

Jacob Rambach verringern. Damit will ich schließen, doch nicht, ohne den ausdrücklichen Respekt vor dieser Arbeit betont zu haben.

Martin Petzoldt (Leipzig)

Johann Sebastian Bach, Clavier-Übung Teil I-IV. Faksimile-Ausgabe nach Exemplaren der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Christoph Wolff, Leipzig/Dresden, Peters 1984 (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters)

Erst 1973 erschien mit den „Kanonischen Veränderungen über ‚Vom Himmel hoch‘“ die erste vollständige und qualitativ akzeptable Faksimileausgabe eines wichtigeren Bach-Originaldruckes.¹ Allein schon darin zeigt sich, in welchem Maße von seiten der Bach-Forschung die autographen Handschriften gegenüber den Originaldrucken bevorzugt worden sind. Während des letzten Jahrzehnts wurde dieses Ungleichgewicht jedoch beseitigt. In demselben Maße, in dem die Originaldrucke das Interesse der Bach-Forschung fanden und mit der gleichen Genauigkeit untersucht wurden wie bisher nur handschriftliche Quellen, wuchs auch die Zahl der Faksimileausgaben. 1977 und 1979 erschienen die beiden großen Spätwerke, das „Musicalische Opfer“² und die „Kunst der Fuge“³. Trotz dieses eindrucksvollen Zuwachses blieben immer noch fünf der acht größeren Drucksammlungen zu faksimilieren.

Im Gedenkjahr 1985 (einer wahren Goldgrube für Bach-Forscher) kamen nun auf einen Schlag vier jener fünf Desiderata heraus: die vier Teile der Clavier-Übung (im folgenden zitiert ClÜ), herausgegeben und mit kritischem Kommentar von Christoph Wolff. Die vier Faksimiledrucke nebst Kommentarheft befinden sich in einer ansehnlichen festen Schatulle mit Leinenüberzug, deren Titelprägung sich als Nachbildung des Titels von ClÜ I erweist. Für die Unterbringung der Drucke, von denen zwei dem Original entsprechend Querformat aufweisen (ClÜ I und III), die beiden anderen Hochformat, wurde eine geschickte Lösung gefunden. Der ausgezeichneten Fototechnik des Herstellers H. F. Jütte in Leipzig ist die derzeit getreueste Wiedergabe von Bach-Originaldrucken zu verdanken. Wer Gelegenheit hatte, zahlreiche Exemplare von allen Originaldrucken Bachscher Werke zu untersuchen, wird feststellen, daß die Klarheit der Reproduktion derjenigen der Originale in nichts nachsteht. Zum Druck wurde Papier von hoher Qualität verwendet, um dem Aussehen des originalen Druckpapiers möglichst nahe zu kommen, und auch das erhöht die

¹ J. S. Bach, *Kanonische Veränderungen über ‚Vom Himmel hoch‘*, BWV 769; Faksimile in: Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach, hrsg. von W. Wörthmüller, Nürnberg 1973.

² J. S. Bach, *Musikalisches Opfer BWV 1079*. Faksimileausgabe, hrsg. und mit einem Kommentar von C. Wolff, Leipzig 1977.

³ J. S. Bach, *Die Kunst der Fuge*. Faksimile des Autographs und des Originaldruckes, hrsg. und mit einem Kommentar von H. G. Hoke, Leipzig 1979.

Brillanz der Faksimiliewiedergabe. In manchen Exemplaren weist das Papier allerdings Falten auf, die durch ein zu rasches Einbinden verursacht sein mögen, doch handelt es sich hier um keine ernste Beeinträchtigung.

In Hinsicht auf Unterschiede in Papierformat, Plattenmaßen und Anordnung in den Originalen bewirkt das für die Faksimileausgabe gewählte Format in einigen Fällen (CIÜ II), daß entweder nicht die gesamte Originalseite auf die betreffende Faksimileseite paßt oder daß farblich abweichende Ränder bleiben (CIÜ III und IV). Das letztere bedeutet nur eine Äußerlichkeit, aber im ersten Fall liegt doch ein ernsteres Problem vor, da so keine vollständige Wiedergabe der Originalseite erfolgt und auch die Plattenmaße verunklärt werden. In manchen Fällen (CIÜ II, S. 26) ist sogar die Seitenzahl weggeschnitten, und einige Seiten hätten besser auf Mitte gebracht werden können. Im ganzen gesehen sind dies jedoch nur kleinere Mängel, die sich teilweise bei einer Neuausgabe beseitigen ließen.

Die glückliche Wahl einer ausgezeichneten Leipziger reprographischen Anstalt trifft sich gut mit der bequemen Erreichbarkeit von Exemplaren aller vier Originaldrucke in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Nur noch eine einzige andere Bibliothek, die British Library in London, kann sich rühmen, je zwei Exemplare dieser vier Drucke zu besitzen. Nach eigener Prüfung der acht Exemplare in der Musikbibliothek Leipzig – je eine Folge aus der Sammlung Becker und aus der früheren Musikbibliothek Peters – würde ich nur in einem Falle eine andere Wahl treffen und für CIÜ III das Exemplar Becker III. 6.15 anstelle von PM 1403 heranziehen. Obwohl ich das besondere Interesse des Herausgebers für Bachs eigene Exemplare kenne – und PM 1403 ist ein solches Handexemplar –, läßt sich auch gut für Becker III.6.15 plädieren. Dieses Exemplar ist vollständig durchkorrigiert (Korrekturschicht I),⁴ während PM 1403 nur von S. 1 bis 17 Verbesserungen enthält (Korrekturschicht II) und so eine weniger zuverlässige Textversion repräsentiert.

Der beigegebene Kommentar beschäftigt sich zuerst mit Einzelheiten von Konzeption und Planung, soweit sie die Folge als Ganzes betreffen, skizziert anschließend die verschiedenen Stich- und Druckverfahren und geht dann auf die vier Veröffentlichungen im einzelnen ein. Eine umfassende Bibliographie ist als Anhang beigelegt. Deutschen Text und englische Übersetzung nebeneinanderzustellen erweist sich als glücklicher Gedanke, der den Kommentar einer breiteren Leserschaft zugänglich macht. Die englische Übersetzung von David M. Kilroy ist recht gut, enthält gelegentlich jedoch grammatikalische und orthographische Fehler und auch Druckfehler, als wäre zu oberflächlich Korrektur gelesen worden. Dies alles sollte in einer Neuauflage in Ordnung gebracht werden.

Innerhalb des etwas begrenzten Raumes, der für den Kommentar zur Verfügung stand (abgesehen von der Bibliographie lediglich zwölf Seiten), ist es Wolff mit seinem scharfen Einblick in Bachs Denkprozeß und Kompositionsverfahren in eindrucksvoller Weise gelungen, nicht nur den Hintergrund für die Serie als Ganzes abzustecken, sondern auch auf Schritt und Tritt zum Weiterdenken anregende Schlußfolgerungen, scharfsinnige Beobachtungen

⁴ Vgl. NBA IV/4 Krit. Bericht (M. Tessmer), S. 14–16, 17.

und zwingende Hypothesen einzubringen. Hier, wo es besonders not tut, zeigt er seine Fähigkeit, mit wenigen Worten viel zu sagen.

Im ersten Abschnitt „Zur Gesamtanlage der Klavierübung“ gibt Wolff einen historischen Überblick über Sammelwerke mit entsprechenden Namen sowie über den speziell für Bach gültigen Ansatz und erläutert Bachs Planungsverfahren. Die – wie üblich – überaus plausible Deutung von Bachs Überlegungen und Absichten erweist sich als ebenso erfrischend wie überzeugend. Einleuchtend erscheint auch die Erklärung für die Publikation der sechs Partiten als Einzelausgaben in den Jahren 1726 bis 1730, ehe dann 1731 die vollständige Ausgabe vorgelegt wird. Logisch und überzeugend ist Wolffs Verfahren, für gewisse Entscheidungen Bachs – beispielsweise hinsichtlich der Einbeziehung der kürzeren Manualiter-Sätze in CIÜ III – ökonomische Gründe, praktische Erfordernisse sowie Verkaufsrücksichten anzuführen. Damit werden gleichzeitig die üblichen Mißverständnisse ausgeräumt, beispielsweise hinsichtlich der angeblichen Beziehungen zwischen „kleinen“ und „großen“ Choralbearbeitungen in CIÜ III sowie Luthers Kleinem und Großem Katechismus oder zwischen den Vier Duetten und den Vier Elementen.

Den folgenden Abschnitt „Zur Drucktechnik“ finde ich etwas knapp und cursorisch – vielleicht weil ich selbst in dieses Forschungsgebiet viel Kraft investiert habe. Wolff behandelt in manchen Einzelheiten die Technik des Reproduktionstiches, die zugegebenermaßen ein wichtiges Verfahren des Notenstichs darstellt. Jedoch wird diese Technik nur in einem der vier Drucke angewandt (CIÜ III), und auch hier nur bei etwa drei Fünftel der Stichplatten. Alle sonstigen Stcharbeiten bei den vier Drucken sind freihändig ausgeführt worden, spiegeln also nicht – wie das Reproduktionsverfahren – Bachs Schriftzüge in einer autographen Vorlage, sondern eher diejenigen des Stechers,⁵ der eine von ihm selbst vorbereitete Stichvorlage auf die Platte überträgt. Diesen Unterschied verwischt Wolff etwas, wenn er schreibt: „Nicht alle Notenradierer legten Wert auf Faksimiles der Stichvorlage. Häufig entwickelten sie Manieren, die zu einem einheitlichen und stilisierten Notenbild führten . . .“⁶ Wenigstens kurz zu erwähnen gewesen wäre ein drittes Verfahren, die etwas kompliziertere Wiedergabe einer „Abklatschvorlage“, wie sie die drei in Bachs letzten Lebensjahren von den Brüdern Schübler in Zella hergestellten Drucke aufweisen, und zwar einfach, um den Notenstich der Bach-Zeit auch noch aus dieser Perspektive zu zeigen. Andererseits stehen Wolffs Bemerkungen über das Druckverfahren und Bachs Anteil daran sowie insbesondere die Zurückweisung der Annahme, Bach selbst habe Teile der CIÜ III oder anderer Drucke gestochen, im Einklang mit neuesten Erkenntnissen.

⁵ Wolffs Unterscheidung zwischen den Techniken Kupferstich und Radierung ist durchaus berechtigt. Ich benutze die Begriffe „Stecher“ und „Stechen“ in einem allgemeineren, mehr auf das Berufsbild zielenden Sinne.

⁶ Später erfolgt eine Präzisierung mittels der Feststellung, „daß Schmid auch nach einer autographen Stichvorlage arbeitete, doch hatte er als ein auf Notenstich spezialisierter Künstler seinen eigenen notentypographischen Stil entwickelt, wie er sich auch in seinen sonstigen Ausgaben zeigt“ (a. a. O., S. 16).

Sehr gelungen sind die folgenden Kommentare zu den vier Teilen der CIÜ. Auf engstem Raume präsentiert Wolff hier die derzeit gedrängteste Zusammenfassung über die Vorgeschichte der verschiedenen Sammlungen sowie Dokumentarbelege zu Stich, Druck, Herausgabe, Korrektur, Nachauflage sowie Wiederveröffentlichung der Drucke. Einbezogen sind neueste Erkenntnisse über die beteiligten Stecher, über Druckverfahren, Papierformat, Einband, Veröffentlichungsgeschichte, Verkauf und Kommissionsgeschäft – insgesamt ein wirklich umfassender Überblick. Einige Einzelheiten möchte ich hier ergänzen, insbesondere Untersuchungsergebnisse, die Wolff bei der Vorbereitung seines Kommentars noch nicht zur Verfügung standen.

Wolff selbst hatte als erster vermutet, daß der Leipziger Stecher Johann Gottfried Krügener mindestens am Stich der CIÜ I beteiligt gewesen sein könnte. Dies konnte ich weiter erhellen und insbesondere zeigen, daß Krügener die Einzeltitel der Partiten gestochen hat sowie die Seitenzahlen und die Titelseite der Ausgabe von 1731, deren Vorbereitung ihm offensichtlich oblag. Krügener ist auch verantwortlich für Satzbezeichnungen und Seitenzahlen in den beiden letzten Partiten (nicht den letzten drei, wie Wolff meint). Obwohl Krügners Rolle keineswegs unterschätzt werden sollte, scheint seine Mitarbeit nicht die gesamte Zeit, in der die sechs Partiten erschienen, umfaßt, sondern sich auf die Jahre 1730/1731 beschränkt zu haben. Nach neuesten Erkenntnissen⁷ hätten sich Bachs Geschäftsbeziehungen mit Krügener dadurch ergeben, daß Stecher II von CIÜ I (der Stecher der Partiten III bis VI) während dieser beiden Jahre bei Krügener in die Lehre ging. Vorher, nämlich 1727 bis 1728, wurde dieser Stecher von einem anderen Leipziger Notenstecher unterrichtet, Johann Benjamin Brühl, dem seinerseits die Satzbezeichnungen sowie einige Seitenzahlen in den Partiten III und IV zuzuweisen sind. Dies deutet darauf hin, daß Stecher II Bachs ehemaliger Weimarer Schüler Johann Gotthilf Ziegler war, für den eine Beschäftigung mit Notenstich im Sommer 1730 belegt ist. Bedeutungsvoll ist auch, daß Ziegler als Organist im nahe Halle Bachs Kommissionär beim Vertrieb der Partiten II und III war. Darüber hinaus verdichten sich die Anzeichen dafür, daß Stecher I (Stecher der Partiten I und II) der junge Balthasar Schmid war.⁸ Ein „Balthasar Schmidt“ aus Nürnberg wurde nachweislich an der Universität Leipzig immatrikuliert,⁹ und zwar im März 1726, zu einem Zeitpunkt, der mit dem anzunehmenden Terminplan für Stich und Druck von Partita I bestens zusammenstimmt. Sicherlich gehören diese Stucharbeiten zu den frühesten Versuchen Balthasar Schmidts. Damit bietet sich ein eindrucksvolles Bild von Bachs frühesten Veröffentlichungen von Werken für Tasteninstrumente als einer bescheidenen, billigen Eigenproduktion in Bachs engstem Umkreis und unter seiner direkten Aufsicht. Leipziger Berufstechern wurden nur die nicht zum Notentext gehörigen Anteile überlassen.

⁷ Iv meinem Aufsatz *Johann Gottbilf Ziegler: Der Notenstecher von J. S. Bachs Partiten III bis VI?* (im Druck).

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen*, BJ 1967, S. 91.

Des weiteren wurden für den Druck der Partiten zwei verschiedene Papiersorten¹⁰ verwendet, die eine für die Partiten I¹¹ und II sowie für die dritte Auflage von CIÜ I, eine zweite für die Partiten III bis VI sowie die beiden ersten Auflagen von CIÜ I, so daß ein Wechsel des Druckers für 1727 anzunehmen ist. Den ersten Drucker konnte Bach offenbar wegen des zu schwach ausfallenden Druckes nicht akzeptieren, denn vieles mußte von Hand mit Tinte nachgezogen werden (vgl. beispielsweise Wolffs Abbildung 1).

In die Besprechung von CIÜ II bezieht Wolff Erkenntnisse ein wie die fast umgehend erfolgte Neuauflage des Werkes (neuere Papieruntersuchungen bestärken diese Annahme),¹¹ die auf dessen Popularität deutet. Hinsichtlich des Stiches verweist er auf ersichtliche Verbindungen zwischen Leipzig und Nürnberg, wo das Werk gedruckt wurde und auch erschien. Hier stellt er Fragen und bringt eine Reihe interessanter Vermutungen über den Charakter dieser Verbindungen. Um auf die Ausgabe ein gewisses Licht zu werfen, sei bemerkt, daß Stecher III von CIÜ II (S. 17 und 20) auch als Stecher der Notenbeigaben von Johann Gottfrieds Walthers *Musicalischem Lexicon* (1732) erscheint. Bekanntlich wurden diese Tabellen in Nürnberg gestochen,¹² das Buch erschien jedoch bei Wolfgang Deer in Leipzig. 1728 hatte Bach als Kommissionär für den Vorabdruck der ersten Lieferung dieses Lexikons fungiert,¹³ und es wäre denkbar, daß er an diesem Vorhaben weiter interessiert war und vielleicht als Vermittler zwischen Walther und seinem Leipziger Verleger auftrat. So könnte Bach mit Deers Nürnberger Stechern bekannt geworden sein. Demnach ist es höchst unwahrscheinlich, daß einer der Stecher von CIÜ II in Krügners Leipziger Werkstatt arbeitete, wie ich anderwärts vermutet hatte,¹⁴ doch steht fest, daß es eine enge Verbindung mit Leipzig gegeben haben muß, eine Verbindung, die bis zum Stich von Sperontes' „Singer Muse an der Pleiße“ reichte – einem Werk, das nunmehr als Gemeinschaftsarbeit von Leipziger und Nürnberger Notenstechern zu gelten hat.

Überaus erhellend sind Wolffs Bemerkungen über die Vorgeschichte der in CIÜ II vereinigten beiden Werke, insbesondere über das Italienische Konzert, zu dem es keinerlei autographe Quellen gibt. Es liegt nahe anzunehmen, daß das Konzert eine ältere Komposition darstellt, die in die Zeit vor 1727 zurückreicht.

Die ziemlich verwickelte Geschichte der Sticharbeiten für CIÜ III skizziert Wolff zu Beginn seines nächsten Kommentarabschnitts. Seine Feststellung, daß der Leipziger Anteil an den Sticharbeiten der Werkstatt Krügners zufiel, kann jetzt noch etwas präzisiert werden. Die drei Reproduktionsstecher, die in diesem Stadium des Vorhabens vorkommen, sind dieselben, die fast die gesamten Sticharbeiten für das Schemelli-Gesangbuch von 1736 durchgeführt

¹⁰ Vgl. NBA V/1 Krit. Bericht (R. D. Jones), S. 9–18.

¹¹ Übliche Papiere kommen in beiden Ausgaben vor.

¹² Für den Hinweis auf das einschlägige Zitat im Briefwechsel J. G. Walther – H. Bokemeyer danke ich H.-J. Schulze, Leipzig.

¹³ Dok II, S. 260.

¹⁴ G. G. Butler, *Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken*, BJ 1980, S. 13.

haben.¹⁵ Sie lassen sich identifizieren als Christian Friedrich Boëtius und zwei seiner Helfer. Boëtius, Krügners Stiefsohn, erhielt seine erste Ausbildung als Stecher in der Werkstatt seines Stiefvaters. Es ist anzunehmen, daß er diesen bei Sticharbeiten unterstützte, als er während seiner Gesellenzeit in Leipzig weilte, und auch noch, als er seine eigene Stecherwerkstatt errichtet hatte.

Als Bach 1736 mit diesem Leipziger Reproduktionsstecher während seiner Beschäftigung mit dem Schemelli-Vorhaben in Verbindung trat, deutete sich in dem Umstand, daß Boëtius über zwei Mitarbeiter verfügte, bereits an, daß dieser – wenngleich unverkennbar dem Vorbild Krügners folgend – sein Geschäft weiter vergrößern und aus dem Einflußbereich Krügners ausbrechen würde (die Leipziger Adreßbücher von 1735 bis 1739 nennen ihn als selbständigen Stecher). Um 1738, also in der Zeit, in der Boëtius und seine Mitarbeiter mit dem Stich der CIÜ III beschäftigt sind, gibt es keinerlei Anzeichen einer Verbindung zu Krügners mehr. Eine lockere Assoziation zwischen beiden Geschäften ist – schon im Blick auf die familiären Bande – jedoch keinesfalls auszuschließen.

Sehr überzeugend erscheint Wolffs Darlegung des Ablaufs der Sticharbeiten an CIÜ III nebst den daraus gezogenen Schlüssen. Diese sind, wie er bemerkt, von großer Bedeutung für unsere Kenntnis der Entstehungsgeschichte dieser Sammlung. Entsprechend meinen jüngsten Untersuchungen an dieser Druckausgabe¹⁶ möchte ich zur Bestätigung nur hinzufügen, daß einige Einzelheiten des Stichs auf einen Anlaß zum weiteren Hinausschieben der Veröffentlichung deuten, und zwar auf einen Anlaß, der die Entwicklung des Werkes selbst enthüllt. Dieser Beleg deutet die Reihenfolge an, in der der Leipziger Anteil gestochen wurde, und gibt Grund zu der Annahme, daß eine endgültige Reihenfolge für CIÜ III noch festzulegen blieb, als der Stich, wahrscheinlich im Sommer oder Herbst 1738, begann. Ursprünglich scheint die Sammlung nur die Missa und die größeren Pedaliter-Katechismuschoräle enthalten zu haben. In einer späteren Schicht wurden die freien Kompositionen hinzugefügt (noch rechtzeitig, um bei den Sticharbeiten mit dem eröffnenden Präludium BWV 552/1 beginnen zu können). Eine dritte Schicht, wohl ungefähr zur selben Zeit anzusetzen wie der Entschluß, die freien Kompositionen hinzuzufügen, betrifft den Plan, mittels Zusammendrängung beziehungsweise Einschub (da der Stich bereits seinen Fortgang nahm) die Sammlung um die kürzeren Manualiter-Katechismuschoräle zu erweitern.¹⁷

Am Schluß dieses Abschnitts bringt Wolff das vielleicht beste Beispiel jenes

¹⁵ Ders., *J. S. Bach and the Schemelli Gesangbuch Revisited*, in: *Studi Musicali* 13/2, 1984, S.242, Anm. 9.

¹⁶ *J. S. Bach's Klavierübung III: The Making of a Print* (im Druck).

¹⁷ Diese Annahme äußerte ich zuerst in einem Vortrag, *New Research on Bach's Klavierübung III* (Minneapolis 1978). Ich glaube nicht, daß es sich um „Lückenbüßer“ handelt, wie Wolff annimmt; außerdem gibt es auch hierfür Vorläufer, beispielsweise in CIÜ I, Partita I, Menuet 2. Richtig ist, daß am Ende der größeren Katechismuschoräle leere Systeme vorkamen. Die drei kürzeren Pedaliter-Bearbeitungen jedoch, um die es hier geht, nehmen den größeren Teil einer Seite ein, und der Stich läßt erkennen, daß eine frühere autographe Stichvorlage in gedrängter Form nochmals abgeschrieben wurde, um in diesen drei Fällen für die hinzugekommenen Pedaliter-Sätze Platz zu schaffen.

vorwärtsweisenden Umgangs mit zwingenden und überzeugenden Hypothesen, der unsere Vorstellungen über wichtige Aspekte von Bachs Biographie in so vielfältiger Weise verändert und vorangebracht hat. Hier verlegt er die erste kompositorische Arbeit an der Sammlung in die Zeit unmittelbar nach der Veröffentlichung der CIÜ II zurück, also gegen Ende 1735, eine Annahme, die mit anderen Belegen bestens übereinstimmt.¹⁸ Damit verwirft er die übliche Ansicht, daß alle in CIÜ III enthaltenen Werke erst kurz vor der Drucklegung komponiert worden seien. Abschließend gibt er einen interessanten Einblick in die Beweggründe, die hinter Bachs Planung stehen, und zeigt, in welcher Weise abstrakte und pragmatische Überlegungen in der endgültigen Disposition zur Übereinstimmung gebracht sind.

Zu Beginn seines Kommentars über CIÜ IV skizziert Wolff Fragen der Datierung des Druckes. Die auf neueren Erkenntnissen beruhende¹⁹ Verlegung auf die Zeit der Michaelismesse 1741 halte ich für sehr überzeugend und wüßte gern, warum er eine drucktechnisch bedingte Verzögerung bis Ostern 1742 ins Auge faßt.

Hinsichtlich der Lagenordnung des Druckes berichtet Wolff nur über ein einziges Schema, während es in Wirklichkeit deren zwei gibt. Die erste Ordnungsart ist die von ihm beschriebene, bei der neun Bogen ein Faszikel bilden (so in Musikbibliothek Leipzig, Becker III.6.16). Im zweiten Fall sind 18 Einzelblätter so gefaltet und zusammengeklebt worden, daß je zwei Blätter gleichsam einen Bogen bilden; danach wurden sie zu Lagen (meist zwei) vereinigt (Musikbibliothek Leipzig, PM 1400). Da es sich bei den Einzelblättern meist um unterschiedliche Papiersorten handelt, können sie nicht auf nachträglich zerschnittene oder in Einzelblätter zerfallene Bogen zurückgeführt werden. Im ersten Fall ist das Papier für die den Notentext enthaltenden acht Bogen einheitlich, während für das Titelblatt meist anderes Papier verwendet worden ist. Im zweiten Fall erscheinen diese beiden Papiersorten auch, jetzt aber in Verbindung mit mindestens noch zwei anderen Papiersorten. Der auf Bogen gedruckte Auflagenteil ist offensichtlich zuerst abgezogen worden, wobei auf einer einzigen Druckpresse ein bestimmtes Wendeverfahren gebraucht wurde.²⁰ Für die späteren Abzüge auf Einzelblättern wurde diese Methode aufgegeben, vielleicht weil der ursprüngliche Papiervorrat erschöpft war und durch Einzelblätter ergänzt werden mußte. Wolff betont, daß von CIÜ IV mehr Exemplare (18) erhalten sind als von CIÜ II (13), obwohl dieses Werk eine zweite Auflage erlebt hat. Obgleich ich vor der unbedingten Annahme zurückschrecken würde, auch CIÜ IV wäre ein zweites Mal aufgelegt worden, scheint es doch kaum bezweifelbar einen ähnlich unterbrochenen Druckverlauf wie bei der ersten und zweiten Auflage von CIÜ I gegeben zu haben. Vielleicht wurde wegen des hohen Bedarfs eine zweite Auflage hergestellt, noch ehe Bach die Korrekturen seines Handexemplars (ein Exemplar des ersten Abzugs und zwar

¹⁸ Vgl. meinen Aufsatz *Borrowings in J. S. Bach's Klavierübung III*, in: Canadian University Music Review 4, 1983, S. 204–217, im Blick auf Übernahmen aus gedruckten Quellen, die Bach zwischen Mitte 1734 und Ende 1735 besessen haben muß.

¹⁹ Vgl. W. Emery, in: *The Musical Times* 105, 1964, S. 350.

²⁰ Hinweise auf dieses Druckverfahren verdanke ich Prof. Donald Krummel, University of Illinois.

in Bogen) auf die Platten übertragen lassen konnte. In seinem bekannten Aufsatz über Bachs Handexemplar der Clü IV nimmt Wolff an, daß Bach eine Neuauflage geplant habe. Daß diese tatsächlich auch hergestellt worden ist, kann man, wie ich glaube, nicht völlig ausschließen.

Mit einiger Ausführlichkeit wird die Vorgeschichte der Sammlung behandelt, insbesondere die Datierung und Echtheit der Aria. Aus den erreichbaren Indizien schließt Wolff überzeugend auf ein Kompositionsdatum unmittelbar nach der Veröffentlichung der Clü III, also 1740. Wie überall, nutzt er auch hier seine umfassende Kenntnis der Zeit, um seine Argumente mit überzeugenden Schilderungen von Präzedenzfällen zu stützen. Am Schluß werden ernste Zweifel an Forkels bekantem Bericht angemeldet, die Variationen seien im Blick auf den damals dreizehnjährigen Johann Gottlieb Goldberg komponiert worden. Eine kurze Bibliographie aller maßgeblichen Literatur vervollständigt den Kommentar.

Bach-Forscher wie Musikwissenschaftler im allgemeinen schulden Christoph Wolff Dank für die gehaltvolle, stattliche Publikation und für die aufschlußreiche Kommentierung. Die wachsende Reihe von Faksimileausgaben nach Bachschen Originaldrucken hat einen höchst willkommenen Zuwachs erhalten und ein passendes „Musikalisches Opfer“ für die Zentnarfeiern. Angesichts dieser und früherer Beiträge zu Faksimileausgaben können wir nur hoffen und wünschen, daß die letzte größere Lücke, die „Sechs Choräle von verschiedener Art“ durch eine von Wolff besorgte Ausgabe geschlossen werden möge.²¹

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

Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden, Peters 1984, 250 S. (darunter 24 S. Abbildungen)

Die von Werner Neumann initiierte Quellenarbeit des Leipziger Bach-Archivs trägt weiter ihre Früchte. Nach den mustergültig kommentierten Bänden der „Bach-Dokumente“, die inzwischen zum unentbehrlichen Arbeitszeug eines jeden Bach-Forschers gehören, wartete man geradezu auf eine Fortsetzung, die sich hauptsächlich der Überlieferungsgeschichte der musikalischen Werke widmen sollte. Wer die reiche Publikationstätigkeit der nun unter dem Dach der „Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten“ vereinigten Leipziger Bach-Forscher in den letzten Jahren verfolgt hat, ahnte, daß so etwas vorbereitet wurde, sofern er nicht durch Hans-Joachim Schulzes Studie „Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch“ (BzMW 17, 1975, S. 45–59) bereits vor zehn Jahren darauf hingewiesen worden war. Nun hat Schulze dieses Buch selbst geschrieben und rechtzeitig vor Beginn des Bach-Jahrs 1985

²¹ Hingewiesen sei hier auf die von Hans Schmidt-Mannheim besorgte Faksimile-Ausgabe der „Sechs Choräle“ nach dem Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Innsbruck: Helbling 1985). Vorbesitzer des Exemplars waren: Johann Christoph Oley – Franz Hauser – BB (1904) – Anthony van Hoboken. – Anm. der Schriftleitung.