbleibende Empfangsbestätigungen, entschuldigt sich aber später zumeist. Bei anderen Verlegern ist die Verstimmung größer: mit Artaria in Wien gibt es Auseinandersetzungen in finanziellen Angelegenheiten, mit Jo-

[3] Vgl. S. L. Clark, *The Letters from C. P. E. Bach to K. W. Ramler*, in: C. P. E. Bach Studies, hrsg. von S. L. Clark, Oxford 1988, S. 33–41.

hann Carl Friedrich Rellstab in Berlin wegen unberechtigten Nachdrucks, insbesondere der „Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen".[4]
Der Schilderung des Charakters von CPEB widmet Suchalla einen eigenen Abschnitt. Hier versucht er den Vorwurf zu entkräften, CPEB sei ein Geizhals gewesen, räumt dessen Übervorsicht und gelegentliche Ungeduld ein, nennt aber auch menschliche Züge, Humor und Bescheidenheit.
Hin und wieder äußert CPEB sich gegenüber Breitkopf über seine eigene Musik. Die ungewöhnliche Chromatik in seinem doppelchörigen „Heilig" charakterisiert er am 16. September 1778 so:

„Dieses Heilig ist ein Versuch, durch ganz natürliche und gewöhnliche harmonische Fortschreitungen eine weit stärkere Aufmerksamkeit und Empfindung zu erregen, als man mit aller ängstlichen Chromatik nicht im Stande ist zu thun. Es soll mein Schwanen Lied, von dieser Art, seyn, und dazu dienen, daß man meiner nach meinem Tode nicht zu bald vergessen möge."

Der Wunsch, mit neuen Entwicklungen Schritt zu halten, klingt wiederholt an, beispielsweise am 10. Dezember 1779 im Zusammenhang mit der Zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber:

„Der Inhalt dieser Sonaten wird ganz und gar von allen meinen Sachen verschieden seyn."

Oder am 23. September 1785 hinsichtlich einer anderen Sonate (Wq 60 / H. 209):

„Sie ist ganz neu, leicht, kurz u. beynahe ohne Adagio, weil dies Ding nicht mehr Mode ist."

Genaugenommen ist gemeint, daß Neues sich besser verkaufen läßt.
Besonders aufschlußreich ist eine Bemerkung im Brief vom 15. Oktober 1782 über seine Lieblingsgattung:

„Meine Freunde wollten durchaus 2 Fantasien mit darbey haben, damit man nach meinem Tode sehen könne, welcher Fantast ich war."

Der Gedanke an den Nachruhm beschäftigt CPEB ständig, die Formulierung „nach meinem Tode" erscheint wiederholt. Gewissenhaft ordnet er sein Erbe, insbesondere um Frau und Tochter nach seinem Tode versorgt zu wissen. In den beiden Briefen der Witwe an Breitkopf geht es geradezu folgerichtig vor allem um die Veröffentlichung „unbekannter" Werke.
Bemerkungen über Unterrichtsfragen kommen in den Briefen relativ selten vor, doch einige Stellen sind hier recht aufschlußreich. Beide Söhne Breitkopfs fühlten sich zur Komposition hingezogen und Breitkopf wünschte die Meinung von CPEB über ihre Musik. Dieser antwortet einmal (28. Februar 1776):

„Dero H. Sohn hat mehr Genie als Wissenschaft. Schade, daß Niemand beynahe mehr den reinen Satz lernet. Daher kommen die fehlerhaften Producte, die man so häufig jetzt gedruckt u. geschrieben sieht."

Ganz anders angelegt sind die Briefe an Forkel. Den Werken von CPEB stand Forkel nicht als Verleger, sondern als Käufer gegenüber, er war angesehen als

---

[4] H. Serwer, *C. P. E. Bach, J. C. F. Rellstab, and the Sonatas with Varied Reprises*, in: C. P. E. Bach Studies (vgl. Fußnote 3), S. 233–243.

Musiker und als Schriftsteller, und so gesehen ist es nicht verwunderlich, daß in diesen Briefen ästhetische Fragen häufiger als in der Korrespondenz mit Breitkopf auftauchen. Geschäftliches ist auch hier fast stets anzutreffen, da Forkel in Göttingen den Vertrieb der gedruckten Werke von CPEB besorgte, doch spielen Geldfragen keine beherrschende Rolle.

Lange Zeit dienten die Briefe von CPEB an Forkel hauptsächlich als Informationsquelle hinsichtlich Leben und Werk Johann Sebastian Bachs, und dies auch für Forkel selbst und seine Programmschrift „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke" von 1802. Zwei der berühmtesten Briefe, die bei Suchalla merkwürdigerweise fehlen, sind anderweitig leicht erreichbar (Dok III, Nr. 801 und 803; englische Übersetzung in H. T. David / A. Mendel, The Bach Reader). Wichtig war CPEB für Forkel als Lieferant sowohl seiner eigenen Werke als auch derjenigen seines Vaters. Aus seiner umfangreichen Porträtgalerie überließ er Forkel sogar ein Pastell mit dem Bildnis seines Vaters. In vielen Fällen erhielt Forkel Handschriften ungedruckter Werke,[5] und CPEB gewährte ihm einen gewissen Sonderstatus durch die Zusicherung, daß alles ihm selbst Erreichbare auch Forkel zur Verfügung stehen solle.

Neben den schon häufig herangezogenen Äußerungen über seinen Vater enthalten die Briefe vom CPEB an Forkel auch Bemerkungen über seine eigenen Werke. Am 3. Januar 1778 bezeichnet er sein Oratorium „Die Israeliten in der Wüste", das Gluck in Wien aufgeführt hatte, als „altfränkisch", also unmodern, obwohl es doch erst 1775 im Druck erschienen war. Am 10. Februar 1775 erwähnt er besonders die Nachfrage nach seinen Fantasien und bezieht sich dabei auf Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und Johann Adolph Scheibe.

Persönlicher ist der Ton, wenn von der Sorge um den kranken Sohn Johann Sebastian die Rede ist (20. Juni 1777). Forkels Bitte um Meinungsäußerung zu seinen eigenen Schriften beantwortet CPEB am 15. Oktober 1777, anknüpfend an Forkels Veröffentlichung „Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist" (Göttingen 1777), mit Bemerkungen über die musikalische Erziehung von „Liebhabern". Nach Bachs Auffassung sollte der Liebhaber Meisterwerke studieren und das Ungewöhnliche daran herausfinden.[6] Am 3. Januar 1778 drückt er sein großes Vergnügen über den Empfang von Forkels „Musikalisch-kritischer Bibliothek" aus, lehnt später (Brief vom 25. Juli 1778, vgl. weiter unten) jedoch eine Rezension ab, da er selbst dabei zu sehr „interessiert" sei und nicht unbefangen urteilen könne.

Mit 300 Seiten gegenüber 235 Seiten des eigentlichen Briefkorpus' erscheint der Kommentarteil bei Suchalla überaus umfangreich, gleichsam als Grundstein einer Dokumentarbiographie. Die gründlichen Kommentare enthalten zeitgenössische Kritiken, biographische Daten zu allen in den Briefen erwähnten Personen, Subskribentenverzeichnisse für elf Druckwerke und Bemerkungen zur Identifizierung aller vorkommenden Kompositionen von CPEB, darüber hinaus Erläuterungen zu finanziellen Angelegenheiten. Suchalla liefert auch

---

[5] Zur Bedeutung von Forkels Sammlung vgl. R. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1981, S. 40f.

[6] Diesen Brief behandelt R. Kramer, *The New Modulation of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism, and Practice*, JAMS 38, 1985, hier S. 590.

Übertragungen der skizzierten Antwortbriefe, die normalerweise auf die Rückseite der eingegangenen Briefe gekritzelt sind. Die vielen Querverweise und auch Wiederholungen können bei der Lektüre einzelner Briefe hilfreich sein.
Zusätzlich zu Briefen und Kommentarteil liegt noch eine Einführung von acht Seiten Umfang vor, ein Abschnitt überschrieben „Eine Charakteristik Bachs", eine Übersicht über die Briefe, ein Verzeichnis von Oster- und Pfingstdaten (auf die CPEB sich des öfteren bezieht), dazu Namen-, Orts- und Werkregister (dieses nach Wotquenne und Helm), eine knappe Bibliographie sowie 18 Faksimilewiedergaben. Auf die letzteren nimmt Suchalla allerdings nirgends Bezug, wenngleich dies bei der Besprechung von Bachs Orthographie in der Einleitung nahegelegen hätte.
Den Briefen folgen noch Übertragungen von fünf Rechnungen. Eine davon, die Kosten für eine Aufführung des Oratoriums „Die Israeliten in der Wüste" in der Hamburger „Lazareth-Kirche" betreffend, gehört genaugenommen nicht hierher, da sie weder mit Breitkopf noch mit Forkel etwas zu tun hat. Nach Suchalla (Einleitung, S. 9) liegt dieses Dokument in Berlin-West (SPK), in Wirklichkeit befindet es sich jedoch in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (*Ms. 1929/594*). Es handelt sich um ein versprengtes Blatt aus einem Rechnungsbuch mit Unterlagen von Telemann, CPEB und dessen Hamburger Nachfolger Christian Friedrich Gottlieb Schwencke.[7]
Vom hohen Preis und attraktiven Einband des Buches darf man sich nicht täuschen lassen: Das Druckbild ist enttäuschend, es handelt sich um die verkleinerte Wiedergabe von Maschinenschrift. Die zahlreichen Fehler betreffen glücklicherweise überwiegend den Kommentarteil.
Als Nachtrag zu Suchallas Veröffentlichung sei hier auf weitere Briefe von CPEB an Breitkopf und Forkel hingewiesen.[8] Die folgende Übersicht nennt 15 bei Suchalla fehlende Briefe an Breitkopf und 6 an Forkel mit Datum, Fundort und Veröffentlichung bzw. Erwähnung.

A. Briefe von CPEB an Breitkopf

Datum	Autograph	Veröffentlichung
2. Januar 1772	Leningrad	Suchalla (s. weiter unten)
8. Januar 1772	BRD, Privatsammlung	–
August 1772	USA, Privatsammlung	Bitter S I,[9] S. 334 Nohl[10] (2. Aufl.), S. XLIII
14. November 1772	?	Bitter S I, S. 335f. Nohl (2. Aufl.), S. XLIV
9. Februar 1774	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde	–

[7] Staatsarchiv Hamburg, *Handschriftensammlung Nr. 462* („Rechnungsbuch der Kirchen-Musiken").
[8] Rachel Wade und E. Eugene Helm danke ich für ihre Hilfe bei der Übertragung der Briefe und bei der Abfassung der vorliegenden Rezension.
[9] Bitter, a. a. O. (vgl. Fußnote 2).
[10] *Musiker-Briefe*, hrsg. von L. Nohl, Leipzig 1867, 2. Aufl. Leipzig 1873.

26. Juli 1783	Boston Public Library	–
27. Dezember 1783	Washington, Library of Congress	Moldenhauer,[11] S. 413
14. Januar 1785	?	Katalog Liepmannssohn[12] Nr. 215
10. März 1787	Historical Society of Pennsylvania	–
13. April 1787	?	Katalog Liepmannssohn Nr. 63
9. Februar 1788	USA, Privatsammlung	–
8. März 1788	Schloß Mariemont, Belgien	La Mara,[13] Bd. 1, S. 211f.
25. Juni 1788	USA, Privatsammlung	Neue Zeitschrift für Musik 78, 1911, S. 326
26. Juli 1788	USA, Privatsammlung	–
6. August 1788	Historical Society of Pennsylvania	–

B. Briefe von CPEB an Forkel

1774	USA, Privatsammlung	Dok III, Nr. 801
13. Januar 1775	USA, Privatsammlung	Dok III, Nr. 803
27. April 1776	?	Nohl (1. Aufl.), S. 65
4. September 1776	USA, Privatsammlung	–
15. November 1777	?	Katalog Liepmannssohn Nr. 263
25. Juli 1778	New York, Pierpont Morgan Library	–

Einen Aufsatz über den Brief an Breitkopf vom 2. Januar 1772 hat Ernst Suchalla vor kurzem vorgelegt.[13a] Neben einigen geschäftlichen und persönlichen Angelegenheiten enthält dieser Brief eine aufschlußreiche Äußerung über die Musik von (Carl Heinrich) Graun. Die bei Bitter und Nohl gedruckten Briefe vom August 1772 und vom 14. November 1772 betreffen hauptsächlich Schwierigkeiten bei der Drucklegung einer Folge von sechs Konzerten (Wq 43 / H. 471–476). Auf den Brief vom 9. Februar 1774 an Breitkopf hat zuerst Gudrun Busch in ihrer Dissertation über Carl Philipp Emanuel Bach und seine Lieder hingewiesen (1957).[14] Hier bespricht CPEB letzte Einzelheiten des geplanten Drucks der „Cramer-Psalmen" (Wq 196 / H. 733). Der Brief ist bisher ungedruckt:

---

[11] H. Moldenhauer, *From my Autograph Collection: C. Ph. E. Bach – Dittersdorf – Mozart*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956, Graz/Köln 1958.

[12] Kataloge der Firma Leo Liepmannssohn, Berlin, mit Auszügen der dort angebotenen Briefe.

[13] *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, hrsg. von La Mara [Marie Lipsius], Bd. 1, Leipzig 1886.

[13a] E. Suchalla, *C. Ph. E. Bach an J. G. I. Breitkopf – Ein unbekannter Brief aus Leningrad*, in: Florilegium Musicologicum. Festschrift H. Federhofer, Tutzing 1988, S. 397–407.

[4] G. Busch, *C. Ph. E. Bach und seine Lieder*, Regensburg 1957, S. 110.

Hamburg, d. 9 Febr [17]74

Liebwehrtester Freund
Hierbey folgt der Rest der Psalme, nehmlich noch 8 Stück. Der 121 Psalm war der letzte, den Sie erhielten. Die Anrede der Dedication, die Dedication selbst und die Vorrede kommen auch mit. Sie wißen am besten, was sich schickt, ohne es Ihnen zu sagen, nehmlich daß leere Seiten nach dem Titel und nach der Anrede seyn müßen. Nun hoffe ich, daß es an nichts fehlen wird, sondern daß ich auf Ostern die Nahmen der Pränumeranten überall erhalten werde, damit sie noch mit gedruckt werden, u. meiner Meynung nach wird auf die Ostermeße das ganze Werck können ausgeschickt werden. Was Sie an Exemplaren zu debitiren gedenken, belieben Sie da zu behalten. Dies einzige bitte recht sehr, Niemanden vor der Zeit den Herrn wißend zu machen, dem ich die Psalme dedicire. Ich bitte ferner lieb zu behalten

Ihren
ergebensten Freund und
Diener Bach.

Der folgende Brief vom 26. Juli 1783 (Boston Public Library) betrifft Fragen des Vertriebs der vierten „Sammlung für Kenner und Liebhaber". Bachs typisches Drängen auf genaue Abrechnung mit Breitkopf prägt auch diesen Brief, der hier erstmals im Druck erscheint.

Hamburg, d. 26 Jul. [17]83

Liebwehrtester Freund,
Noch belieben Sie 6 Exemplare, nehmlich 5 Viol. u. 1 Cl. an H. Artaria nach Wien zu spediren. H. Westphal[15] schickt Ihnen mit heutiger Post ein Paket für H. Artaria, und bittet solches nicht eher abzuschicken, als bis meine Sachen mit beygepackt werden können. An H. Heringen[16] belieben Sie, außer jenen angezeigten Exemplaren, noch 12 ditos alle im Clav.zeichen, mit zu schicken. In 8 Tagen belieben Sie mir eine Anweisung zu schicken, um Ihnen 60 rthl. vor der Hand auszahlen zu können. Ich bin, wie allezeit,

der Ihrige
Bach.

Der vor kurzem von der Library of Congress (Washington, D.C.) erworbene Brief vom 27. Dezember 1783 betrifft geschäftliche Angelegenheiten, insbesondere die geplante Veröffentlichung des „Morgengesangs am Schöpfungsfeste" sowie einer Neuausgabe der Gellertlieder:

Hamburg, d. 27. Dec. [17] 83.

Liebwehrtester Freund,
Prosit das neue Jahr! Die vielen Feyertage sind schuld, daß ich etwas spät antworte. Sie haben Recht, da Sie mir 5 rthl. 8 gr. gut geschrieben haben. Ich hatte mich geirrt: Ich bitte, Herr Ahlfelden mit seinem Briefe 5 rthl. zu zahlen. Die 20 gr. Porto habe ich angemerckt; folglich bleibe ich Ihnen in allen 12 gr. schuldig. Wegen des Morgengesangs halte ich Sie bey Ihrem Worte. Die Gellertschen Lieder mit dem Anhange in eins, ist auch gut. Die Zweifel wegen der Choräle habe ich gehoben, wie Sie sehen. Es war nichts fehlerhaftes, aber beßer, ist immer beßer. Sollten noch mehrere Zweifel vorfallen, so erbitte mir den 1sten u. 2ten Theil gedruckt aus. Ich habe keines von beyden. Vorbericht ist nicht nöthig. Ihre vorgeschlagene großen Notenköpfe u. das Hillersche Operetten Format finde ich gut. Mich wundert, daß mir Herr Rost nicht antwortet. Ich werde mit Ihrer Erlaubniß diesen Herrn bitten, daß er das Geld für

---

[15] Johann Christoph Westphal (1727?–1797), Musikalienhändler und Verleger in Hamburg.
[16] Johann Friedrich Hering, in Berlin für CPEB tätig.

meine 14ten Exemplare, zu Erspahrung des Porto Ihnen geben möge. Doch hoffentlich haben Sie nichts dawider; folglich belieben Sie ihm nur beykommenden Brief zuzuschicken, und das Geld, wenn ers zahlt, anzunehmen. Ich bin, wie allezeit,

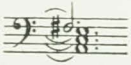
Ihr aufrichtigster Fr[eund] u. D[iene]r
Bach.

Heute probire ich meinen Morgen-
gesang u. mit nächster Post
erhalten Sie mein Manuscript.

Zwei Briefe aus dem Jahre 1787 (10. März und 13. April) befassen sich mit der letzten Herstellungsphase der sechsten „Sammlung für Kenner und Liebhaber". Die im erstgenannten Brief übermittelte Korrektur für einen der letzten Takte der C-Dur-Fantasie zeigt Bachs Beachtung auch von scheinbaren Nebensächlichkeiten (wichtig für heutige Herausgeber seiner Werke).

Hamburg, d. 10 März [17]87

Hierbey schicke ich Ihnen, bester Freund, die Recension unserer Cantate brühwarm. Ich hoffe u. wünsche Ihnen alles Glück.[17] Gestern sahe ich mein Manuscript von meiner 6ten Sammlung durch, und fand in der Fantasie aus dem C dur einen kleinen Fehler, welcher leicht geändert werden kann; wenn der Druck schon geschehen, so kann er angemerckt werden: Fast am Ende der Fantasie steht im Baßsystem ein Ruhezeichen über einer 3 Viertelnote as, dies muß weg,



weil die Oberstimme
gleich fortgehen muß, das bald drauf folgende Ruhezeichen in der Oberstimme bleibt. Ich bin noch immer der Ihrige

Bach

[am Rande:]

Der Recensent hat nicht eher Platz gehabt. Verkaufen Sie brav drauf los.

Dem einen bei Suchalla wiedergegebenen Brief vom 3. Mai aus dem Todesjahr 1788 können weitere fünf an die Seite gestellt werden. Derjenige vom 9. Februar 1788 befaßt sich mit drei Hauptpunkten: der Arbeit an der Druckausgabe der „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu"; der Vervollständigung der vierbändigen Ausgabe von Johann Sebastian Bachs Chorälen, von der Breitkopf die ersten drei Bände 1784, 1785 und 1786 herausgebracht hatte, und dem Wunsch von CPEB nach einem Neudruck seines „Trinkliedes" („Der Wirth und die Gäste", Wq 201 / H. 699). Das letztere hatte Winter in Berlin 1766 veröffentlicht. Die erneute Beschäftigung mit diesem Werk könnte auf eine Konkurrenz mit Johann Carl Friedrich Rellstab deuten, der das Lied in der Tat 1790 und dann noch einmal 1791 herausbrachte. Die Auseinandersetzung zwischen CPEB und Rellstab zog sich schon lange hin, und der 1785 von Breitkopf auf Veranlassung des Komponisten veranstaltete Neudruck der 1760 erschienenen Sammlung „Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen" war, wie Howard

[17] Der Glückwunsch zielt auf den erfolgreichen Absatz der Kantate „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (Wq 240/H. 777), bei der Breitkopf das finanzielle Risiko übernommen hatte.

Serwer nachweisen konnte,[18] als Konkurrenzunternehmen zu Rellstabs unberechtigtem Nachdruck gedacht. Nach Serwer sollten einige von CPEB vorgenommene Änderungen den Wert von Rellstabs Veröffentlichung mindern. Gleiches mochte CPEB mit dem „Trinklied" im Sinne haben. Der Brief vom 9. Februar 1788 lautet wie folgt:

Kurz u. gut! Nicht ich, sondern Sie, lieber Freund, haben Sich geirrt. Sie kriegen noch wegen Burney 2 rthl. Ich versprach, selbigem die Exemplare höher anzusetzen, dies habe ich gethan, u. Sie würden noch mehr gekriegt haben, wenn die Unkosten nicht gewesen wären. Von den 4 erhaltenen Cantaten[19] habe ich nur noch 1 Stück übrig; wenn dies verkauft ist, so sollen Sie alles mit einmahl bekommen. Nehmlich

Von Burney 2 rthl.
für 3 Stück 10 rthl.

Die übrigen von den erhaltenen 9 Exemplaren, 2 an Podmanizky, 2 an Burney, 1 an Grave u. 1 an Sauppe,[20] samt 5 Texten u. den Svietenschen Exemplaren habe ich Ihnen bezahlt.
Ich erwarte mit Schmerzen die Choräle. Ich wollte Sie gerne complet haben u. binden laßen. Schicken Sie mir (es ist Ihnen doch gleich viel) vom ersten Theile, 4 St. vom 2ten, 2 St. u. vom 4ten, 4 Stück, statt aller 10 St. vom 4ten Theile.
Beykommenden Brief lesen Sie durch u. schicken mir ihn wieder zurück. Da ich die Choräle gerne bald hätte, so schicken Sie mir sie mit der Post. Das Porto will ich tragen. Fugen werde ich nicht machen. Vielleicht werden wir auf eine andere Art wieder zusammen kommen. Ich bin, wie allezeit der Ihrige

Bach

Hamburg, d. 9 Febr. [17]88
Sollten Sie mein Trincklied (der Wirth u. die Gäste) drucken: so melden Sie mirs vorher, damit ich Ihnen den Fehler sagen kann, der im Drucke ist. Ich schicke Ihnen alsdann eine sichere Copie. Ich habe kein gedrucktes Exemplar. Kriegen wir bald wieder Prospeckte? Nur sauberes illuminirt u. keine Kirchen. Gleich jetzt, sprach ich, wegen des einen Ex. mit H. Westphal. Er hats nicht von Ihnen genommen, sondern, wie er nicht anders weiß, aus Gotha von Ettingern.

[am Rande:]

Weil ich vom Trinckliede kein gedr. Ex. habe, so mögte ich gerne 1 gedr. oder wenigstens ein genau danach copirtes Ex. sehen um Ihnen den Fehler ganz deutlich zu zeigen.

Der Kontext zeigt nunmehr, daß der bei La Mara abgedruckte Brief vom 8. März 1788 an Breitkopf gerichtet ist (La Mara nannte 1886 Forkel als möglichen Adressaten). CPEB dankt dort für die Zusendung der Choräle und schickt eine revidierte und mit Änderungen versehene Abschrift des „Trinklieds". Eine Kompositionslehre möchte er vor seinem Tode noch veröffentlichen,[21] und schließlich bietet er Breitkopf die restlichen Exemplare seiner „Sammlungen für Kenner und Liebhaber" zu stark herabgesetztem Preis an. Der Brief ist von tiefer Resignation erfüllt; zufällig ist er an dem Tage geschrieben, an dem CPEB sein 74. Lebensjahr vollendete.

---

[18] Serwer, a. a. O. (vgl. Fußnote 4).

[19] Gemeint ist das in Fußnote 17 genannte Werk.

[20] Subskribenten der Werke von CPEB: Baron von Podmanitzky, Ungarn; Johann Heinrich Grave, Advokat in Greifswald; Sauppe, Kantor und Organist in Hadersleben. Vgl. Suchalla, a. a. O., S. 530, 533.

[21] Diesen Gesichtspunkt behandelt Kramer, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 591.

Die beiden letzten noch zu ergänzenden Briefe an Breitkopf betreffen den Versuch, eine Kantate und einige Lieder zu veröffentlichen, die zu verschiedenen Zeiten, teilweise sogar noch in den Berliner Jahren, entstanden waren. Zunächst wollte CPEB einige schon früher gedruckte Lieder (darunter offensichtlich auch das „Trinklied" einbeziehen, doch läßt der Brief vom 6. August 1788 erkennen, daß der Verleger Donatius nur Unveröffentlichtes wünschte. Nach dem Brief vom 26. Juli 1788 handelt es sich um Lieder, die ursprünglich als Teil III von Carl Friedrich Cramers Sammlung „Polyhymnia" gedacht waren (in ihrer Arbeit von 1957 hat Gudrun Busch bereits scharfsinnig die relativ frühe Entstehung bedacht[22]). Hier der Text der beiden Briefe:

Hamburg, d. 26 Jul. [17]88

Liebwehrtester Freund,
Meine kleinen, in verschiedenen vermischten Samlungen von mir von jeher herausgekommenen Lieder, nebst einer Cantate läßt, wie ich höre, H. Donatius bey Ihnen drucken. Diese zusammen, waren meine Portion zu H. Cramers Polyhymnia. Da aber dieser leztere jungen Leuten mich vorzog, so stand ich von der Polyhymnia ab, u. meldete es H. Cramern. Ein Freund des Herrn Donatius überredete mich, diesem H. diese Dinge in seinen Verlag zu geben, ich thats, u. machte einige wenige neue Lieder dazu, welche, nebst der Cantate, noch nie gedruckt sind. Das Gleimsche Trincklied habe ich, nebst der Cantate: Phillis u. Thyrsis [Wq 232/H. 698], davon weggelaßen. Ich habe Ihnen dieses melden wollen u. beharre, wie allezeit,

der Ihrige
Bach.

[am Rande:]

Unter den Liedern ist zwar die Weversche Samlung[23] mit: ich offerirte ihm vor Jahren die Vermehrung; aber er schlug mirs ab, folglich bin ich dadurch frey gemacht.

Hamburg, d. 6 Aug. [17]88

Liebwehrtester Freund,
Herr Donatius hat blos ungedruckte Lieder von mir verlangt. Ich habe sie ihm gegeben, und er wird sie Ihnen in wenigen Tagen zum Druck überschicken. Sie werden vielleicht 8 oder 9 Bogen betragen; nur weiß ich das Format nicht; folglich sind Sie nun in allem, was Sie ehedem von meinen Liedern gedruckt haben und noch drucken wollen, völlig sicher. Ich bin noch immer

der Ihrige
Bach.

Die Sammlung „Neue Lieder-Melodien nebst einer Kantate" (Wq 200) erschien erst ein Jahr nach dem Tode von CPEB bei Donatius und wurde auch nicht von Breitkopf gedruckt, sondern von Christian Gottlob Täubel. Wie eng CPEB mit dieser Veröffentlichung verbunden war, zeigen die oben wiedergegebenen Briefe ebenso wie ein eigenhändig geschriebenes Verzeichnis von Liedern (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, *Ms. 1913/δ997*).[24]

---

[22] G. Busch, a. a. O. (vgl. Fußnote 14), S. 197–202.

[23] CPEB, *Oden mit Melodien*, erschienen im Verlag von Arnold Wever und 1762 von Breitkopf gedruckt. Ein Neudruck erschien 1774. Nach Friedrich Welter besaß die Bibliothek der Berliner Singakademie ein Exemplar der Ausgabe von 1774 mit Eintragungen, die CPEB kurz vor seinem Tode geschrieben hatte (vgl. *Sing-Akademie zu Berlin*, hrsg. von W. Bollert, Berlin 1966, S. 38).

[24] E. E. Helm weist in seinem in Vorbereitung befindlichen *Thematic Catalogue of the Works of*

Die beiden noch ungedruckten Briefe an Forkel folgen nachstehend. Aus dem Kontext ergibt sich, daß der von CPEB mit „4 Sept. 67" datierte Brief in Wirklichkeit 1776 geschrieben ist. Augenscheinlich diente er als Begleitschreiben für 13 Exemplare der 1776 bei Breitkopf gedruckten Ersten Sammlung von Sonaten für Clavier, Violine und Violoncello (Wq 90 / H. 522–524). Zwölf Exemplare waren für die Subskribenten bestimmt, das dreizehnte als Geschenk für Forkel, der den Komponisten bei der Werbung von Subskribenten unterstützt hatte. Den Versand der Ausgabe nahm CPEB Ende August vor, wie sein Brief vom 23. August 1776 an Breitkopf belegt, und die Liste der Subskribenten zeigt, daß Forkel tatsächlich zwölf Exemplare zu erhalten hatte.[25] Die Erwähnung von Kompositionen Frescobaldis hängt mit Forkels Bitten um Werke des 17. Jahrhunderts zusammen (vgl. die Briefe vom 20. September und vom 22. Dezember 1775 bei Suchalla).

Hierbey erhalten Sie, liebster Freund, 13 Exemplare Sonaten, 12 Stück für eben so viele Subscribenten und 1 Stück für Sie, als ein schlechtes Geschencke. Tausend Danck für Ihre gütige Vorsorge. Die Frescobaldiana sind da, und sollen künftig folgen. Ich bin, wie allezeit,

Ihr
ergebenster
Bach.

Hamburg, d. 4. Sept. 67 [sic]
H. Forckel

Der Brief vom 25. Juli 1778[26] betrifft Forkels Musikalisch-Kritische Bibliothek. CPEB hielt Forkels Besprechung der Claviersonaten mit Begleitung einer Violine (Wq 90/1 – H. 522–524 und 531–534) für zu enthusiastisch; von einer Besprechung von Forkels Zeitschrift nimmt er Abstand zugunsten des für den Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten üblicherweise als Rezensent tätigen Herrn Leister.[27]

Hamburg, d. 25 Jul. [17]78

Mein theuerster Freund,
Tausendfachen Danck für das abermahlige gütige Geschencke von Ihnen! Ihr Beyfall zu meinen mäßigen Arbeiten machet mir viel Vergnügen und Ehre; auch hiefür dancke ich Ihnen ergebenst, nur befürchte ich, daß Ihr Enthusiasmus für mich zu groß sey, und daß Sie mehr gesagt haben, als Sie verantworten können.
Eine Recension Ihrer Bibliotheck in unsrem Correspondenten wird Herr Leister gerne und zwar gut machen; nur bitten Sie Ihren Verleger, daß er diesem braven Manne von beyden Theilen ein Exemplar verehrt. Dies muß Jedermann thun. Für mich schickt sichs nicht wohl, eine Rec. zu machen; ich bin zu sehr dabey intereßirt.
Ich beharre, wie allezeit, von Herzen

Ihr
aufrichtigst-ergebenster
Bach.

[am Rande:] An Herr Leistern wird die Adreße seyn: An den Herrn Leister, bey Herr Karsten an der Zollenbrücke in Hamburg.

Stephen L. Clark (Saratoga Springs/NY)

Carl Philipp Emanuel Bach auf die Übereinstimmung dieses Verzeichnisses mit dem Inhalt des Druckes hin.

[25] Wiedergegeben bei Suchalla, S. 343–353 des Kommentarteils.

[26] R. Wade (vgl. Fußnote 5), S. 40f., behandelt diesen Brief erstmals.

[27] Zu Leister vgl. Suchalla, S. 523.

ANHANG

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch).
Aus Umfangsgründen erfolgt die Wiedergabe der Resümees in Jahrgang 76 (1990) des Bach-Jahrbuchs.

Hinweise

Signatur	Stok
MZ 8° 10	Ke

RS	Bub 69
75. 1989	Wf 30. 89

Sonderstandort	Signum	Ausleihe-vermerk
		Präsenz-nutzung

19. Feb 1993

05. 5. 88

ISBN 3-374-00548-9