

All dies besagt, daß hier ein ganzes Kapitel fehlt, das der Aufführungspraxis, die im Zentrum des Bach-Interesses des 20. Jahrhunderts steht. Daß eine Studie wie Wilhelm Ehmanns viel diskutierte „Concertisten‘ und ‚Ripienisten‘ in der h-Moll-Messe Joh. Seb. Bachs“, die der Anwendung des Solo-Tutti-Prinzips in der Wiedergabe der Bachschen Vokalmusik zu neuem Aufschwung verhalf, im Literaturverzeichnis unberücksichtigt geblieben ist, spricht Bände. Das in zehn Kategorien aufgeteilte, 23 Seiten lange Literaturverzeichnis strebt allem Anschein nach einen hohen Grad von Vollständigkeit an. Autoren, deren Arbeiten nicht aufgenommen worden sind, werden sich schon melden; und wenn deren Veröffentlichungen einen Beitrag zum Bach-Schrifttum darstellen, sollten sie einer Neuauflage des W. W.-Norton-Einzelbandes eingegliedert werden. In den ersten der unvermeidlichen Supplementbände des „New Grove“ sollte jedenfalls eine Vervollständigung des Kapitels „Bach-Revival“ aufgenommen werden.

Ich bin nicht einer der Rezensenten, die mit manchmal diebischer Freude eine Liste von Unstimmigkeiten, Druck- und anderen Fehlern präsentieren. Ich habe eine solche, die für den Umfang der „New Grove“-Bach-Artikel keineswegs groß, aber auch wiederum nicht ganz unwichtig ist, Professor Christoph Wolff übersandt. Abgesehen von dem Schlußkapitel „Bach-Revival“ hat sich meine Kritik nur mit hier und da gefundenem Detail befaßt, das einen minimalen Prozentsatz des Ganzen betrifft. Von diesem Ganzen kann und soll darum abschließend noch einmal gesagt werden, daß es eine große, hervorragend organisierte und bewundernswerte Leistung darstellt.

Gerhard Herz (Louisville, Kentucky)

Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach. Volume III: A Background*. Cambridge, London, New York etc., Cambridge University Press 1984, 309 Seiten.

Die ersten beiden Bände von Peter Williams' *The Organ Music of J. S. Bach* haben seit ihrem Erscheinen im Jahre 1980 binnen kurzem den Ruf eines umfassenden und aufschlußreichen Standardwerks zur Orgelmusik Bachs gewonnen. Beginnend mit den freien Orgelwerken (Band I) und fortgesetzt mit den Choralbearbeitungen (Band II) befassen sich die beiden ersten Bände mit der Musik selbst und verarbeiten zugleich in systematischer Form quellen- und stilkritische Fragen sowie die angefallene ältere Literatur. Obgleich diese Bände in mancher Beziehung nicht unkritisch aufgenommen wurden (vgl. die Rezension von Ernest May in BJ 1982), haben sie dank ihres erschöpfenden Informationsgehaltes, gerade auch im Blick auf den neuesten Stand der Quellenforschung, ihren Platz gefunden als ein hervorragend gelungenes Nachfolgewerk zu Hermann Kellers *Die Orgelwerke Bachs* (1948).

Dennoch – und dies beilte sich eine Reihe von Rezensenten anzumerken – wies das Werk in seiner bisherigen Form einen empfindlichen Mangel auf: Es

bot eine Diskussion der Musik ohne Berücksichtigung des zugehörigen Hintergrundes. Keller hatte sein Buch mit nützlichen (inzwischen reichlich veralteten) Kapiteln über Bachs Orgeln und Orgelspielpraxis eröffnet. Williams jedoch begann sein Werk unvermittelt und ohne jedwede einführende Diskussion. Mit dem Erscheinen des vorliegenden Bandes kann er nunmehr diesen Nachteil ausgleichen. Wie der Untertitel „A Background“ andeutet, befaßt er sich mit Herkunft, Kontext, Funktion und Aufführungspraxis des Repertoires der Bachschen Orgelmusik.

Der Band gliedert sich in vier Teile. Der erste, „The Music in Service and Recital“ (Die Musik in Gottesdienst und Konzert), wendet sich den verschiedenen Anlässen zu, für die Bachs Musik geschaffen wurde. Williams untersucht auf breiter Basis Gottesdienstordnungen und Gesangbücher, um zu zeigen, wie sehr Bach eingebunden war in die Traditionen seiner Zeit, die sich für uns nur unvollkommen nachvollziehen lassen. Bei der Lektüre dieses Teiles hofft man u. a. darauf, eine Antwort auf die Frage der Orgelbegleitung des Gemeindegesanges zu erhalten. Williams befragt die Dokumente und wägt die verschiedenen Möglichkeiten ab – von Orgelvor- und -zwischenpiel bis hin zur begleitenden Harmonisierung – mit dem Ergebnis, daß sich die von Bach geübte Praxis nicht erweisen läßt. Dies gilt selbst für Bachs gottesdienstliches Orgelspiel in Arnstadt, wo immerhin das Kirchenkonsistorium, wenngleich nicht ganz unzweideutig, die entsprechende Frage nachweislich behandelt hat. (Es wäre anzumerken, daß Hans-Joachim Schulze 1981 in einem Aufsatz darauf hinwies, daß Bach bei einem Besuch in Altenburg 1739 während des Gottesdienstes die Gemeinde auf der Trost-Orgel begleitete und beim Singen des Glaubensliedes stropfenweise von d- über es- nach e-Moll modulierte.) Williams untersucht auch Bachs Orgelprüfungen und -konzerte im Blick auf ihre Bedeutung für die Funktionsbestimmung seiner Orgelmusik. Die praktisch ergebnislose Diskussion dieser Fragen mag manchen Leser enttäuschen. Doch durch Unterstreichen der Widersprüchlichkeit des Belegmaterials weist Williams zu Recht darauf hin, daß sich eindeutige Rückschlüsse auf die Funktionsbestimmung von Bachs Orgelmusik nicht finden lassen.

Im zweiten Teil des Buches, „The Music and its Composition“ (Die Musik und ihre Komposition), kehrt Williams zurück zu einem Thema, das die ersten beiden Bände gleichsam wie eine „idée fixe“ durchzieht: Bachs Gebrauch traditioneller Figuren. Unter Hinweis auf Beispiele von Walther, Kauffmann, Kuhnau, Zachau und anderen zeigt er, welch konventioneller Herkunft Bachs Motive sind. Daß Bach in der Lage war, das künstlerische Potential eines solchen Figurenvorrats in dramatisch-neuer Weise auszuschöpfen, erscheint als das eigentliche Phänomen seiner Weimarer Choralbearbeitungen. Mit seiner Diskussion der an der Figurenlehre geschärften melodischen Erfindungskunst Bachs führt Williams den Leser in die Werkstatt des Komponisten ein und erklärt, wie sich der schöpferische Funke an den elaboratio- und decoratio-Prinzipien der ars inveniendi entzündet. Andernorts analysiert er die Bauweise von Bachs Präludien und Fugen, indem er zum Vergleich die Zeitgenossen Niedt, Walther und Mattheson heranzieht. Zumindest die beiden letzteren waren wohl vertraut mit dem italienischen Konzertstil. Warum aber blieben sie dann in der Idiomatik ihrer freien Orgelwerke so stark den Traditionen

des 17. Jahrhunderts verpflichtet? Warum adaptierten sie nicht wie Bach den italienischen Konzertstil? Der Stilwandel von Bachs Präludien und Fugen wirkt in diesem Lichte betrachtet um so bemerkenswerter.

„The Music and its Organ“ (Die Musik und ihre Orgel), der dritte Teil des Buches, erscheint weniger anregend als die anderen – vielleicht darum, weil die Materie insgesamt vertrauter ist. Dennoch begrüßt man es, die Dokumentation bezüglich Bachs Orgeln, Orgelprüfungsberichten und Registrierpraxis hier gesammelt vorzufinden. Die Kapitel über *Organo pleno* und zweimanualiges Spiel sind insgesamt gründlich erarbeitet. Zwar fragt man sich, weshalb Williams – nach der sorgfältigen Diskussion der zweimanualigen Planung von *Clavierübung II* – hinsichtlich des Manualwechsels bei Präludium und Fuge c-Moll BWV 546 dann doch die Ansicht Kellers übernimmt, obgleich die Notation (ganz abgesehen vom stilistischen Befund) dagegen spricht. Das interessanteste Kapitel dieses Teiles bezieht sich auf Fragen der Stimmung und Temperatur. Hier erörtert Williams die traditionelle Spannung zwischen Theoretikern (die an der alten Proportionslehre festhalten) und Praktikern (die nach einem erweiterten Tonartenspektrum verlangen) und weist darauf hin, daß Werckmeisters Einfluß auf Bach und seine Zeitgenossen größer war, als man gemeinhin annimmt. Darum findet man im 18. Jahrhundert viele deutsche Orgeln, darunter auch die Instrumente Gottfried Silbermanns, nicht mehr mitteltönig gestimmt. Dafür sprechen nicht nur die Musik Bachs, Buxtehudes und anderer, sondern auch weniger beachtete Quellen wie das Weißenfelder Gesangbuch von 1714 (mit einem Cis-Dur-Dreiklang im Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“).

Der Schlußteil des Buches, „The Music and its Performance“ (Die Musik und ihre Ausführung), dürfte als der gelungenste gelten, denn hier werden so heikle Themen wie Artikulation, Finger- und Fußsätze sowie Verzierungen schlüssiger als in jeder anderen verfügbaren Veröffentlichung abgehandelt. Hinsichtlich des Fingersatzes vertritt Williams die Auffassung, daß sich Bachs Methode im Laufe der Zeit deutlich gewandelt hat und daß sich die oft zitierten Beschreibungen der Schüler und Söhne auf die Leipziger Zeit beziehen, jedoch kaum auf die früheren Werke anzuwenden sind. Im Kapitel über Fußsätze vergleicht Williams die detaillierten Bemerkungen von Türk und Kittel in ihrer Gültigkeit für Bach. Er schließt jedoch, daß sich nicht feststellen läßt, ob Bach von Spitze und Absatz Gebrauch zu machen pflegte. Ein nicht gebotenes Beweisstück – Arnolt Schlicks „*Ascendo ad Patrem*“, eine zehnstimmige Komposition mit vierstimmigem Pedal – belegt, daß der Gebrauch des Absatzes in Deutschland bereits im 16. Jahrhundert geübt wurde und daß er durchaus zu Bachs Zeit, nach Kittels Worten, „der alten Art zu spielen“ entsprochen haben mag. Das Kapitel über Verzierungen kulminiert in der These, daß Bach dem Geist, aber nicht dem Buchstaben der französischen Praxis folgte – wie weit freilich, bleibt eine offene Frage. Williams glaubt, daß die von Gerber und Anonymus 5 überlieferten, stark verzierten Fassungen von Bachs Inventionen (siehe Anhang, NBA V/3) geschmacklose Abirrungen darstellen. Geschmacklos oder nicht, sie stehen durchaus nicht isoliert da, wie ähnlich überladen verzierte Versionen der *Passacaglia* BWV 582 oder der *Canzona* BWV 588 (siehe Anhang, NBA IV/7) zeigen.

Schon die flüchtige Lektüre des vorliegenden Bandes deutet darauf hin, daß die Drucklegung sorgfältiger vonstatten gegangen ist als bei den ersten beiden Bänden (Band III enthält eine Corrigenda-Liste von nicht weniger als 582 Posten für Band I und II). Dennoch finden sich auch hier hin und wieder störende Fehler und Irrtümer. So liest man auf S. 7, daß die Orgel während der Fastenzeit schwieg, hingegen auf S. 14, daß in Mühlhausen sogar während der Fastenzeit Postludien gespielt wurden. Seite 13 heißt es, daß Handschriften mit dem Eintrag „fuga sequitur“ nicht zum Beweis für die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge herhalten können; S. 240 findet sich jedoch die Bemerkung, daß die reifen Präludien und Fugen wie die beiden Teile einer französischen Ouvertüre untrennbar zusammengehören. Schließlich wundert man sich über die Relevanz von Holmes' Beschreibung der Choralbegleitung aus den 1820er Jahren oder Chorleys Bericht über Präludieren und Registerwechsel aus den 1830er Jahren im Blick auf die Bach-Praxis.

Aber auch wenn Williams gelegentlich die Meinung wechselt, ein Argument überspitzt oder sich auf fragwürdige Quellen des 19. Jahrhunderts beruft, scheint dies deutlich dem Bemühen zu entspringen, die Diskussion zu bereichern und zu beleben. Er veranlaßt den Leser, immer wieder innezuhalten und nachzudenken über Reichtum wie Inkonsistenzen der Bachschen Aufführungspraxis. Seine gründliche Quellenkenntnis (die Bibliographie enthält mehr als 100 einschlägige Titel) und vor allem die Tatsache, daß er häufig vermiedene Probleme mutig anzugehen weiß, machen diesen Band zu einer notwendigen und beachtenswerten Lektüre. Er geht in seiner Zielsetzung weit über Keller hinaus und ist vor allem darin vorbildlich, daß er die aufführungspraktischen Fragen zu Bachs Orgelmusik auf hohem wissenschaftlichem Niveau abhandelt.

George B. Stauffer (New York, NY)

Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1984, 304 S.

Schon das Vorwort berührt sympathisch, weist doch der Autor darin auf die Problematik, ja Widersprüchlichkeit subjektiver Aussagen und die Schwierigkeit der Gewinnung objektiver Erkenntnisse hin. Zugleich wird aber dem Rezensenten ein Fallstrick gelegt; denn der Verfasser verzichtet auf einen Quellennachweis seiner „Vorlesungen, Vorträge und Aufsätze“; und das macht es unmöglich, Angaben, die hinter dem gegenwärtigen Stand der Forschung zurückbleiben, aus dem Entstehungsjahr des jeweiligen Beitrags zu erklären – ein Zugeständnis, das doch der Autor gerechterweise für sich in Anspruch nehmen kann.

Zur Diskussion stehen hier nur die Bach betreffenden Beiträge. Sie befassen sich mit Bachs Verhältnis zu den Musikern seiner Zeit, den Aufführungstraditionen, dem Concerto und den Brandenburgischen Konzerten, den Gambensonaten, Kantaten, Passionen, der h-Moll-Messe, den Blasinstrumenten in den Kantaten und dem Parodieverfahren (in BWV 30a/30). Insgesamt zeugen sie von der stets neuen, eindringlichen Frage des Autors nach dem Werk Bachs