

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

53. Jahrgang 1967



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postschließfach 385
Geschäftsstelle 3000 Hannover, Rumannstraße 10

—
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, 34 Göttingen, Dahlmannstraße 14
Prof. Dr. Werner Neumann, 7022 Leipzig, Menckestraße 23

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1968
Lizenz 420. 205-295-68, ES 13 B. H 3078.

III-18-2

INHALT

	Seite
<i>Fritz Wiegand</i> (Erfurt), Die mütterlichen Verwandten Johann Sebastian Bachs in Erfurt – Ergänzungen und Berichtigungen zur Bachforschung	5
<i>Ernest Zavorský</i> (Bratislava), Zur angeblichen Preßburger Herkunft der Familie Bach	21
<i>Friedrich Neumann</i> (Salzburg), Typische Stufengänge im Bachschen Suitensatz	28
<i>Martin Geck</i> (München), Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“	57
<i>Christoph Wolff</i> (Erlangen), Der Terminus „Ricercar“ in Bachs Musikalischem Opfer	70
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen	82
<i>Diethard Hellmann</i> (Mainz), Eine Kuhnau-Bearbeitung Joh. Seb. Bachs?	93
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft	100
<i>Erhard Franke</i> (Leipzig), Das Bachschrifttum 1958–1962	121

ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 Am.B. = Amalienbibliothek (in der BB)
 BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vorher Königliche Bibliothek) Berlin
 Bd., Bde. = Band, Bände
 BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851–1899
 BJ = Bach-Jahrbuch
 Bl., Bl. = Blatt, Blätter
 BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
 DDT = Denkmäler Deutscher Tonkunst
 Dok I = *Bach-Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel und Leipzig 1963*
 DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich
 Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S.Bachs* in: *Bach-Jahrbuch* 1957
 Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J.S.Bachs*, Leipzig 1951
 MB Lpz. = Musikbibliothek der Stadt Leipzig (einschließlich ehemalige Musikbibliothek Peters)
 Mf = *Die Musikforschung*
 MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1949 ff.
 NBA = Neue Bach-Ausgabe
 NBG = Neue Bachgesellschaft
 Spitta I,II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873. Bd. II, Leipzig 1880
 StaatsA = Staatsarchiv
 StadtA = Stadtarchiv
 TBSt = *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg
 Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957
 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958

Die mütterlichen Verwandten Johann Sebastian Bachs in Erfurt

Ergänzungen und Berichtigungen zur Bachforschung

Von Fritz Wiegand (Erfurt)

Die Eltern Johann Sebastian Bachs sind in Erfurt geboren, hier schlossen sie ihre Ehe, und hier wurden ihre beiden ältesten Kinder geboren. Die Großeltern väterlicherseits wohnten fast 10 Jahre in der Stadt, die mütterlicherseits über 45 Jahre.

Die das Erfurter Musikleben des 16. Jahrhunderts beachtlich beeinflussenden väterlichen Verwandten Johann Sebastian Bachs hat die Forschung eingehend gewürdigt. Nicht so die mütterlichen Vorfahren, die Lemmerhirte. Erst Hugo Lämmerhirt in Leipzig hat sich mit ihnen in seiner Arbeit *Bachs Mutter und ihre Sippe*¹ näher beschäftigt. Die an sich verdienstvollen Untersuchungen enthalten allerdings eine Reihe von Unstimmigkeiten und nicht zutreffenden Vermutungen. Sie mußten entstehen, da Hugo Lämmerhirt die örtlichen Verhältnisse nur ungenügend berücksichtigte und eine Reihe beweiskräftiger Archivalien überhaupt nicht benutzte. Wenn diese trotz ihrer Lücken besonders in den Pestjahren 1626/27, 1635–1637 und 1683 herangezogen worden wären, hätten manche Fehler vermieden werden können.

In den Jahren 1619 bis 1623 zogen in Erfurt mehrere Familien Lemmerhirt zu. Es ist anzunehmen, daß alle aus Guhrau in Schlesien kamen, obwohl in den vorliegenden Quellen nur bei einigen der Herkunftsort angegeben ist. Von den Familienangehörigen erwarben nach der *Kleinen Mater*² das Bürgerrecht³

- | | |
|--|-----------------------------|
| a) Valentin Lemmerhirt, Kürschner aus Guern am | 10. Jan. 1619 ⁴ |
| b) Hans Lämmerhirt aus Guraw | 29. Aug. 1620 ⁵ |
| c) Matthes Lämmerhirt aus Guraw | 29. Aug. 1620 ⁵ |
| d) Valten Lämmerhirt | 31. Aug. 1620 ⁵ |
| e) Tobias Limmerhirt | 17. Sept. 1621 ⁶ |
| f) Valtin Lemmerhirt | 3. Juli 1621 ⁷ |

¹ In: BJ 1925, S. 101–137.

² Die *Kleine Mater* ist ein Einnahme- und Ausgabebuch zur Stadtrechnung. Auf sie mußte zurückgegriffen werden, da Bürgerbücher für die in Frage kommende Zeit nicht vorliegen. In der Kleinen Mater sind aber fast alle neu aufgenommenen Bürger angegeben, es fehlen nur solche, die unentgeltlich aufgenommen wurden, wie Söhne von Ratsmitgliedern. Nach der Kleinen Mater wurde 1951–1962 ein *Bürgerverzeichnis für die Jahre 1555–1666* angefertigt, StadtA Erfurt 2/130–14.

³ Nach der Regimentsverbesserung von 1510 – StadtA Erfurt 0–1/I–114, Bl. 24r – sollte jeder männliche Einwohner, der 16 Jahre alt war und länger in Erfurt wohnen wollte, das Bürgerrecht erwerben.

⁴ StadtA Erfurt 1–1/XXII–1, Bd. 64, Bl. 24r, bezahlt 1 Sch. 3 gl.

⁵ Ebenda, Bd. 65, Bl. 26, bezahlt je 1 Sch. 3 gl.

⁶ Ebenda, Bd. 66, Bl. 25, bezahlt 1 Sch. 3 gl.

⁷ Ebenda, Bd. 66, Bl. 24r, bezahlt 1 Sch. 1 gl.

- g) Georg Lemmerhirt, Kürschner 15. April 1622⁸
 h) Matthes Lemmerhirt, aus Groß Guhraw 7. April 1623⁹

Von ihnen zahlten neben ihrem Bürgergeld:

- i) Valten L. (oben Buchst. d) 4 Sch. 12 gl. am 23. Nov. 1620¹⁰ für Erwerb der Biereigengerechtigkeit,
 k) Tobias L. (oben Buchst. e) 4 Sch. 4 gl. am 3. Januar 1622 für Erwerb der Biereigengerechtigkeit in der Pfarrgemeinde Augustini¹¹ und
 l) Valtin L. (oben Buchst. a oder f) 5 Sch. 5 gl. am 11. Januar 1622 für *introitu* = eingebrachtes Gut; wahrscheinlich handelt es sich hier um ein Kapital von 500 Sch.¹²

Die in den Spezialgemeinden¹³ Egidii und Thomä wohnhaft gewesenen Georg und Matthes (g und h) sind wie der später in Martini extra zugezogene Nicol Lemmerhirt für die Bachforschung ohne besondere Bedeutung. Denn zwischen ihnen und dem Familienkreis Lemmerhirt-Bach lassen sich keine näheren verwandtschaftlichen Beziehungen in Erfurt nachweisen. Das ist zwar auch bei der in der Gemeinde Augustini ansässig gewordenen Familiengruppe Hans, Matthes, Valten und Tobias Lemmerhirt (b bis e, i und k) der Fall, sie mußte aber in die Betrachtungen einbezogen werden, da einige Familienangehörige von der Forschung irrtümlich als Bachverwandte angesprochen wurden. Diese gehören ausschließlich zu den beiden Valentin Lemmerhirt (a, f und l), dabei bleibt ungeklärt, ob es sich um Vater und Sohn oder um zwei verschiedene Familien handelt; sie hatten ihren Wohnsitz vorwiegend in der Gemeinde Laurentii. — Die Spezialgemeinde muß beachtet werden, da sie das mehrfache Vorkommen gleicher Zusätze bei gleichen Namen erklärt. So gab es beispielsweise mehrere Valentin Lemmerhirt senior und junior in der Stadt, aber nur jeweils einen in der Spezialgemeinde¹⁴, in der er wohnte.

Die Familiengruppe Lemmerhirt in der Gemeinde Augustini

1 Hans Lemmerhirt (b) war der Bruder von Matthes (c), Valten (d) und Tobias Lemmerhirt (e), wie sich aus einem Eintrag in dem Freizinsregister

⁸ StadtA Erfurt 1-1/XXII-1, Bd. 67, Bl. 23, bezahlt 1 Sch. 1 gl.

⁹ Ebenda, Bd. 68, Bl. 25, erscheint nur in einer Gesamtsumme, die keine Einzelbeträge ausweist.

¹⁰ Ebenda, Bd. 65, Bl. 25, und 1-1/III-4.

¹¹ Ebenda, Bd. 66, Bl. 23.

¹² Ebenda, Bd. 66, Bl. 26.

¹³ Die Pfarr- oder Spezialgemeinden, oft nur Gemeinde genannt, bildeten untere städtische Verwaltungsbezirke. Sie führten bei aller Wahrung gesamtstädtischer Interessen bis zu einem gewissen Grad ein Eigenleben, sie besaßen sogar eigenes Vermögen. Siehe hierzu J. Vollbaum, *Die Spezialgemeinden der Stadt Erfurt*, Erfurt 1881.

¹⁴ Ähnlich war es bei den Hausnamen. Um Verwechslungen zu vermeiden, wurde den Namen die Gemeinde hinzugefügt, z.B. Zum Hufeisen in Augustini.

S. Severi ergibt: *Valten, Matthes u. Tobias L. in loco des Bruders am 19. Juli ao 1627*¹⁵. Nach Randvermerken im städtischen Verrechten (Steuerregister) von 1620, das bis 1627 benutzt wurde, ist der gesamte Besitz des Hans L. in Höhe von 1880 Gulden Grundvermögen und 600 Gulden Bargeld auf Valten, Matthes und Tobias zu fast gleichen Teilen übergegangen¹⁶.

Der Grund des Eigentumswechsels läßt sich aus den Unterlagen nicht ermitteln, vielleicht war Hans verstorben und hatte die drei Brüder als Erben eingesetzt; weshalb die mit Martin Tiesler verheiratete Schwester leer ausging, ist ebenfalls nicht festzustellen¹⁷. Vielleicht wurde sie und evtl. eine weitere Schwester mit Geld abgefunden, da Tobias und Valentin 272 bzw. 200 Gulden Schulden an diese Verwandten in ihren Verrechten von 1628 angaben.

2 Matthes Lemmerhirt (Buchst. c) hatte das Haus „Zum Hufeisen“ in der Gemeinde Augustini intra (heute Schmidtstedterstraße 8), das vorher seinem Bruder Hans gehörte, übernommen. In seinem Verrechten von 1628 gibt Matthes als Beruf Höcke an¹⁸. Um 1637 scheint er verstorben zu sein, denn am 19. Dez. 1637 verrecktet Tobias wegen seines Bruders Kinder dessen Äcker¹⁹. Das Haus wird seit 1638 von Joachim Thaldorf und Largus Urbich aus Niedernissa versteuert²⁰. Biographische Daten über Matthes und seine Familienangehörigen waren nicht zu ermitteln.

3 Tobias Lemmerhirt (Buchst. e) wohnte im Biereigenhof „Zum bunten Faß“ (später Bahnhofstraße 45), das er am 18. Juni 1621 von Johann Schmoller für 1500 fl. gekauft hatte²¹. Zum Geschoß wurde es mit 800 fl. geschätzt²². Tobias betrieb Handel mit Waid, Getreide und vielleicht auch mit Wein und Bier²³. Das Haus brannte am 13. August 1660 ab, und Tobias zog mit seiner Frau zu seinem Schwiegersohn in der Schönen Mühle an der Schlösserbrücke. Die Brandstätte übernahm der Sohn Hieronymus Lemmerhirt, der das Haus 1666 wieder aufbaute. Aus dem Verrechten des Tobias von 1638²⁴ ist u. a. zu entnehmen, daß er seinem Schwager Balthasar Zeitler *zum Guhr in Schlesien* 272 fl. und einem Johann Limmerhirt, *so bei*

¹⁵ StaatsA Magdeburg Cop. 1399a, Bd. 55 (1626), Bl. 117. Die Angabe im BJ 1925, S. 135, daß Valentin der Sohn des Hans gewesen sei, ist falsch.

¹⁶ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-21 Augusti., Bl. 88a.

¹⁷ Valentin L. erwähnt sie in seinem Verrechten von 1638, StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-31 (Augustini), Bl. 168. Martin Tiesler war aus Guhrau in Erfurt zugezogen und am 29. Mai 1620 Bürger geworden, StadtA Erfurt 1-1/XXII-1, Bd. 65, Bl. 22r.

¹⁸ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-25 Augustini, Bl. 32.

¹⁹ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-24 Augustini, Bl. 88.

²⁰ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-31 Augustini, Bl. 238.

²¹ StadtA Erfurt 1-1/XXI-10, Bd. 15, Bl. 20ff. In dem Rechtsstreit spielte die Währungsabwertung eine Rolle.

²² StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-21 (Augustini), Bl. 113a. Dieses Verrechtsbuch von 1620 wurde bis 1627 benutzt.

²³ StadtA Erfurt 1-1/XXI-10, Bd. 17, Bl. 28f., und 1-1/XXII-3, Nr. 35, Bl. 78r.

²⁴ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-31 (Augustini), Bl. 164-166.

Herrn Obristen Sebastian Andreas Kirchner in Diensten, 50 fl. schuldet²⁵. Außerdem ergibt sich aus dem Verrechten, daß Kinder erster Ehe vorhanden waren, eine fast mündige Tochter und ein studierender Sohn. Es kann sich nur um Marie und Hieronymus L. handeln, die im Jahre 1663 Äcker erbten, die vorher *Patri Tobiae Lemmerbirdt* gehörten²⁶.

Als biographische Daten ergeben sich:

Tobias, geb. ?, begr. 21. Juli 1663 (Barfüßerkirche)

1. Ehe vor 1620 mit einer Anna ?, gest. nach 1627²⁷

Kinder:

31 Marie L., begr. 9. Juli 1685, verehel. mit Hans Georg Dörmes (begr. 31. Okt. 1680)

32 Hieronymus L., geb. um 1618, Pfarrer in Windischholzhausen, seit 31. Okt. 1683²⁸ an der Hospitalkirche in Erfurt, gest. 1699

2. Ehe vor 1636 mit Anna Koch²⁹, begr. 18. Sept. 1663 (Barfüßergem.)

Kinder:

33 Tobias Balzer L., geb. ?, verh. 9. Juni 1685, gest. 25. März 1689. Er wohnte bis 1660 bei seinen Eltern, dann zur Miete am „Heidentor“, seit 1671 im Haus „Zur Trappe“ (Gemeinde Benedicti u. Martini intra)

34 Anna Regina, verh. mit dem Müller Hans Iserstedt in der Schönen Mühle an der Schlösserbrücke; begr. 3. Mai 1705

4 Valentin Lämmerhirtt (Buchst. d), ihm gehörte Haus und Biereigenhof „Zum roten Bären“ (Bahnhofstraße 40), das er um 1620 gekauft hatte³⁰. Soweit die Unterlagen erkennen lassen, betrieb Valten L. Handel, wozu vielleicht auch Wein gehörte. Die eigene Landwirtschaft war gering.

Valentin sen., geb. ?, begr. 24. Juli 1646 (Reglergem.)

verh. (Namen und Daten unbekannt, nach dem Tode ihres Mannes wahrscheinlich wieder verheiratet).

Kinder:

41 Elisabeth, geb. ?

verh. mit Christian Stiefel am 14. Aug. 1628 (Sohn des Esajas Stiefel)

42 Juliana, geb. ?

43 Valentin jun., geb. ?, begr. 19. Juli 1682.

Dieser Valentin L. sen. und sein Sohn Valentin jun. (aus der Gemeinde Augustini) sind von der Bachforschung mit Valentin sen. und Valentin jun.,

²⁵ Gemeint ist der Oberstratsmeister Kirchner. Wer der Johann L. war, lassen die Unterlagen nicht erkennen.

²⁶ StaatsA Magdeburg Cop. 1399a-39 (1664), Bl. 153, und StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-43 (*Augustini*), Bl. 293.

²⁷ StadtA Erfurt 1-1/XXI-10, Bd. 15, Bl. 20ff.

²⁸ StadtA Erfurt 1-1/XXI-2, Bd. 22, S. 290.

²⁹ StadtA Erfurt 1-1/XXI-10, Bd. 16, Bl. 158, und 1-1/XXI-10, Bd. 17, Bl. 136-138r.

³⁰ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-21 (*Augustini*), Bl. 83a. - Nach 1671 führte es den Namen „Zum schwarzen Bären“.

die beide am Junkersand in der Gemeinde Laurentii ansässig waren, mehrfach verwechselt worden. Die Annahme, daß Valentin sen. aus dem „Roten Bären“ der Urgroßvater Johann Sebastian Bachs gewesen sei³¹, ist unrichtig, man hat übersehen, daß es zur gleichen Zeit noch den erwähnten Valentin L. sen. in Laurentii gab, dessen Vater aber in den Erfurter Registern nicht als solcher nachzuweisen ist.

- 43 Als Valentin L. jun. aus dem „Roten Bären“ nach dem Tode seines Vaters (1646) aus der Gemeinde Augustini in das Haus „Zum grünen Schild“ in die Gemeinde Egidii zog, fiel die Bezeichnung *jun.* weg, da dort kein Valentin L. wohnte. Nachdem er aber 1657 in das Haus „Zur Jungfrau“ in der Gemeinde Laurentii übergesiedelt war, bezeichnete man ihn mit *medius*, da es dort schon einen *senior* und einen *junior* (Vater und Sohn) gab. In den Kirchenbüchern wird der *medius* mehrfach als *der Jüngste* bezeichnet.

In seinem Verrechtszettel von 1665, den er aber nicht selbst geschrieben hat, und im Beerdigungsregister von 1665 wird der eben erwähnte *junior* aus Laurentii als *medius* bezeichnet. Hier handelt es sich zweifellos um Schreibfehler, das ergibt sich aus dem weiteren Zusatz *in der Schlössergasse*. Dort hat aber der „Medius“, der aus dem Roten Bären stammte, niemals gewohnt³²; er hatte das Haus „Zur Jungfrau“, in dem er anfangs zur Miete wohnte, 1664 für 80 fl. gekauft. Nach seinem Tode (1682) übernahm es seine Frau Magdalene, von ihr 1710 ihr Schwiegersohn Kaspar Zobel.

Zweifel an der Herkunft des Valentin L. *medius* aus dem „Roten Bären“ werden noch dadurch behoben, daß er in seinem Verrechten von 1653 schreibt, einen Acker Weinwachs habe er von seinem Vater (Valentin in Augustini) geerbt. Dieser Acker befand sich 1671 noch im Besitz des Valentin *medius*. Als *medius* wird er übrigens auch nach 1666 wieder bezeichnet, obwohl Valentin *senior* und *junior* in der Gemeinde Laurentii 1665 verstorben waren.

Valentin L. *medius* wurde am 24. Juli 1643 als Bürger aufgenommen³³. Um diese Zeit dürfte er auch geheiratet haben. Seine Frau war

Magdalena ?, geb. ?, begr. 6. Jan. 1710

³¹ W. Rauschenberger, *Die Familien Bach*, in: Genealogie und Heraldik, Jg. 2, 1950, S. 150 u. 153.

³² In der Geschoßmatrikel von 1666, die auf Grund der Verrechtszettel von 1665 aufgestellt war, wird Valentin aus der Jungfrau ohne Zusatz angegeben. Von 1667 bis 1671 wird er wieder mit *medius* bezeichnet, obwohl der *Senior* und der *Junior* 1665 verstorben waren.

³³ StadtA Erfurt 1-1/XXII-1, Bd. 86a, Bl. 34r, Bürgergeld 4 fl. 16 gr., als Gemeinde ist Augustini angegeben, wo er damals noch wohnte. — StaatsA Magdeburg Cop. 1399, Bd. 33, Bl. 150 = Freizinsregister. 1649 ist Valentin mit seinen beiden Schwestern als Besitzer von 3 Acker Weinberg eingetragen, die vorher ihrem Vater Valentin in Augustini gehörten.

Kinder:

- 431 Magdalena, get. 13. Okt. 1654, begr. 28. März 1727
verehel. 12. Mai 1692 mit Kaspar Zobel
- 432 Martha, geb. 7. Okt. 1656
- 433 Johannes Valentin, geb. 4. Aug. 1658
- 434 Martinus, geb. 1. Aug. 1664
- 435 Katharina, geb. 8. Juli 1666
- 436 Jakobus, geb. 27. April 1669

Es müssen noch weitere Kinder vorhanden gewesen sein, sie lassen sich aber nicht einwandfrei feststellen, da der Name der Mutter im Geburtenregister fehlt.

Zu den unter 1–4 genannten Brüdern Hans, Matthes, Tobias und Valentin kommen noch hinzu: eine Schwester Elisabeth, verheiratet mit Balthasar Zeitler³⁴, eine weitere Schwester, vermutlich verheiratet mit Martin Tiesler³⁵, und wahrscheinlich Abraham L. (?)³⁶. Es kann der gleiche sein, der 1616 in einer Versammlung bei dem „Schwärmer“ Esajas Stiefel in Gispersleben verhaftet worden war. Auf eine nähere Verwandtschaft mit Hans L. könnte hindeuten, daß Abraham Zinsen für ihn 1623 bezahlte³⁷. Als Bürger von Erfurt ist Abraham L. nicht nachzuweisen.

Zwischen dieser Familiengruppe Lemmerhirt in Augustini und Johann Sebastian Bachs Erfurter Verwandten mütterlicherseits lassen sich keine unmittelbaren Verbindungen erkennen.

Die in der Verteidigungsschrift von Esajas Stiefel vom September 1623³⁸ erwähnten Valten, Hans und Abraham Lemmerhirt, die ihn zuweilen besuchten, gehören sicher in diese in Augustini wohnhafte Familiengruppe. Das um so mehr, als eine Tochter von Valentin aus dem „Roten Bären“ die Schwiegertochter von Esajas Stiefel war.

Die Valentin Lemmerhirt in der Gemeinde Laurentii

Von den in den Jahren 1619–1623 als Bürger aufgenommenen Lemmerhirt (abgesehen von Georg und Matthes) verbleiben die beiden Valentin

³⁴ Rauschenberger, a.a.O., S. 150. – StadtA Erfurt 1–1/XXIIIa–31 (*Augustini*), Bl. 164 bis 166; seinem Schwager Balth. Zeitler schuldet Tobias L. 1638 272 fl.

³⁵ StadtA Erfurt 1–1/XXIIIa, Bd. 25 (*Augustini*), Bl. 30; Bd. 31, Bl. 168. Valentin schuldet 1628 Martin Tiesler etwa 180 fl., 1638 den gleichen Betrag seiner (Valentins) Schwester.

³⁶ Paul Meder, *Der Schwärmer Esajas Stiefel*. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, 20. Heft, Erfurt 1899, S. 93–128. Verzeichnis der Verhafteten: StadtA Erfurt 1–1/XXI–1b, Bd. 18, S. 21.

³⁷ StadtA Erfurt 1–1/XXIVa–1 (1623). Die Grundstücke befanden sich 1627 im Besitz von Valentin L., dem Besitzer des Roten Bären.

³⁸ BJ 1925, S. 135, und Esajas Stiefel, *Kürtzlicher gründlicher Verlauff in heiligen Religions-Sachen: So mit christlicher Person Esajas Stieffels | nub in die zwanzig Jahr von Anno 1604 bis in das jetzige vier und zwanzigste | sich begeben und zugetragen . . .* 1624, S. 356–376.

Lemmerhirt. Ihr Verwandtschaftsverhältnis zueinander ist aus den Erfurter Unterlagen nicht zu ermitteln. Sie können Vater und Sohn, der eine könnte aber auch der Vater der auf den Seiten 6ff. erwähnten Geschwister 1 bis 4 gewesen sein. In dem Verrechten von 1620–1627 ist allerdings nur ein Valentin zu finden, der das Haus „Zur Weißen Bracke“ am Junkersand in der Gemeinde Laurentii versteuerte. Er kann es erst nach 1620³⁹, vielleicht mit dem nachträglich eingebrachten Kapital von 500 Gulden (siehe S. 6) erworben haben. 1628 war das Haus nicht mehr in dem Besitz des Valentin L.⁴⁰ Dagegen wird aber in dem Verrechten der Gemeinde Thomä des Jahres 1628 ein Tagelöhner Valentin L. als Besitzer des Hauses „Zur Pfuell Ziechen“ erwähnt⁴¹, der am 9. Sept. 1629 eine Tochter begraben läßt⁴². Nach dem Verrechten von 1638 hat Meister Valentin L. das Haus verkauft, das Verkaufsjahr ist aber nicht angegeben.

In den Verrechtsbüchern von 1628, den dazugehörenden Protokollen und dem Index sind außer dem Valentin L. in der Gemeinde Augustini und dem in der Gemeinde Thomä keine anderen Valentin L. mehr zu finden. Einer der 1619 und 1620 als Bürger aufgenommenen beiden Valentin könnte verzogen oder verstorben sein. In den Listen über die Bevölkerungserhebung vom Jahre 1632⁴³ ist der Valentin in der Gemeinde Thomä nicht mit erwähnt, wohl aber ein Valentin mit Frau und 5 Kindern in der Gemeinde Laurentii. Mit einiger Sicherheit darf angenommen werden, daß er mit dem Valentin L. in Thomä identisch ist.

Im Jahre 1638 besaß er die beiden Häuser „Zur bunten Rose“ und „Zu den drei Rosen“ am Junkersand⁴⁴. Die „Bunte Rose“ verkaufte er am 28. Jan. 1640 an den Gehängemacher Hans Schmidt. Das andere Haus gehörte Valentin Lemmerhirt bis zu seinem Tode 1665⁴⁵. Seine Witwe Eva Barbara verkaufte es 1671 oder 1672 an ihre Stieftochter Hedwig Bach geb. Lemmerhirt für 120 fl.⁴⁶, gab 1672 ihr Bürgerrecht auf und zog zu ihrem Schwiegersohn Ambrosius Bach, dem Vater Johann Sebastian Bachs, in Eisenach.

³⁹ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-21 (*Laurentii*), Bl. 91 (Nachtrag). 1620 verrechtete noch der Kürschner und Ratsherr Jeremias Grierber (Bl. 13) das Haus. Valentin L. ist nachgetragen.

⁴⁰ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-27 (*Pauli*), Bl. 1. Das Haus hatte der Kürschner Martin Leistemann erworben; Verkäufer ist nicht angegeben. Vgl. hierzu auch 1-1/XXIIIa-33 (*Pauli*), Bl. 128.

⁴¹ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-27, Teil I, S. 149r, und 1-1/XXIIIa-24.

⁴² Kirchenbuch St. Thomä.

⁴³ StadtA Erfurt 1-1/XVIIIa-18.

⁴⁴ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-30 (*Laurentii*), Bl. 34; Wert der „Bunten Rose“ 100, der von den „Drei Rosen“ 180 fl.

⁴⁵ Nach der Geschoßmater, StadtA Erfurt 1-1/XXII-4, Bd. 20–24, wohnte Valentin sen. von 1657 bis 1660 im Haus „Zur hohen Warte“ in der Gemeinde Egidii. Da auch Valentin jun. 1657 in die Schlösserstraße verzog, scheint das Haus „Zu den drei Rosen“ von 1657 bis 1660 aus einem nicht mehr festzustellenden Grund unbewohnt oder vermietet gewesen zu sein.

⁴⁶ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-61, Bl. 28.

Valentin L. war selbständiger Kürschnermeister, sein Betrieb kann nicht sehr groß gewesen sein, denn nach dem Verrechten von 1642 hatte sein Bestand an Roh- und Fertigwaren nur einen Wert von 40 fl.⁴⁷ und 1651⁴⁸ von 76 fl. 12 gl. An barem Geld gab Valentin L. 1642 nichts, 1651 = 51 fl. und 18 fl. Außenstände an. Demgegenüber schuldete er 1642 = 30 Rthlr. seinem Schwager Abraham Hübscher in Guhrau und 7 Rthlr. seiner Muhme Marie Lemmerhirt; 1651 beliefen sich die Schulden auf 27 fl. 9 gl. an den Schwager Hübscher, 13 fl. 15 gl. an Matthes Schneider in Schmalkalden, 1 fl. 3 gl. an Conrad Schneider in Eisenach. 1657 ermäßigte die Kämmerei Valentin L. das Geschoß, weil er krank war und fast die gesamten 1651 angegebenen Außenstände eingebüßt hatte. Von 1643 bis 1661 wurde er mit dem sehr niedrigen Steuersatz von jährlich 1 Schock 17 gl. 4¼ Pfennige städtischer Abgaben veranlagt. Von 1662 ab waren sie ihm wegen hohen Alters und da er seit Jahren krank und kaum etwas verdienen könne, sogar vollständig erlassen⁴⁹. Das gesamte Vermögen des Valentin L. sen. bestand bei seinem Tode 1665 nur aus dem Hause „Zu den drei Rosen“ im Werte von 120 fl., wobei immer noch die alte Schuld an seine Schwester⁵⁰ in Höhe von 25 Rthlrn. vorhanden war⁵¹.

Nach den erwähnten Unterlagen kann man die wirtschaftlichen Verhältnisse von Valentin Lemmerhirt sen. in seinem letzten Lebensjahrzehnt nur als sehr bescheiden ansehen. Sie lassen bei allem Wohlwollen nicht den Schluß zu, daß die Tochter Elisabeth, die Mutter Johann Sebastian Bachs, ein gutes oder hübsches Stück Geld von ihrem Vater geerbt haben kann, wie Terry in seiner Bachbiographie annimmt⁵².

Im öffentlichen Leben bekleidete Valentin L. mehrfach Ehrenämter. In den Rechnungsjahren 1632/33, 1633/34 und 1638/39 war er Oberpfarrhauptmann seiner Gemeinde Laurentii⁵³, und 1637 zählte er zu den Repräsentanten der Kürschnerinnung⁵⁴. Sie entsandte ihn um 1648 als einen ihrer fünf Vertreter in den Rat der Stadt, in dem er bis zu seinem Tode 1665 verblieb. Während dieser Amtsperiode gehörte Valentin L. 1648, 1658 und 1663 dem regierenden Ratsgremium an; 1653 fand kein Ratswechsel statt⁵⁵. Da Valen-

⁴⁷ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-39 (Laurentii), Bl. 8.

⁴⁸ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-42, Bl. 928; Verrechtszettel vom 6. Febr. 1651.

⁴⁹ StadtA Erfurt 1-1/XXII-4, Bd. 24, Bl. 67r, und Bd. 26, Bl. 108.

⁵⁰ Es handelt sich zweifellos um die jahrzehntealte Schuld an die Frau von Abraham Hübscher.

⁵¹ Das Haus ist am 4. Sept. 1854 abgebrannt, an seiner Stelle wurde das Haus Junkersand 3 errichtet.

⁵² C. S. Terry, *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1929, S. 19, und 1950, S. 24.

⁵³ StadtA Erfurt 1-1/VII-F-5.

⁵⁴ StadtA Erfurt 1-1/VIII Aa-135.

⁵⁵ Die Annahme, daß Valentin nur in den genannten drei Jahren Ratsmitglied war, ist irrig, er war Mitglied des Rates von 1648 bis zu seinem Tode 1665. In den meisten Jahren gehörte er allerdings dem nichtregierenden Rat an, der nur bei ganz besonderen Angelegenheiten gehört wurde.

tin L. an der Ausübung seines Amtes durch Krankheit verhindert war, vertrat ihn der Kürschnermeister Konrad Schilling, der ebenfalls dem Gesamtrat angehörte⁵⁶. Die Andeutung Hugo Lämmerhirts, daß Valentin sen. von seinem jüngeren Bruder vertreten worden sein möchte⁵⁷, geht fehl. Ganz abgesehen davon, daß Valentin sen. gar keinen jüngeren Bruder Valentin hatte, verfügten die Kürschner noch über vier Vertreter im nichtregierenden Rat, die das Amt ihres verhinderten Kollegen versehen konnten, wie es ja auch geschehen ist. Die Annahme, daß der 1648 dem Rat angehörende Valentin L. ein anderer gewesen sein könne als der in den Jahren 1658 und 1663, wie Spitta⁵⁸ vermutet, wird durch die Geschoßmater eindeutig widerlegt⁵⁹. Hugo Lämmerhirt ist übrigens zu dem gleichen Ergebnis an Hand anderer Quellen gekommen⁶⁰. Seiner Angabe aber, daß „in der Genealogie zumindest eine Verwechslung zugrunde liegt“, kann nicht gefolgt werden. Denn die Genealogie sagt nicht, daß es sich um zwei verschiedene Ratsherren handelt.

Mit größter Vorsicht sind auch die Vermutungen aufzunehmen, daß einige der mütterlichen Vorfahren Johann Sebastian Bachs zu den treuesten Anhängern des „Schwärmers“ Esajas Stiefel gehörten⁶¹, namentlich Valentin, der Großvater von Tobias und Elisabeth L. Der Name des Großvaters dieser beiden Kinder von Valentin L. sen. aus den „Drei Rosen“ steht nicht fest, ebensowenig, ob er Beziehungen zu Esajas Stiefel hatte. Solche Verbindungen wären jedoch zu vermuten bei dem Valentin L. sen. in der Gemeinde Augustini, dessen Tochter Elisabeth, wie bereits erwähnt, den Sohn Christian von Esajas Stiefel⁶² 1628 heiratete. Der Valentin L. sen. aus den „Drei Rosen“ wird kaum zu den Anhängern des Esajas Stiefel gehört haben, denn nach der Ziff. 2 der Ordnung der Kürschner und Wildwirker zu Erfurt von 1608-1637⁶² sollte kein Meister einer im Heiligen Römischen Reich verbotenen Sekte zugetan sein. Die einzige Verwandtschaft der Familie des Valentin L. sen. „Zu den drei Rosen“ zu den Nachkommen Esajas Stiefels läßt sich nur in der Ehe des jüngsten Sohnes Andreas (geb. 1647) mit einer Juditha Dorothee Stiefel (verh. 1673) nachweisen. Beziehungen von Johann Sebastian Bach und seinen mütterlichen Verwandten zu dem 1627 verstorbenen Esajas Stiefel konstruieren zu wollen, entbehrt bis jetzt jeder realen Grundlage.

Aus den im Stadtarchiv Erfurt vorhandenen Unterlagen in Verbindung mit den Kirchenbüchern läßt sich ein durchaus zutreffender Überblick über die Familie des Valentin Lemmerhirt sen. gewinnen. Einige Lücken bleiben, sie sind aber von untergeordneter Bedeutung.

⁵⁶ StadtA Erfurt 2/120-16 (1663).

⁵⁷ BJ 1925, S. 134.

⁵⁸ Spitta I, S. 789, Anhang A 8.

⁵⁹ StadtA Erfurt 1-1/XXII-4, Bd. 18 bis 28.

⁶⁰ BJ 1925, S. 135.

⁶¹ BJ 1925, S. 118 und 135.

⁶² StadtA Erfurt 1-1/VIII Aa-135.

Valentin L. sen., geb. um 1585 in Guhrau (?), gest. 19. Nov. 1665 in Erfurt.
Erste Ehe mit Hedwig ?, begr. 12. Aug. 1637

Kinder:

10 Valentin L., geb. 1608 od. 1609, begr. 19. Juli 1665

11 Hedwig L., geb. ?, begr. 5. Sept. 1675

verh. mit Johann Bach

12 1 Kind, geb. vor 1632, begr. 17. Juni 1633

13/14 2 Kinder, geb. vor 1632, gest. nach 1632

15 1 Kind, geb. nach 1632 (Magdalena get. 27. Okt. 1636?)

Zweite Ehe am 3. Juni 1638 mit Eva Barbara ?, geb. ?, begr. 2. Nov. 1673

Eisenach

Kinder:

16 Tobias L., get. 7. April 1639, gest. 10. Aug. 1707

17 Kaspar L., get. 23. Mai 1641, begr. 3. Jan. 1695

18 Elisabeth L., get. 26. Febr. 1644, begr. 3. Mai 1694

19 Andreas L., get. 14. Febr. 1647, begr. 15. März 1675

10 Valentin Lemmerhirt jun., Kürschnermeister (1608/09–1665)

Er wurde am 7. April 1634 als Bürger aufgenommen. Spätestens im Jahre 1642 hat er sich selbständig gemacht⁶³. Nach der Reihenfolge der Eintragungen in der Geschoßmater könnte er von 1643 bis 1656 in den „Drei Rosen“, dann in dem Haus „Zur Traube“ (Schlösserstraße 38, jetzt Hermann-Jahn-Straße 16a) oder einem Nachbarhaus eine Mietwohnung gehabt haben. Aus dem Wegweiser über das Viertel Johannes von 1658 ist zu entnehmen, daß Valentin jun. in Andreae Gothens Haus „Zum güldenen Stern“ (Schlösserstraße 13, jetzt Hermann-Jahn-Straße 13) gezogen war⁶⁴. In seinem Verrechten von 1665 läßt Valentin angeben, daß er in Georg Kühlsteins Haus in der Schlösserstraße wohne; es war das Haus „Zum Mohrentanz“ (jetzt Teil von Hermann-Jahn-Straße 20) und wird mehrfach als „altes böses Haus“ bezeichnet. Wenige Jahre nach Valentins Tod zog seine Witwe Elisabeth in die Gemeinde Bartholomäi, wo sie in der Geschoßmatrikel von 1670 erstmalig erscheint.

Die wirtschaftlichen Verhältnisse des Valentin jun. waren sehr dürftig. Eigenen Grundbesitz hat er niemals gehabt; 1653 betrug sein Vermögen 4 Rthlr. 6 gl. 6 ſ, die Außenbestände beliefen sich auf 5 Rthlr. 6 ſ. Diesen bescheidenen Beträgen standen Schulden in Höhe von 90 Rthlr. 17 gl. gegenüber. 1665 hatte sich Valentins Lage so verschlechtert, daß er *aus Mangel der Mittel, das Handwerk nicht treiben kann, daß ich bald werde müssen zum Tor hinaus gehen, und mein stück Brodt anderswo suchen*⁶⁵. Die Angaben von Hugo Lämmerhirt, daß dieser Valentin jun. Besitzer des Hauses „Zur Jungfrau“

⁶³ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-39 (Laurentii), S. 19. Er gibt an *Nichts eigenes als 30 fl. im Handwerk zu besitzen*.

⁶⁴ Spitalmeister Andreas Gothe war Pate von Valentin jun. Sohn Andreas.

⁶⁵ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-54 (Laurentii), S. 65.

gewesen sei⁶⁶, sind unrichtig; es gehörte dem Valentin L. medius, der aus der Gemeinde Augustini stammte.

Valentin L. jun. war wahrscheinlich zweimal verheiratet. Darauf lassen besonders die Geburtseinträge der Kinder schließen. Die erste Frau dürfte identisch sein mit Frau Elisabeth Lemmerhirt, die am 15. Okt. 1645 in Kindesnöten starb⁶⁷.

Aus der ersten Ehe könnten hervorgegangen sein:

- 100a Magdalena, get. 27. Sept. 1636
- 100b ein Sohn, begr. 12. Aug. 1637⁶⁸
- 100c Ursula, get. 30. März 1638
- 100d Caspar, get. 6. Okt. 1640
- 100e Martha Elisabeth, get. 27. Dez. 1641
- 100f Michael, get. 15. Juni 1643

Sämtliche Kinder lassen sich später in Erfurt nicht nachweisen, wahrscheinlich sind sie sämtlich vor 1650 verstorben. Nach dem Kirchenbuch sind sechs nicht namentlich erwähnte Kinder von verschiedenen Valentin L. gestorben, aus den Einträgen ist aber auch nicht zu erkennen, welcher Familie sie zuzurechnen sind.

Aus der zweiten Ehe mit Elisabeth Dummecke, verh. 12. April 1646, entstammten:

- 101 Elisabeth, get. 28. Mai 1647
- 102 Hieronymus, get. 21. Mai 1648
- 103 Ursula Margarete, get. 1. Juni 1649 (verehel. Meisel)
- 104 Magdalena, get. 7. April 1651
- 105 Joachim, get. 24. Nov. 1652
- 106 Kathar. Rebekka, get. 1. Juni 1654
- 107 Martha Dorothea, get. 29. Juni 1655 (verehel. Walther)
- 108 Anna Sybilla, get. 22. Jan. 1660 (verehel. Rudolph)
- 109 Andreas, get. 25. Jan. 1663

Von diesen Kindern lebten 1665 im elterlichen Haushalt nur noch 5 Töchter und 1 Sohn im Alter von 2 bis 12 Jahren⁶⁹.

11 Hedwig Lemmerhirt, geb. ?, begr. 5. Sept. 1675

Verh. 1637 mit Johann Bach, geb. 1604, gest. 1673, Organist an der Predigerkirche und Stadtmusikant. Sie wohnten in einem Zinshaus in der Kürsch-

⁶⁶ BJ 1925, S. 132.

⁶⁷ Sterberegister Mercatorum, S. 16.

⁶⁸ Beerdigt zusammen mit seiner Großmutter Hedwig, Sterberegister Mercatorum, S. 423. Diese Hedwig war die erste Frau des Valentin L. sen. aus den „Drei Rosen“.

⁶⁹ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-54, Bl. 65. Mit der 12jähr. Tochter ist wahrscheinlich die 1651 geborene Magdalena gemeint. Die 16jährige Ursula Margarete befand sich vermutlich nicht mehr im Haushalt, sie heiratete am 6. Juli 1673 Martin Meisel aus Pegau.

nergasse. 1671 kaufte Hedwig von ihrer Stiefmutter Eva Barbara Rel. Ern. Valentin Lemmerhirt das Haus „Zu den drei Rosen“ für 120 fl.⁷⁰

Kinder:

- 110 Johann Heinrich, get. 7. Mai 1639, begr. 6. Aug. 1639
- 111 Johann Christian, get. 17. Aug. 1640, begr. 1. Juli 1682
- 112 Johann Heinrich, get. 9. Aug. 1642, begr. 15. Sept. 1644
- 113 Johann Egidius, get. 11. Febr. 1645, begr. 22. Nov. 1716
- 114 Eva Maria, get. 4. Febr. 1648, begr. 3. Juli 1648
- 115 Johann Jakob, get. 24. April 1650, begr. nach 1686
- 116 Johann Nikol., get. 5. Febr. 1653, begr. 30. Juli 1682
- 117 Anna Elisabeth, get. 22. März 1655
- 118 Johann Georg, get. 23. Juli 1657, begr. 27. März 1659
- 119 Martha Hedwig, get. 22. Dez. 1661, diese verh. (2. Ehe) 3. Febr. 1684 mit Johann Oswald

(Aus der zweiten Ehe des Valentin L. sen.)

16 Tobias Lemmerhirt, Kürschnermeister und Ratsherr (1639–1707)

Im Jahre 1660 wurde er als Bürger aufgenommen⁷¹, und im nächsten Jahre verheiratete er sich. Von 1661 bis 1675 wohnte er zur Miete im Haus „Zur hohen Warte“ am Wenigemarkt. 1675 zog er in das benachbarte Haus „Zum grünen Schild“, das er am 24. Juli 1675 für 240 Rthlr. erworben hatte. Zehn Jahre später verkaufte er es an Johann Egidius Bach, den Sohn seiner Stiefschwester Hedwig. Er selbst siedelte in das 1685 für 430 Rthlr. erworbene Haus „Zum güldenen Rosse“⁷² in der Straße“ (heute Marktstraße 10) in der Gemeinde Omnium sanctorum über.

Tobias Lemmerhirt lebte in günstigen wirtschaftlichen Verhältnissen. Anfangs hat er wahrscheinlich nur sein Handwerk ausgeübt, dann aber scheint er auch über dieses hinaus noch Handelsgeschäfte getätigt zu haben. Wegen seines *Handels und Nahrung* versteuerte er 1682 einen Wert = 343 Rthlr., 1693 = 500 Rthlr., gegenüber 40 Rthlr. im Jahre 1666. Zu der Entwicklung seines Gewerbes dürfte wohl auch die reiche Erbschaft, die er von seiner ersten Frau *überkommen*⁷³, beigetragen haben. Sein Nachlaß wurde auf 5507 Rthlr. errechnet.

Tobias L. war kurze Zeit Mitglied des Rates der Stadt. Er wurde als Nachfolger des 1705 verstorbenen Kürschnervertreters David Schilling gewählt. 1707 gehörte er dem Regierenden Rat an, starb aber während der Amtsperiode.

Seine erste Ehe schloß er am 10. Juni 1661 mit Magdalena Wedekind, die 1683 (?) verstarb.

⁷⁰ StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-61, Bl. 38.

⁷¹ Die Bürgeraufnahme ist nur in seinem Verrechten von 1666 erwähnt, StadtA Erfurt 1-1/XXIIIa-54 (Egidii), S. 74.

⁷² Es wird bisweilen auch als „Güldene Roße“ bezeichnet.

⁷³ StadtA Erfurt 1-1/IV-116, Bl. 36r.

Kinder:

- 161 Johann Christoph, get. 7. Sept. 1664
 162 Johann Balthasar, get. 10. Juli 1668, begr. 20. Mai 1683
 163 Johann Melchior, get. 12. Aug. 1670
 164 Maria Magdalena, get. 27. Nov. 1672, begr. 25. Juni 1683

Am 16. Januar 1684 verheiratete sich Tobias mit Martha Catharina, der Witwe des Weißgerbers Hans Andreas Brückner. Diese zweite Ehe blieb kinderlos. Auf den Nachlaß des Tobias Lemmerhirt wird auf den Seiten 18ff. noch eingegangen werden, da sich aus den Verhandlungen über die entstandenen Auseinandersetzungen zusätzliche Anhalte über die Einordnung verschiedener Lemmerhirte in die Familiengruppe des Valentin Lemmerhirt sen. aus den „Drei Rosen“ ergeben.

17 Kaspar Lemmerhirt (1641–1695)

hatte wie sein Bruder Tobias das Kürschnerhandwerk erlernt. Er scheint schon in jungen Jahren Erfurt verlassen zu haben, er ist weder in den Bürgerverzeichnissen noch in den Abgabelisten zu finden. Wir begegnen ihm erst am 25. Juni 1674, als er als Bürger von Eisenach aufgenommen und dabei als Kürschner aus Erfurt bezeichnet wurde⁷⁴. Wenige Wochen danach, am 14. Juli, heiratete er in Eisenach die um 15 Jahre ältere Maria Salome Martini, die Witwe des deutschen Schulmeisters Heinrich Petri. Er wohnte mehrere Jahre in Eisenach und starb 1695 in Erfurt. Aus seinem Beerdigungseintrag ist zu entnehmen, daß am 3. Januar Kaspar Lemmerhirt, Tobiae L. an der Straßen Bruder, so bei Meister Wiganden⁷⁵ in der Johannissgasse gewohnt, und Corporal auf dem Petersberg gewesen, begraben wurde⁷⁶. Was den über Fünfzigjährigen veranlaßte, Soldat zu werden, ist unbekannt, auch ob er einem Reichskontingent oder zur Kurmainzischen Garnison gehörte. – Seine Frau wird als privilegierte Bürgerin von Eisenach am 8. Jan. 1695 erwähnt und ist am 6. Mai 1704 verstorben. Die Ehe war kinderlos.

18 Maria Elisabeth Lemmerhirt (1644–1694)

verh. am 8. April 1668 in Erfurt mit Ambrosius Bach (1645–1695)

Kinder:

- 181 Johann Rudolf, get. 19. Jan. 1670, begr. 17. Juli 1670
 182 Johann Christoph, get. 18. Juni 1671, begr. 22. Febr. 1721
 183 Johann Balthasar, get. 6. März 1673, begr. 5. Apr. 1691
 184 Johann Jonas, get. 5. Febr. 1675, begr. 22. Mai 1685
 185 Marie Salome, get. 29. Mai 1677, begr. 27. Dez. 1728

⁷⁴ StadtA Eisenach 1–83/7.

⁷⁵ Bürger und Kürschner. Hans Andreas Wygand im Hause „Zum Waschfaß“ (später Johannesstraße, heute Leninstraße 172).

⁷⁶ Beerdigungsregister der Kaufmannskirche.

- 186 Johanna Juditha, get. 28. Jan. 1680, begr. 3. Mai 1686
 187 Johann Jacob, get. 11. Febr. 1682, gest. 16. April 1722
 188 Johann Sebastian, geb. 21. März 1685, gest. 28. Juli 1750

19 Andreas Lemmerhirt (1647–1675)

war ebenfalls Kürschnermeister und arbeitete wahrscheinlich auf eigene Rechnung. Sein Betrieb kann nur klein gewesen sein, da er mit nicht mehr als 17 gl. 6 $\frac{1}{2}$ zum Geschoß veranlagt war. Bis zum Wegzug seiner Mutter nach Eisenach im Jahre 1672 wohnte er bei ihr in den „Drei Rosen“. Dann zog er (1673) in das Haus „Zur Taube“ in der Schlässerstraße, das seiner Schwiegermutter, Elisabeth Stiefel, gehörte (Nr. 38, jetzt Hermann-Jahn-Straße 16a). Nach kurzer Ehe verstarb Andreas L. und wurde am 15. März 1675 begraben.

Verh. am 8. Juni 1673 mit Juditha Dorothea Stiefel.

Kind:

Anna Christina, geb. 12. Febr. 1674

Da ihre Mutter sich am 20. Aug. 1676 mit Johannes Conrad Schilling verheiratete, wurde als Vormund für Anna Christina ihr Onkel Tobias L. am 2. Aug. 1676 bestellt⁷⁷.

Das Testament des Tobias Lemmerhirt und seiner Frau
 Martha Catharina

Das gegenseitige Testament wurde am 1. Aug. 1707 errichtet, wenige Tage vor dem Tode des Tobias⁷⁸. Es soll hier nur insoweit betrachtet werden, als es geeignet ist, bisherige Veröffentlichungen zu berichtigen. Die beiden Erblasser bestimmten unter anderem, daß nach dem Tode des Tobias seines Bruders Tochter Anna Christina und die vier Kinder seiner Schwester (Johann Christoph, Maria Salome, Johann Jacob, Johann Sebastian), die als rechte leibliche Geschwister-Kinder bezeichnet werden, je 50 Gulden erhalten sollten. Weil er (Tobias) aber *auch fünfff Halb-Geschwister habe, so legiret er ihnen, und zwar namentlich Frauen Ursula Margaretha Meiseln, Frau Martha Dorothea Waltherin, Fr. Anna Sybilla Rudolphin, Hl. Aegydio Bachen, Frau Martha Hedwig Oßwaldin*⁷⁹, und zwar einen jeden insonderheit Zwanzig Gulden.

Hugo Lämmerhirt⁸⁰ nimmt an, daß die *Halb-Geschwister* nur Vettern und Basen des Erblassers Tobias L. gewesen sein können, also Kinder von Geschwistern des Vaters, des Valentin sen. aus den „Drei Rosen“. Diese Verwandtschaft ist nun reichlich weit hergeholt, abgesehen davon bietet sich für

⁷⁷ StadtA Erfurt I-1/XXI-2, Bd. 18, S. 141.

⁷⁸ StadtA Erfurt I-1/IV-116, Bl. 23, begl. Abschrift.

⁷⁹ Lämmerhirt (BJ 1925, S. 132) ist der Ansicht, daß der Gatte Oßwald unbekannt sei; dem ist aber nicht so. Johann Oßwald war Stadt- und Ratsmusikus und stammte aus Frienstedt. Am 3. Febr. 1684 heiratete er Martha Hedwig Weise geb. Lemmerhirt, die Witwe des Bürgers und Balbiers Jeremias Weise.

⁸⁰ BJ 1925, S. 132 und 133.

Geschwister des Valentin sen. in Erfurt kein Anhalt. Nach dem Sprachgebrauch waren Halbgeschwister Stiefgeschwister. Der Ausdruck Halbgeschwister ist im Testament im Gegensatz zu den erwähnten Geschwistern, *Bruder* und *Schwester*, gebraucht. In Wirklichkeit handelt es sich um Kinder von den „Halbgeschwistern“

Valentin L. jun. in der Schlösserstraße, zu dem

Ursula Margarethe Meisel

Martha Dorothea Walther

Anna Sybilla Rudolph

und von

Hedwig Bach geb. Lemmerhirt, zu der

Egidius Bach und

Martha Hedwig Oßwald

gehören.

Gegen die Behauptung von Hugo Lämmerhirt⁸¹, daß eine Stiefverschwisterung ausgeschlossen ist, sprechen die obenerwähnten Quellen (siehe S. 15/16). Ebenso trifft es nicht zu, daß die Frauen Meisel, Walther und Rudolph zur Kinderschar des Valentin, des Hausbesitzers „Zur Jungfrau“, rechneten. Dieser hatte überhaupt keine Kinder mit den erwähnten Namen.

Valentin jun. und seine Frau Elisabeth haben niemals in der „Jungfrau“ gewohnt, sondern in der Schlösserstraße. Nach dem Tode des Valentin jun. wohnte seine Frau mit 5 Kindern, unter ihnen Ursula Margarethe, Martha Dorothea und Anna Sybilla, in der „Schwarzen Krone“ (Grafengasse 16)⁸², später in der „Roten Trappe“ (Grafengasse 30). Aus den Kirchenbüchern ist einwandfrei zu erkennen, daß Ursula Margarethe, Martha Dorothea und Anna Sybilla Töchter des Ehepaares Valentin und Elisabeth Lemmerhirt waren.

Unzutreffend ist es auch, daß Johann Sebastian Bach nach dem Tode der Witwe des Tobias nur einmal 50 Gulden geerbt haben soll. Der Anteil war wesentlich höher, das ist schon daraus zu schließen, daß für den Miterben, den damals in Stockholm lebenden Bruder Johann Jacob Bach 224 Rthlr. als Erbteil bei Dr. Johann Valentin Hergt in Erfurt hinterlegt waren⁸³. Es liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß nur Johann Jacob 224 Rthlr. erhalten hat. Es wird vielmehr jeder der Erben einen gleich hohen Betrag ausgezahlt erhalten haben. Der Anteil für Johann Jacob ist gegen Bürgschaft an Johann Andreas Wiegand am 15. Dez. 1722 für die Erben ausgezahlt worden⁸⁴. Ein Viertel davon wird Johann Sebastian Bach erhalten haben, da die Witwe des im April 1722 verstorbenen Johann Jacob⁸⁵ vermutlich nicht erbberechtigt war.

⁸¹ BJ 1925, S. 86.

⁸² StadtA Erfurt I-1/XXIIIa-60 (*Bartholomäi*), S. 152.

⁸³ StadtA Erfurt I-1/XXI-2, Bd. 30, S. 180 und 181.

⁸⁴ StadtA Erfurt I-1/XXI-2, Bd. 30, S. 188.

⁸⁵ StadtA Erfurt I-1/IV-116, Bl. 41.

Die Auszahlung der restlichen Erbschaft des Tobias konnte erst 1722 erfolgen, da es zu Auseinandersetzungen über das von der Witwe errichtete Testament vom 8. Okt. 1720 gekommen war. Leider ist der gesamte Schriftwechsel des beim Rat der Stadt anhängig gemachten Verfahrens nicht erhalten. Es fehlen vor allem die abschließenden Verhandlungen. Der wertvollste Teil der vorhandenen Akten ist ein eigenhändiges Schreiben von Johann Sebastian Bach vom 15. März 1722⁸⁵. In ihm erklärt er für sich und seinen Bruder Johann Jacob, daß ihm mit einem Prozeß nicht gedient, und daß er mit dem zufrieden sei, was ihm „gegönnet und verordnet“ werde.

Die Untersuchungen haben vor allem ergeben:

1. Der 1646 verstorbene Valentin Lemmerhirt war nicht der Urgroßvater von Johann Sebastian Bach.
2. Valentin Lemmerhirt im Hause „Zur Jungfrau“ war kein Sohn des Valentin sen. „Zu den drei Rosen“.
3. Valentin Lemmerhirt jun. in der Schlösserstraße und Hedwig Bach geb. Lemmerhirt, die Ehefrau Johann Bachs, waren Geschwister und stammten aus der ersten Ehe des Valentin L. „Zu den drei Rosen“; sie waren Stiefgeschwister von Tobias Lemmerhirt und der Elisabeth Bach geb. Lemmerhirt, der Mutter Johann Sebastian Bachs.
4. Die zweite Frau von Valentin Lemmerhirt sen., Eva Barbara, war nicht eine Tante der Hedwig Bach, sondern, wie im Verrechten von 1671 angegeben, ihre Stiefmutter.
5. Unter den Vorfahren der Eltern und der Großeltern von Johann Sebastian Bach haben sich keine Angehörigen der Familie von Esajas Stiefel befunden.

Zur angeblichen Preßburger Herkunft der Familie Bach

Von Ernest Zavorský (Bratislava)

Nach alter Überlieferung soll die Familie Bach aus Ungarn stammen. Später, jedoch noch in der Zeit, als die Tradition noch lebendig war, wurde Preßburg als die Stadt der Herkunft der Familie angenommen. Im 16. Jahrhundert aber gab es kein eigentliches Ungarn, da die Gebiete, die von den Magyaren bewohnt wurden, nach der Schlacht bei Mohács im Jahre 1526 von den Türken fast 160 Jahre besetzt waren. Frei war nur das slowakische Gebiet im Norden. Wenn also in dieser Arbeit von Ungarn die Rede ist, kann darunter nur das Gebiet der jetzigen Slowakei verstanden werden.

Die erste Quelle, in der diese Tradition aufgezeichnet wurde, ist die Familienchronik *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* aus dem Jahre 1735: *Vitus Bach, ein Weisbecker in Ungern, hat im 16ten Seculo der lutherischen Religion halben aus Ungern entweichen müssen*¹. Nach dem Zeugnis Carl Philipp Emanuel Bachs hat diese Worte und überhaupt „den ersten Aufsatz“ der Chronik Johann Sebastian Bach geschrieben.

Von der Abstammung der Bach-Familie aus Ungarn spricht auch der Nekrolog, den Johann Friedrich Agricola und Carl Philipp Emanuel Bach in Mizlers *Musicalischer Bibliothek*, Bd. IV/1, im Jahre 1754 veröffentlicht haben. Schon in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts beschäftigten sich Johann Nikolaus Forkel und C. P. E. Bach mit dieser Frage, doch Forkels Buch über Johann Sebastian Bach erschien erst 1802, so daß das zeitlich nächste Zeugnis das von Korabinsky ist.

Matthias Korabinsky war Schriftsteller und Redakteur in Preßburg in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In seinem Buch *Beschreibung der königl. ungarischen Haupt- Frey- und Krönungsstadt Preßburg*² nimmt er als erster Preßburg als Stammort der Familie Bach an. Im Zusammenhang mit der damals herrschenden religiösen Intoleranz berichtet er:

„Dieses gab Gelegenheit, daß auch hiesige Kinder ihr Glück und ihre Ruhe außer Landes suchen, und manche Töchter unverorgt bleiben mußten. Wie stark oft dieses die Bevölkerungsliste eines Staats vermindern kann, und wie hoch der Werth eines Unterthans zu schätzen sey, wird die Geschlechtstafel des berühmten Herrn Kapellmeisters Bach in Hamburg erweisen, welche zum Behuf der Staatskunde allhier ihren Platz verdienet:³

1. Veit Bach, ein Weißbeck von Preßburg
2. Hans † 1626
3. (Fridrich)
4. Johann geb. [1613] † 1673
5. Christoph [geb. 1604 † 1666]

¹ Dok I, S. 255.

² Preßburg 1780–1783.

³ S. 110–111. Wir veröffentlichen nur den für uns wichtigen Teil der Liste aus dem schwer zugänglichen Buch von Korabinsky. Einige Daten, die Korabinsky oder sein Informator ergänzt haben, bringen wir in runden Klammern. Diejenigen aber, die von den Angaben der Familienchronik abweichen, fügen wir in eckige Klammern.

6. Heinrich geb. 15 † 92
7. Joh. Christian geb. 40 † 82
8. Johann Egidius geb. 45 † 1717
9. Johann Niklas geb. 53 † 1682
10. Georg Christoph geb. 42 († 97)
11. Joh. Ambrosius geb. 45 † 95
12. Joh. Christoph geb. († 94)
13. Joh. Christoph (geb. 47) † 1703
14. Joh. Michael
15. Joh. Günther
16. Johann Jakob [geb. 1667] † 1692
17. Johann Christoph [geb. 63] † 1721
18. Joh. Bernhard geb. 76
19. Joh. Christoph geb. 85
20. Joh. Niklas (geb. 82)
21. Joh. Valentin (geb. 69 † 1720)
22. Joh. Christian geb. 167(9) † 17(07)
- (23. Joh. Georg)
- (24. Joh. Christoph)
25. Joh. Jakob
26. Joh. Sebastian geb. 1685
27. Joh. Ernst [geb. 1687] († 1734)
28. Joh. Christoph geb. 89 († 36)
29. Joh. Niklas
30. Joh. Christoph.“

Aus der Tatsache, daß diese Familienliste bis auf einige Einzelheiten in der Reihenfolge und in den Jahreszahlen mit der Familienchronik übereinstimmt, kann man annehmen, daß eben diese Familienchronik – wahrscheinlich aus zweiter Hand, d. h. als eine ergänzte Abschrift – für Korabinsky die Hauptquelle war.

Korabinsky bringt nämlich im ganzen 64 Mitglieder der Familie Bach (dagegen die Chronik nur 53) und als letzten Johann August Bach, der im Jahre 1748 geboren ist. Da Korabinsky für Carl Philipp Emanuel Bach im Mittelpunkt der beigegeführten Zeichnung des Stammbaumes ein größeres Blatt als für die anderen Mitglieder der Familie vorsieht, ist leicht zu erraten, daß er diese Informationen von ihm erhalten hatte. Daraus ist aber auch ersichtlich, daß in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts der Ruhm der Söhne den des Vaters in den Schatten stellte. Es ist gut möglich, daß man auch in Preßburg um den Ruhm des Hamburger Kapellmeisters wußte und daß man ihn zum Preßburger Stamm zählte. Es lebten damals in Preßburg noch etliche Bach-Familien, drei mit eigenen Häusern, wie wir es aus Korabinskys „Beschreibung“ entnehmen können. Diese Preßburger Bache standen vielleicht noch mit dem thüringischen Zweig in Beziehung oder wenigstens war bei ihnen noch das Bewußtsein der Angehörigkeit zu demselben Stamm lebendig. Von ihnen konnte Korabinsky möglicherweise über die Verbreitung der Bach-Familie erfahren, bevor ihm die Chronik zugänglich gemacht wurde.

Forkel nimmt die Preßburger Herkunft des Veit Bach als unbezweifelbare Tatsache. An ihn lehnt sich wahrscheinlich Carl Heinrich Bitter an, indem er seine Bach-Biographie mit diesem langen Satz beginnt:

„Es war in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, als veranlaßt durch Religionskämpfe, unter denen der Protestantismus in Ungarn zu leiden hatte, Veit Bach aus Preßburg, angeblich einer deutschen Familie entstammend, seines Gewerbes ein Weißbäcker, seine Heimath an dem Donaustrande, nachdem er seine Güter zu Gelde gemacht hatte, verließ und nach Deutschland zog, um sich dort einen neuen Heerd zu gründen.“⁴

Anders Philipp Spitta, der die Tradition von der Abstammung der Familie Bach aus Ungarn nicht annimmt und die Preßburger Herkunft einfach ablehnt: „Daß es Preßburg gewesen sei, ist ganz ungegründet. Vermuthlich rührt diese Tradition von Korabinsky her.“⁵ Spitta hat Gründe zu solcher Stellungnahme, da er Spuren der Familie Bach schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Thüringen festgestellt hat. Charles Sanford Terry hat in seinem Buch *The Origin of the Family of Bach Musicians*, London 1929, Spittas Behauptung nachgeprüft und sie grundsätzlich bestätigt. Darüber hinaus hat die Bach-Forschung bis heute weitere Tatsachen aufgefunden, die die Thüringer Herkunft der Familie Bach bestätigen, so daß die Frage, ob die Familie doch aus Ungarn oder sogar aus Preßburg stamme, dem Blickfeld entrückt ist. Die heutige Meinung über den Ursprung der Bachschen Familie ist in großen Umrissen folgende:

Der erste aus der Familie Bach, über den uns Nachrichten erhalten sind, soll im Jahre 1561 Hans Bach aus Wechmar in Thüringen gewesen sein, der etwa um das Jahr 1520 geboren sein mag. Einer seiner Söhne könnte der in Wechmar um 1550 geborene Veit Bach sein. Als Veit das Bäckerhandwerk erlernte, wanderte er vermutlich nach Ungarn aus. Unter dem Druck der Gegenreformation kehrte er jedoch, wohl vor 1580, wieder in die thüringische Heimat zurück und soll nach seiner Rückkehr geheiratet haben. Im Jahre 1580 wurde sein Sohn Hans (Johannes) geboren, der später Musiker geworden ist. Hans Bach hatte drei Söhne: Johannes (1604–1673), Christoph (1613–1661) und Heinrich (1615–1692)⁶. Christoph war der Großvater Johann Sebastian Bachs und hatte drei Söhne: Georg Christoph (1642–1697), Johann Christoph (1645–1693) und Johann Ambrosius (1645 bis 1695), den Vater von Johann Sebastian.

Dazu ist zu bemerken, daß die Angaben über Veit Bach nicht eindeutig sind. Nach Fritz Wiegand⁷ ist Veit erst im Jahre 1591 aus Ungarn ausgewandert, und es ist nicht sicher, ob der im Jahre 1619 Gestorbene mit dem aus Ungarn Zurückgekehrten identisch ist.

Niemand leugnet die Tatsachen, die als Beweis für die thüringische Herkunft der Familie Bach zusammengetragen werden, und es gibt auch bis

⁴ C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, S. 6.

⁵ Spitta I, S. 7, Anm. 8.

⁶ Angaben nach Rolf Benecke, MGG I, Sp. 903 ff., nicht identisch mit denen der Chronik.

⁷ Fritz Wiegand, *Die Arnstädter Bachs*. In: *J. S. Bach in Thüringen*. Festgabe, 1950.

jetzt kaum Zweifel daran, obwohl die Familientradition und die Chronik dazu Anlaß geben könnten. Gerade die Angaben der Chronik lassen Walter Rauschenberger nachdenken und an der allgemeinen Überzeugung rütteln⁸. Zu ihm gesellt sich auch Karl Geiringer, der Biograph der Musikerfamilie Bach⁹. Rauschenberger folgert: Wenn Veit wirklich aus Deutschland ausgewandert ist, konnte er nicht lange in Ungarn verweilen. Vorläufig wird angenommen, daß er höchstens 10 Jahre von der Heimat weg war; anders Wiegand, dessen Meinung Rauschenberger noch nicht kannte. Wie konnte der junge Mensch, fragt der Autor, in der Fremde in so kurzer Zeit ein beträchtliches Vermögen zusammenbringen, von dem in der Chronik die Rede ist. Er wundert sich, daß der Chronist Veits Thüringer Abstammung überhaupt nicht erwähnt, und zweifelt, ob jener Veit, dessen Herkunft aus Thüringen hergeleitet wird, überhaupt auswanderte und ob es sich um dieselbe Person handele.

Wir haben schon erwähnt, daß in der Person des Trägers dieses Namens einiges noch im unklaren ist. Weitere ungeklärte Fragen betreffen den Aufenthalt Veits in Ungarn und noch mehr den in Preßburg. Es scheint daher notwendig, das auszuwerten, was im Preßburger Stadtarchiv zu dieser Frage zu finden ist.

Es muß gleich am Anfang gesagt werden, daß es bisher nicht gelungen ist, eine Spur über die Familie Bach in Preßburg in den Akten vor der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zu finden. Nicht nur deswegen, weil nur wenige Namensverzeichnisse der Bürger, z. B. in den verschiedenen Steuerregistern, erhalten sind, sondern auch deswegen, weil besonders in den älteren Verzeichnissen der Steuerpflichtigen keine Familiennamen eingetragen sind. Die Bewohner sind hier den Straßen nach, größtenteils nur mit Taufnamen und Beruf eingetragen, wie z. B. *Johannes pistor*, oder *Martinus sartor* usw. Es läßt sich also nicht beweisen, daß sich unter ihnen Angehörige der Familie Bach befinden – aber auch nicht das Gegenteil¹⁰.

Die ersten bisher gefundenen Aufzeichnungen über Angehörige der Bachschen Familie befinden sich im Zunftbuch der Preßburger Bäcker. Das erste erhaltene Buch ist im Jahre 1569 angelegt worden¹¹. Es ist sehr unordentlich geführt, viele Seiten sind unbeschrieben, und in einzelnen Abteilungen (Meister, Gesellen, Lehrlinge usw.) sind die Aufzeichnungen sehr lückenhaft. Auf Seite 6 des Zunftbuches aus dem Jahre 1588 ist unter den Bäckern ein Paul Pach eingetragen, und zwar mit der Jahreszahl 1574. Diese Jahreszahl bedeutet wahrscheinlich das Jahr der Aufnahme in die Zunft. Mit derselben Zahl ist Paul Pach auch noch auf Seite 8 im Verzeichnis der Bäckermeister aus dem Jahre 1608 eingetragen. Er war – nach den Jahreszahlen

⁸ W. Rauschenberger, *Die Familie Bach*. In: Genealogie und Heraldik. Frankfurt am Main 1950, Heft 2.

⁹ Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten*, München 1958.

¹⁰ StadtA Preßburg L 32, 17; 3 d 2; Nr 5205; 3 d 3; 2 a 2.

¹¹ C e 6.

der Meisterprüfungen zu urteilen – der älteste Bäckermeister. Aus weiteren Eintragungen erfahren wir, daß Andani (vielleicht Anton?) Bach sich für Elias und Anton Bach, die von Paul Bach in die Lehre aufgenommen wurden, verbürgt hat (S. 70). Im Jahr 1599 wurde in die Zunft Andani Bach und Lorenz Bach aufgenommen (S. 8). Zwei Jahre später hat der Bäckermeister Michael Bach seinen Sohn Martin in die Lehre genommen. *Anno 1616 den 7. Augustii Ist beker worden Jakob Pach* (S. 10)¹².

Im Jahre 1640 wurde Andreas Bach Zunftmeister der Preßburger Bäcker. Er war den 9. Mai 1632 in die Zunft aufgenommen worden. Seiner Zunft hat er ein neues schönes Zunftbuch geschenkt¹³. *Gott Allein die Ehre – 1640 Jahr. Becken Buech. Solches Buch Verehre Ich Andreas Bach Den Ersamen Handwerk Zu Einem Gedechtniss*. Dieser Andreas hatte mehrere Lehrlinge, wurde aber später öfters wegen Verstoßes gegen die Zunftdisziplin bestraft.

Auch in der Zunft der Preßburger Müller war die Familie Bach vertreten. So lesen wir im Zunftbuch der Müller: *Anno 1617 am tag fronleibnamb ist Lorenz Bach Bürger und Pekk allhir Zu Pressburg zu einem Müllberren auf und angenommen worden . . .*¹⁴

Aus diesen und noch weiteren Eintragungen in den Zunftbüchern ist ersichtlich, daß die Familie Bach um das Jahr 1600 schon reich verzweigt war. Paul Bach, von dem schon die Rede war, ist mit dem legendären Veit Bach ungefähr gleichaltrig. Etwa um die Zeit, als Veit Preßburg verlassen haben mußte, wächst die Zahl der Angehörigen der Familie Bach in Preßburg beträchtlich. Sie leben hier als Bäcker und Müller. Jakob und Lorenz Bach besitzen sogar Häuser auf der Michaelergasse, einer der reichsten in der Stadt. Die Preßburger Bache blieben bei ihrem ursprünglichem Handwerk: Noch im Jahre 1780, also um die Zeit, als Korabinsky seine *Beschreibung* verfaßte, erhielt ein gewisser Samuel Bach den Bäckerlehrbrief¹⁵.

Da über Veit Bach im Preßburger Stadtarchiv bisher keine Spur zu finden war, ist anzunehmen, daß er überhaupt nicht in Preßburg war oder nur so kurze Zeit, daß keine Aufzeichnungen darüber in die Zunftbücher und in andere Dokumente Eingang fanden. Diese Vermutung wird auch von einer anderen Seite bekräftigt:

Der Chronik nach ist Veit aus Ungarn wegen der Verfolgung des lutherischen Glaubens entflohen; aber niemand prüfte nach, ob diese Tatsachen auch für die angebliche Flucht Veits aus Preßburg zutreffen.

Luthers Lehre hat schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in die slowakischen Städte Eingang gefunden und wurde nicht nur von der deutschen, sondern auch von der slowakischen Bevölkerung angenommen. Zu einer offenen Auflehnung gegen den Katholizismus kam es erst ziemlich

¹² Zu der Schreibweise *Pach – Bach* sagt schon Korabinsky: „B wird im Reden und im Schreiben meist mit dem P verwechselt.“ (A.a.O., S. 120). Auf der S. 4 des Zunftbuches ist sogar Paul Paüch eingetragen.

¹³ C e 7.

¹⁴ Ca 210, S. 42.

¹⁵ 43 Ce 12.

spät. Preßburg jedoch und noch einige Städte, wie z. B. Tyrnau und Neutra (Nitra), blieben katholisch. Nach der schon erwähnten Schlacht bei Mohács im Jahre 1526 übersiedelte der Hof aus Buda nach Preßburg, das jetzt fast für zwei Jahrhunderte Krönungs- und Hauptstadt Ungarns wurde. Hierher und nach Tyrnau übersiedelte auch der Graner Erzbischof und die hohe Geistlichkeit. Die neue Lehre fand unter den Augen des Königs und des Erzbischofs in Preßburg keinen günstigen Boden. Obwohl mancher Bürger sie begrüßte, hatte sich nach außen nichts geändert; die Stadt galt als einig im katholischen Glauben. Die bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts nicht sehr zahlreiche lutherische Gemeinde trat nicht in die Öffentlichkeit, und erst im Jahre 1606 hatte sie den ersten eigenen Pfarrer, der in einem Privathause predigte. Als im Jahre 1619 Bethlen die Kaiserlichen aus der Stadt verdrängte, war die lutherische Gemeinde schon so stark, daß sie den Dom zu St. Martin für sich in Anspruch nehmen konnte. Nach zwei Jahren jedoch wurde die Kirche den Katholiken zurückgegeben. Im Jahre 1638 konnten die Protestanten trotz mancher Widrigkeit das erste Gotteshaus bauen und 20 Jahre später auch das zweite, das für die slowakischen Glaubensbrüder bestimmt war.

Beide Kirchen wurden aber im Jahre 1672 den Protestanten weggenommen, und erst jetzt, also fast hundert Jahre nach Veit Bach, begann das unheilvolle Jahrzehnt der Schwierigkeiten für die Preßburger Protestanten.

In der Zeit also, als Veit Bach aus Ungarn nach Thüringen ausgewandert sein soll, war die Lage in Preßburg gar nicht so zugespitzt, daß man von einer Verfolgung reden könnte.

Daraus ist zu schließen, daß entweder Veit aus anderen Gründen von dannen zog oder daß er, wenn er sich irgendwo in Ungarn aufgehalten hat, nicht gerade Preßburg zu seinem Wohnsitz gewählt hatte. Diese zweite Möglichkeit liegt näher, da er die Stadt um das Jahr 1580 (oder auch 1590) wegen Glaubensverfolgung nicht hätte zu verlassen brauchen. Falls er sich jedoch irgendwo anders niederließ, könnte die Chronik recht behalten. Und dem scheint so zu sein. Wir können die Ereignisse der genealogischen Bach-Forschungen von Günther Kraft (Weimar) zwar nicht vorwegnehmen, doch es sei erlaubt, wenigstens so viel zu erwähnen, daß (nach seiner persönlichen Mitteilung) im Gebiet der Westslowakei und in Südmähren zahlreiche Familien des Namens „Bach“ im 16. Jahrhundert ansässig waren und unter ihnen auch ein Veit Bach, der angeblich aus Thüringen stammt. Somit hätte die Behauptung des Chronisten über die Gründe von Veits Flucht recht behalten, die Annahme jedoch von Preßburg als Wohnstätte Veit Bachs scheint ziemlich eindeutig widerlegt. Damit wird aber der Ursprung der Familie Bach nicht endgültig geklärt. Es bleiben noch einige Fragen offen, darunter auch die von Walter Rauschenberger.

Wie kommt es, daß auf einmal in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, oder genauer in den achtziger Jahren, so zahlreiche und nicht eben arme Bache in einer streng katholischen Stadt, wie sie Preßburg war, auftauchen? Warum und wann sind sie hierhergekommen? Oder wohnten sie hier schon

länger, vielleicht sogar seit der deutschen Kolonisation, die in diesem Gebiet schon im 12. Jahrhundert begann? Auf diese Fragen kann man vorläufig nicht antworten. Eines ist jedoch sehr bezeichnend: Der Preßburger Zweig der Familie Bach blieb bis ins 19. Jahrhundert bei seinem Bäckerhandwerk, wogegen die Thüringer Bache als Musikanten einen überaus wichtigen und bedeutenden Beitrag zur deutschen und europäischen Musikkultur leisteten.

Typische Stufengänge im Bachschen Suitensatz

Von Friedrich Neumann (Salzburg)

Die folgenden Ausführungen wollen die Aufmerksamkeit der Musikforschung auf eine Tatsache lenken, die zwar im allgemeinen zugegeben wird, im einzelnen aber noch kaum erforscht ist: die Tatsache, daß die Harmoniebewegung in Bachs Werken nicht nur im Kleinen, sondern auch im Verlauf ganzer Sätze sich weithin von gewissen Typen her verstehen läßt, die sich weiter in genetische Reihen und zuletzt in einen Gesamttypus einordnen lassen.

Der Weg zum Erkennen dieses Typus sei hier kurz geschildert: Eine große Zahl von verwandten Fällen wird verglichen, gemeinsame Züge werden abgehoben, der verwickeltere Fall wird an den einfacheren geknüpft, der Schritt von diesem zu jenem begrifflich erfaßt. Die Filiation wird fortgesetzt, und es ergibt sich zuletzt ein verzweigtes Netz von verwandten Fällen, die auf einen gemeinsamen Ursprung deuten. Dabei zeigt sich nun, daß die sich herauschälenden Typen in sehr verschiedenem Grade prägnant sind. Wohlumrissene, bis in die Einzelheiten der rhythmischen Anordnung hinein scharf geprägte Gestalten finden sich neben fließenden, schwer abzugrenzenden Typen, Fällen, die sich mühelos zuordnen lassen, stehen ungesellige und sperrige Einzelgänger gegenüber. Wer irgend sich mit Typenforschung beschäftigt hat, wird dieses Verhältnis kennen und bestätigen, daß sich die Pflanzenfamilien des Botanikers, die Tiergattungen und -arten der Zoologie ganz ähnlich verhalten. Für die vorliegende Arbeit heißt das, daß die Exemplare dem Typus nicht immer ganz eindeutig zuzuweisen sind und man manchmal streiten könnte, ob dieser oder jener Fall vorliegt oder ob man nicht zwischen die festgesetzten Typen noch weitere interpolieren soll. Doch sind solche Schwierigkeiten im einzelnen für die Gesamtlage von verhältnismäßig geringer Bedeutung.

Der Stoff, an dem diese Typik hier entwickelt werden soll, kann natürlich nur ein begrenzter sein: Es soll die harmonische Anlage des Bachschen Suitensatzes zum Problem gemacht werden. Untersucht werden die Suitensätze der Klaviersuiten – Französische Suiten, Englische Suiten, Partiten –, der Suiten für Violoncello allein und der Sonaten für Violine solo. Alle Sätze, die sich nicht schon durch das Wiederholungszeichen als typische Suitensätze erkennen lassen – also Präludien, die Fugen der Violinsonaten u. a. –, wurden ausgeschieden. Nicht berücksichtigt wurden die Orchestersuiten, da sie den Stoff nur äußerlich vermehrt, kaum aber innerlich bereichert hätten.

Der harmonische Verlauf des einzelnen Suitensatzes schlägt sich in *Stufen* nieder, die Folge dieser Stufen ergibt den *Stufengang*. Um nicht in der empirischen Breite der Einzelfälle unterzugehen, ist eine *Reduktion* der Stufen, ein Zurückführen auf die wesentlichen Stufen nötig. Wenn ein Satz einige Takte lang eine bestimmte Tonart festhält, so brauchen nicht alle Stufen dieser Tonart in den Stufengang hineingenommen zu werden, sondern nur

die besonders bedeutsamen: *Tonika* und *Dominante*. Wechselt die Tonart, so ist wohl zu überlegen, welche Stufen als die eigentlichen *harmonischen Gelenke* anzusehen sind, die den Übergang von einer Tonart in die andere vermitteln. Die Folge der Tonarten und der harmonischen Gelenke ergibt den Typus, von dem verlangt werden darf, daß er auch für sich genommen schon musikalischen Sinn haben und dem Ohr einleuchten soll. Der Typus enthält zugleich Bestimmungen über die *rhythmische Anlage*, den Sitz der Kadenz und die Gliederung in Sätze und Abschnitte. Aber auch in melodischer Hinsicht gibt der Typus dem reich entfalteten ornamentalen Gewebe der Stimmen die *Stimmbahnen* vor, an denen die Kunst der Diminution ihren Rückhalt findet. Der Typus meint also immer das Ganze, er ist von dem Weg der Erfahrung, die zu ihm geführt hat, nicht loszulösen und gleichsam nur ein Stenogramm dieser Erfahrung. Wer über das bloße Stenogramm hinaus zur wirklichen Anschauung des Gemeinten vordringen will, darf sich die Mühe nicht verdrießen lassen, das Bachsche Suitenwerk griffbereit um sich zu versammeln und die verwandten Fälle wirklich lesend oder spielend durchzugehen.


Abkürzungen:


Die Suiten werden mit den Nummern des BWV angegeben (Englische Suiten 806–811, Französische Suiten 812–817, Partiten 825–830, Sonaten für Violine allein 1001–1006, Suiten für Violoncello allein 1007–1012)

A = Allemande	Br = Burlesca
C = Courante, Corrente	L = Loure
S = Sarabande	Ang = Anglaise
G = Gigue	Cap = Capriccio
M = Menuet	Pp = Passepied
Gav = Gavotte	Pol = Polonaise
Sch = Scherzo	Ar = Air, Aria
B = Bourrée	Allo = Allegro

Zahlen geben die Takte an, dabei wird vom Wiederholungszeichen und später vom Beginn des C-Teiles an neu gezählt.

Unterteilungswerte: $3\frac{1}{4}$ = Takt drei, zweites Viertel

 = kadenzierender Abschluß, auch Halbschluß

 = Trugschluß

Allgemeine Anlage

Das Wiederholungszeichen gliedert den Suitensatz äußerlich sichtbar in zwei Teile von oft gleicher Länge; sehr häufig ist der zweite Teil länger als der erste, oft etwa doppelt so lang. Fast ausnahmslos wird der zweite Teil nochmals durch eine Kadenz gegliedert, auch mehrere Kadenzen sind nicht selten, von denen eine das Übergewicht zu haben pflegt. Auf diese Kadenz folgt eine Rückleitung in die Haupttonart, die den Satz kadenzierend beschließen kann oder auch noch in Form einer materialen oder bloß tonalen

Reprise festgehalten werden kann. Die materiale Reprise kann auf den Kopf des Suitensatzes zurückgreifen oder nur den Schluß beziehungsweise die Schlußklausel des ersten Teiles, öfters sogar nur die Figuration des schließenden Tonikaakkordes bringen. Für unsere Betrachtungen ist damit der Rahmen einer inneren Drei- oder Vierteiligkeit gegeben: Der A-Teil reicht bis zum Wiederholungszeichen, der B-Teil von da bis zur Kadenz, die den ersten Abschnitt nach dem Wiederholungszeichen markiert, der C-Teil weiter bis zum Ende des ganzen Satzes oder bis zur Reprise.

A-Teil B-Teil C-Teil = Reprise
Rückleitung

Sätze in Dur

Bei Sätzen in Dur endet der A-Teil manchmal auf der Tonika, weitaus häufiger aber mit einem Ganz- oder Halbschluß auf der Dominante. Der B-Teil führt überaus häufig in die Paralleltonart, doch kann auch die Tonart der II., IV. oder III. Stufe erreicht werden. Die Rückleitung führt so gut wie immer zur Dominante der Haupttonart, die folgende Tonika kann dann den Satz abschließen oder es kann mit ihr die Reprise beginnen. In manchen Fällen fehlt die den B-Teil markierende Kadenz in der Paralleltonart, an die Stelle des B- und C-Teiles tritt dann ein einheitlicher Mittelteil, dessen Ziel die halbschließende Dominante ist (von uns als B-C-Teil bezeichnet). Wird in einem solchen Fall der Satz ohne Reprise sogleich kadenzierend abgeschlossen, so tritt Zweiteiligkeit an die Stelle der Dreiteiligkeit.

A B-C (Reprise)

oder A oder B C (Reprise)

Der A-Teil

Im einfachsten Fall ist dieser Teil als 4- oder 8taktige Periode gebildet, die die Haupttonart festhält, Aaα. Nicht nur der Nachsatz, sondern auch der

Aa α

1012 Gav II: 1 1 $\frac{3}{4}$ 2 3 3 $\frac{3}{4}$ 4

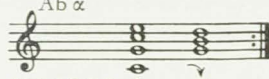
Aa β

1010 B II: $\frac{3}{4}$ 1 $\frac{1}{2}$ 2 2 $\frac{1}{2}$ 3 $\frac{1}{2}$ 4


Vordersatz schließt – mit einer Ausnahme, $Aa\beta$ – in die Tonika. Zu $Aa\alpha$ vergleiche man noch 808 Gav II, 811 Gav II und 810 Pp II.

In anderen Fällen schließt die 8taktige Periode mit einem Halbschluß auf der Dominante der Haupttonart, $Ab\alpha$; hierher gehören noch 825 M II, 828 M, 1008 M II. An diesen Halbschluß kann ohne weiteres ein längerer Zwischen- und Nachsatz in der Dominanttonart angeschlossen werden, $Ab\beta$, vergleiche auch 1010 B I.

$Ab\alpha$



$Ab\beta$



Bei Ac schließt der Vordersatz mit einem Ganzschluß in der Haupttonart, der Übergang in die Dominanttonart wird durch Tonleiternoten von der Oktave abwärts bis zur Quinte, $\hat{8} - \hat{7} - \hat{6} - \hat{5}$, vermittelt. Bei 809 G fällt dieser Übergang in Takt 18 – 19. In knappster Form bringt 1009 C einen aufsteigenden Durchgang $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3} - \hat{\#4} - \hat{5}$ in Takt 8.

Ac



Rhythmisch schärfer geprägt ist die folgende Gruppe von 8- oder 16taktigen Perioden, die in die Dominanttonart modulieren, die Dominante der Dominanttonart tritt als Penultima und meist schon vorher als harmonisches Gelenk auf. Zu dem angegebenen Beispiel vergleiche man noch 817 S, 806 S, 1009 S, 815 Gav, 1007 M I, 825 M I, 828 Ar und, etwas entfernter, 815a M; auf der Tonika der Haupttonart schließt der Vordersatz bei 816 Gav, 1012 Gav I, 817 Pol, 809 M I und 1006 M II.

$Ad\alpha$



Mit den vorstehenden haben die nun folgenden Fälle das Auftreten der Dominante der Dominanttonart als harmonisches Gelenk der Modulation gemeinsam, vergleiche 1010 G, 1007 C, 809 A.

Ad β

1009 A: 1 - $4\frac{1}{2}$ 5 - $5\frac{1}{2}$ 6 $7\frac{1}{2}$, $11\frac{1}{2}$ 12

In vielen Fällen geht der Dominante der Dominanttonart die VI. Stufe der Haupttonart = II. Stufe der Dominanttonart voran. Diese Stufe kann ihrerseits durch eine Nebendominante oder eine eigene Kadenz tonikalisiert werden. Zu den folgenden Beispielen, die sich im Rahmen von 8 Takten abspielen, vergleiche man noch 1007 S, 809 S, 817 M, 1012 S, 809 C, 806 B I, 829 M, 829 Pp.

Ae α

817 Gav: $\frac{1}{2}$ 4 $4\frac{1}{2}$ $6\frac{1}{2}$ 7 8

807 B II: 1 - 4 5 $6\frac{1}{2}$ $6\frac{3}{4}$, $7\frac{1}{2}$ 8

816 L : 1 - 4 5 $5\frac{3}{4}$ 6 $6\frac{3}{4}$ $6\frac{5}{4}$, $7\frac{5}{4}$ 8

1009 B I: 1 - 4 5 6 $7\frac{1}{2}$ 8

Spielte sich bei den vorstehenden Beispielen die Modulation zu Beginn oder doch im Rahmen des Nachsatzes der Periode ab, so wird sie im folgenden zum Inhalt eines mehr oder weniger deutlich abgehobenen Zwischensatzes oder auch des Vordersatzes einer zweiten Periode, der auf der Dominante oder Tonika der Dominanttonart schließen kann.

Ae β

1010 S: 1 - 4 5 6 7 8 9 11 12

816 C: 1 - 8 $8\frac{5}{8}$ 9 $10\frac{2}{4}$ - 12 13 15 16

817 G: 1 - 8 $8\frac{5}{8}$ 9 $9\frac{3}{8}$ 10 $10\frac{3}{8}$ - 12 16 $21\frac{3}{8}$ 24

Ae γ

1007 A: 1 - 4 5 $5\frac{3}{4}$ 6 7 8 9 $15\frac{1}{4}$ 16

Zu Ae β vergleiche man noch 816 S, 829 S, 1007 G, 1006 L, 825 S und 1006 B, zu Ae γ 817 B und 815 C.

Mit den vorstehenden Fällen stimmen die folgenden, bei großer rhythmischer Verschiedenheit, im harmonischen Verlauf überein:

815 A, 1012 C, 1012 G, 1012 A, 825 A, 829 C, 829 A, 828 C, 806 C II, 806 C I, 817 C, 816 A, 817 A, 815 G, 825 G, 828 A, 1005 Allo, 806 A.

Gelegentlich trat unter den vorstehenden Beispielen schon die Quintfallkette auf, und zwar in der Form: I – IV = VI der Paralleltonart – II – V \sharp – I, vergleiche 829 C, 828 C, 816 A. Werden nun bei der Quintfallkette sogleich die Vorzeichen der Dominanttonart gebraucht, so kommt es nicht mehr zur Tonikalisierung der VI. = II. Stufe. Zu dem angegebenen Fall vergleiche man noch 816 B, 828 G, 1006 G.

Af α

806 G: 1 – 4 $\frac{3}{8}$ 7 8 8 $\frac{3}{8}$ 9 9 $\frac{3}{8}$ 10 10 $\frac{3}{8}$ 11 11 $\frac{4}{8}$ 12, 16

Der folgende Einzelfall bringt die Quintfallkette zweimal, zuerst mit den Vorzeichen der Haupttonart, dann mit denen der Dominanttonart.

Af β

829 G: 1 23 23 $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$ 24 24 $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ 25 25 $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ 26 28, 32 $\frac{2}{8}$ 32 $\frac{3}{8}$

Ein anderes der damaligen Zeit geläufiges harmonisches Modell bringt starke Terzschrte abwärts und Quartschrte aufwärts, zu Ag α vergleiche noch 815 Ar und 816 G, zu Ag β 1010 C.

Ag α

825 C: 1 – 5 6 7 8 9 10 11 13 18–24, 28

Ag β

1010 A: 1 – 6 $\frac{1}{2}$ 7 7 $\frac{3}{4}$ 8 8 $\frac{2}{4}$ 9 9 $\frac{2}{4}$ 9 $\frac{3}{4}$ 10 10 $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ 11 11 $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ 12 12 $\frac{1}{2}$ 13–16 $\frac{1}{2}$

Einheitlicher Mittelteil, B–C

Wenn der A-Teil in der Haupttonart schließt, so kann im einfachsten Fall der Mittelteil in der Dominanttonart stehen, worauf im letzten Teil die Haupttonart wiederkehrt.

B–Ca

810 Pp II: 8 1 4, 7 $\frac{1}{8}$ 8 1–8

In anderen Fällen hält der Mittelteil die Haupttonart fest und berührt vor

dem Halbschluß auf der Dominante die Subdominante, vergleiche zu dem angegebenen Fall 1012 Gav II und 811 Gav II.

B-Cb

1010 B II: 4 1 2 3 3½ 4 ¾-4

Der einheitliche Mittelteil scheint, wie die Beispiele zeigen, den Triosätzen besonders gemäß zu sein. Auch der folgende Einzelfall mit zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Mittelteilen, deren zweiter halbschließend auf der Quinte des Tonikadreiblanks endet, gehört hierher. (Die zweite Gavotte von 1012, die denselben Halbschluß bringt, ist als Rondeau anzusprechen.)

B-C, Einzelfall

808 Gav II: 4 1 3¾ 4 4¾ 5 6 7½ 8 1-4

Die beiden folgenden Einzelfälle ähneln in ihren ersten Schritten den weiter unten folgenden Typen Ba beziehungsweise Be, beide Male moduliert der A-Teil in die Dominanttonart.

B-C, Einzelfälle

817 M: 8 1 3 4 5 6 7 8 1 4 8

815 M: 8 1 3 4 5 6, 7¼ 8

Der B-Teil

Dieser Teil bringt sehr oft mit seinen ersten Harmonieschritten die Haupttonart wieder in Erinnerung, indem er das zur Modulation in die Dominanttonart notwendige Erhöhungszeichen widerruft. Gewöhnlich folgt dann eine Kadenz in die Tonart der VI., II., IV. oder III. Stufe. Auch zwei und sogar drei Kadenzen hintereinander sind nicht selten, von denen eine die anderen formal zu überwiegen pflegt. Ein deutlicher Gesichtspunkt für die Folge solcher Kadenzen konnte nicht gefunden werden. Den Leitfaden für unsere Typisierung gaben die Anfangswendungen ab.

Im einfachsten Fall wird gleich zu Anfang des B-Teiles mittels eines chromatischen Durchganges $\hat{5} - \sharp\hat{5} - \hat{6}$ die Tonart der VI. Stufe erreicht.

Ba

815 C: 1 2 3-4 5 $\frac{1}{4}$ 6 7 8-11

817 Pol: 1 2 3 $\frac{2}{4}$ 4 5-8

Bei 815 C beachte man die Kadenz auf VI, IV und II; 1006 M I und 1010 G zeigen nur Kadenz auf VI. Für 817 Pol ist charakteristisch der viertaktige, halbschließende Vordersatz; in der rhythmischen Anlage gleich oder ähnlich sind 817 C, 1010 S, 828 S, 815 A, 828 M, 1012 G und 1009 S, deren Nachsatz in die II. Stufe kadenziert.

Der erwähnte chromatische Durchgang $\hat{5} - \hat{\#5} - \hat{6}$ kann sich mit einem diatonischen Durchgang $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3}$ zum Grundton der III $\#$. Stufe verbinden, der seinerseits Anlaß zu verschiedenartigen Harmoniebildungen geben kann. Bei 809 S entsteht ein Sekundakkord des Dominantseptakkordes, bei 825 C ein Sekundakkord des verminderten Septakkordes, bei 1006 B liegt der diatonische Durchgang im Sopran, bei 817 S endlich entsteht über der Durchgangsnote ein Sextakkord der II. Stufe der Haupttonart = IV. Stufe der Paralleltonart. 809 S und 1006 B kadenzieren nach VI und II, 817 S nur nach II.

Bb

809 S: 1 1 $\frac{1}{4}$ 2, 3 $\frac{2}{4}$ 4 5 8

War bei Bb die II. Stufe nur als durchgehender Sextakkord entstanden, so wird sie im folgenden durch eine vorangestellte Nebendominante oder Hilfskadenz tonikalisiert. Bei 1007 M I wird im Fortgang nach VI kadenziert, bei 1012 Gav I nach II und VI. Hierher gehören noch, mit recht verschiedenartigen Fortsetzungen, 809 A, 806 A, 1012 S, 815 S und 829 G. In jedem Fall wird die beschriebene Anfangswendung des B-Teiles als kräftiger Widerruf der Dominanttonart verstanden.

Bc α

1007 M I: 1 3 4 5, 7 $\frac{2}{4}$ 8

1012 Gav I: $\frac{1}{2}$ 1 2, 4 5 6 7, 7 $\frac{2}{4}$ 8

Die Typen Ba und Bb können sich in der Weise verbinden, daß sowohl die VI. als auch die II. Stufe einen Leitton bekommen, der die Tonikalisierung andeutet. Zu dem angegebenen Beispiel vergleiche man 825 A und 829 M.

Bc β

817 B: 1-4 4 $\frac{3}{4}$ 5-8 9, 11 $\frac{1}{2}$ 12

Vielfach beginnt der B-Teil mit einem Schritt von der V. zur I. Stufe, bei den nächsten Beispielen schließt direkt die Tonart der VI. Stufe an. Zu dem angeführten Fall vergleiche man noch 1007 S, 1010 A, 829 Pp, 1010 B I, 809 M I und 1007 C.

Bd α

828 Ar: 1 3 $3\frac{1}{4}$ 4 5-16

Bd β

1012 C: 1 3 5 6 7 8 9 10 11 $12\frac{1}{4}$ 14

An die V-I-Wendung kann sich auch die II. Stufe = IV. Stufe der Paralleltonart, auch mit vorangestellter Nebendominante, schließen, ähnlich Bc α . Hierher gehören 815 Gav, 815 Ar, 1009 G, 806 C I, 1009 A, 829 A, 828 A, 829 C, 1010 C, 816 A, 825 M II, 1007 G, 1005 Allo, ferner mit Kadenz auf II 806 S, 1006 M II und 825 S.

Be

816 B: 1 2 3 $3\frac{1}{2}$ 4 5-8

829 S: 1 $1\frac{1}{4}$ 2 $2\frac{1}{4}$ 3 4 12

Be, Einzelfall

1006 G: 1 2 3- $4\frac{3}{8}$ 5 $5\frac{3}{8}$ 6 $6\frac{3}{8}$ 7 $7\frac{3}{8}$ 8

Eine rhythmisch sehr prägnante Gruppe von Fällen beginnt den Vordersatz der Periode mit einer V-I-IV-Wendung, IV wird dann in die VI. Stufe der Paralleltonart umgedeutet. Vergleiche 816 Gav, 1009 B I, 807 B II, 1009 C, 825 G, 1008 M II; bei 817 Gav entspricht der Vordersatz dem angegebenen Schema, an die Stelle des Nachsatzes tritt der C-Teil.

Bf

816 C: 1 2 3 $3\frac{1}{4}$ 4 5-8

Die folgenden Einzelfälle stehen dem Typus Bf mehr oder minder nahe.

Bf, Einzelfälle

809 G: 1 $2\frac{1}{2}$ $4\frac{1}{2}$ 5 $5\frac{1}{2}$ 6 $11\frac{1}{2}$ $13\frac{1}{2}$ $19\frac{1}{2}$

817 A: 1 $2\frac{1}{2}$ 3 $3\frac{1}{4}$ $3\frac{1}{2}$ 4 $4\frac{1}{4}$ $4\frac{1}{2}$ 5 $8\frac{1}{4}$ $8\frac{1}{2}$

828 G: 1 7 13 14 15 16 17 $17\frac{6}{16}$ 18

815 G: 1 3 5 6 7 9 10 11 12 13 16 18

816 G: 1 $3\frac{6}{16}$ $6\frac{6}{16}$ 7 $7\frac{6}{16}$ 8 $8\frac{6}{16}$ 9 $11\frac{6}{16}$ 12 $12\frac{6}{16}$ 13 $13\frac{6}{16}$ 14 15 20

An die V-I-IV-Wendung kann sich auch unmittelbar die Tonart der II. Stufe anschließen, vergleiche noch 828 C, 817 G, 1006 L, 816 L, 809 C, 806 B I, 806 G, 816 S, 806 C II und 825 M I.

1007 A: 1 2 3 $3\frac{1}{4}$ $3\frac{1}{2}$ 4 8

1012 A: 1 2 $3\frac{1}{2}$ $3\frac{7}{8}$ 4 $4\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $4\frac{3}{4} - 6\frac{1}{2}$

Der C-Teil

Der ausgebildete C-Teil knüpft zunächst an die den B-Teil beschließende Kadenz an und leitet in die Haupttonart zurück. Unerläßliche Station dieser Rückleitung ist die Dominante derselben als Penultima. Die folgende Tonika kann dann kadenzierenden Abschluß bedeuten, oder es kann mit ihr die buchstäbliche oder bloß tonale Reprise beginnen. In einigen Fällen bilden 4taktige Rückleitung und 4taktige Reprise zusammen eine 8taktige Periode.

825 M II: 4 1 $2\frac{1}{4}$ $2\frac{2}{4}$ 3 4

Cb

806 C I: 5=1 2 3 Tr 6

Zu Cb vergleiche man noch 1008 M II sowie 816 G und 829 G, wo die Themeneinsätze die rückleitende Stufenfolge VI – II – V markieren; bei 1009 S und 817 S schließt der B-Teil auf der II. Stufe, die dadurch zum Ausgangspunkt der Rückleitung wird, in beiden Fällen bilden Rückleitung und Reprise zusammen eine 8taktige Periode.

In vielen Fällen wird die Quintfallkette noch innerhalb der Rückleitung bis zur Tonika fortgesetzt. Zwischen Tonika und halbschließender Dominante treten dann gewöhnlich noch mehrere durchgehende Klänge auf. Zum unten angegebenen Fall vergleiche man noch folgende Parallelfälle: an VI als Ziel des B-Teils sich knüpfend 817 Gav, 1010 S, 1012 Gav I, 1009 B I, 1010 B I, 828 S, 828 G, an II sich knüpfend 825 S, 817 B, 806 C II, 816 L, 828 C.

Cc

816 C: 8 1 2 3 4 5-8

Der Quintschritt von VI nach II kann in zwei Terzschrte geteilt werden, woraus sich die Stufenfolge VI – IV – II ergibt, gewöhnlich erhält die IV. Stufe, oft auch die II. Stufe eine Nebendominante. Dem unten angeführten Fall ähneln sehr in der rhythmischen Anlage 1007 C, 817 Pol, 817 C, 1007 M I; Nebendominanten zu IV und II bringen 1009 A, 815 A, 1007 S, 816 B, vergleiche ferner 815 G.

Cd

809 M I: 8 1 2 3 4 5-8

Die Typen Cc und Cd lassen sich verbinden, Cc. Dem ersten angegebenen Fall ähneln in der rhythmischen Anlage 825 G und 825 C. In rhythmischer Hinsicht anders formuliert sind 829 S, 828 M, 825 M I, 829 Pp, 816 S und 828 A. Zum ersten der unten folgenden Einzelfälle vergleiche man die mit IV beginnende Rückleitung von 1006 G, zum zweiten die ebenfalls mit IV beginnende Rückleitung von 1012 S.

Ce

816 Gav: 8 1 2 3 3½ 4,5 8

1009 C: 16 1 3 5 7 13 14 16.1 12

Ce, Einzelfälle

1006 M I: 10 1 2 3 4 5 6 $6\frac{2}{4}$ 7 8 1-8

806 S: 8 1 2 3 4 5 $5\frac{1}{4}$ 8 1-8

Vermeehrt man die Quintfallkette um einen weiteren Schritt, so wird noch innerhalb der Rückleitung die IV. Stufe erreicht. Vor der halbschließenden Dominante können wiederum durchgehende Klänge auftreten. Bei Cf α setzt die Rückleitung mit II ein, vergleiche dazu 1006 B, 815 C, 815 S, 825 A, 809 G, 809 S, 806 B I, 817 G und 806 G.

Cf α

1006 M II: 8 1 2 3 3 $\frac{3}{4}$ 4 5-8
1007 A: 8 $\frac{1}{2}$ 1 2 3 4 5 6 8

Bei Cf β setzt die Rückleitung mit VI ein, vergleiche ferner 815 Ar, 1009 G, 829 A, 1005 Allo, 807 B II, 829 M, 815 Gav, 817 A und 1007 G. Einige Einzelfälle folgen.

Cf β

829 C: 16 1 3 5 7 8 9-16
816 A: $6\frac{1}{2}$ 1 $1\frac{1}{2}$ 2 $2\frac{1}{2}$ $3\frac{1}{8}$ $3\frac{1}{2}$ $4\frac{1}{2}$ -6
1012 C: 14 1 2 3 4 7 8 1-8, 22
1010 C: 16,1 2 3 4 5-9 10 11 12 14 19, 22

Cf, Einzelfälle

809 A: $6\frac{1}{2}$ 1 $1\frac{1}{4}$ $1\frac{1}{2}$ 2 $2\frac{1}{4}$ $2\frac{1}{2}$ 3 4 $4\frac{1}{2}$ - $6\frac{1}{2}$

1012 G: 16 1 2 3 4 5 6 $6\frac{3}{8}$ 8 1-16

809 C: 5 1 2 $2\frac{1}{2}$ $2\frac{2}{2}$ $3\frac{1}{2}$ $3\frac{3}{4}$ 4 $4\frac{2}{2}$ - 7

828 Ar: 16 1 2 3 $3\frac{1}{4}$ 4 $4\frac{1}{4}$ 5 $5\frac{1}{4}$ 6 7 8 1-8

Die folgenden beiden Typen knüpfen an die III. Stufe als Ziel des B-Teiles an, sie finden sich in Bachs Suitensätzen selten, sind aber für sein übriges Schaffen und darüber hinaus für die folgende Epoche von Bedeutung. Typus Ch könnte man sich statt bis I nur bis V oder andererseits auch über V hinaus bis IV geführt denken, analog den Typen Cd, Ce und Cf. Vergleiche zu Ch noch 1006 L und, mit Kadenzen auf VI und III, 806 A sowie 1010 A.

1010 G: 9 = 1 8 $8\frac{1}{2}$ 1 - $16\frac{6}{8}$

1012 A: $6\frac{1}{2}$ 1 $1\frac{1}{2}$ $1\frac{7}{8}$ 2 $2\frac{1}{2}$ 3-6

Sätze in Moll

Bei Sätzen in Moll endet der A-Teil noch seltener auf der Tonika als bei Suitensätzen in Dur. Gar nicht selten sind aber die Fälle von Halbschlüssen auf der Dominante der Haupttonart. Vielfach moduliert der A-Teil in die Paralleltonart. Moduliert er in die Tonart der Molldominante, so tritt sehr häufig als Zwischenziel die Paralleltonart auf, das Quintintervall von I nach V erscheint dann geteilt in zwei Terzen I - III = AI und III - V = AII.

Der B-Teil besteht nur in einem einzigen Fall aus einem Satz in der Paralleltonart. Endet der A-Teil auf III, so kann der B-Teil hier anknüpfen und die Bewegung bis V fortsetzen, dabei sind die gleichen Stufengänge möglich, die auch innerhalb des A-Teiles von III nach V führten, also AII = BI. Wird in diesem Fall in der den B-Teil beschließenden Kadenz die Terz des Schlußakkordes erhöht, so kann dieser unmittelbar als V \sharp der Haupttonart verstanden und die Reprise direkt angeschlossen werden, ein eigener C-Teil als Rückleitung ist also überflüssig. Bach macht von dieser Möglichkeit nur zweimal Gebrauch. In anderen Fällen bewegt sich der B-Teil von III nach IV oder von V nach IV oder III; auch VI und VII treten gelegentlich als Ziele auf.

Ziel des C-Teiles ist fast ausschließlich die Durdominante der Haupttonart. Für den Abschluß des Satzes gilt das oben über die allgemeine Anlage des Suitensatzes Gesagte.

The image displays several musical examples of stepwise progressions in a Bach suite. The notation is arranged in a grid-like fashion. The first row shows two examples labeled 'A' and 'B'. The second row shows 'AI' and 'AII = BI'. The third row shows 'B' and 'C'. The fourth row shows 'A' and 'B'. The fifth row shows 'B'. Each example consists of a treble staff and a bass staff, often with a common time signature. The progressions involve moving between chords, often with a change in the bass line, and are marked with slurs and repeat signs.

Der A-Teil

Im einfachsten Fall hält er die Haupttonart fest. Die beiden Triosätze 1011 Gav II und 812 M II, die diesen Typus vertreten, zeigen eine 4taktige bzw. 16taktige Periode.

The image shows a musical example for the A-part of Gav II. It is written in treble clef and consists of three measures. The first measure is in 1/4 time and contains a chord with a sharp sign. The second measure is in 3/4 time and contains a chord with a sharp sign. The third measure is in 4/4 time and contains a chord with a sharp sign. The notation is labeled 'Aa' at the beginning.

Zahlreicher sind die Fälle von Halbschlüssen auf der V. Stufe der Haupttonart, sie werden am einfachsten durch einen Schritt von I nach V bewerkstelligt, Ab α . Dabei stellen sich leicht über der I. Stufe die übermäßige Quarte und große Sext als Nebennoten ein, Ab β , wozu noch zu vergleichen sind 812 A, 830 Ar und 830 G. Bei 808 S erscheinen diese Nebennoten nicht nachschlagend, sondern zugleich mit der Stufe.

Ab α

1004 S:1 6 7 8

Ab β

811 S:1 7 7 $\frac{1}{2}$ 7 $\frac{2}{2}$ 8

Oft geht der halbschließenden V. Stufe ein Sextakkord der IV. Stufe voraus. Der Quartraum $\hat{8} - \hat{5}$ kann auch durch zwei Durchgangsnoten ausgefüllt werden, deren zweite den erwähnten Sextakkord trägt, Ab γ , wozu man vergleiche 1002 S, 812 S, 827 C, 814 M II, 809 M II, 826 Cap und 1007 M II.

Ab γ

811 Gav I:1,5 6 $\frac{1}{2}$ 7 7 $\frac{1}{2}$ 8

812 C: 1 8 $\frac{2}{2}$ 9 9 $\frac{3}{4}$ 9 $\frac{2}{2}$ 10

Bei Ab δ tritt die III. Stufe kurz vor oder sogar statt der I. Stufe auf.

Ab δ

827 G: 1,20 23 $\frac{6}{8}$ 24 24 $\frac{2}{8}$ 24 $\frac{3}{8}$ 24 $\frac{6}{8}$

1008 M I:5 6 7 7 $\frac{1}{4}$ 8

Bei Ab ϵ endlich wird in der Dominanttonart fortgesetzt, analog dem Dur-Typus Ab β , vergleiche auch 811 A.

Ab ϵ

807 A:1 4 4 $\frac{1}{2}$ 5 $\frac{1}{2}$ 6 6 $\frac{1}{2}$ 9 $\frac{1}{2}$, 11 $\frac{1}{2}$ 12

Bei Modulation in die Tonart der Molldominante tritt, ähnlich wie in Dur, die Dominante der Dominanttonart als harmonisches Gelenk und später als Penultima auf. Ac α entspricht also dem Dur-Typus Ad α , an Parallelfällen sehe man ein: 808 A, 1003 Allo, 810 A, 810 G, 811 G und 808 G.

Ac α

812 MI:1 4 5 6, 7 $\frac{2}{4}$ 8

Ac β entspricht mit seinen Durchgangsnoten dem Dur-Typus Ac, vergleiche auch 827 Br.

Ac β

830 A:1 5 5 $\frac{1}{2}$ 5 $\frac{3}{4}$ 6 6 $\frac{1}{4}$ 7 8

Die Quintfallkette des folgenden Beispiels entspricht dem Dur-Typus Af α .

Ad

807 BI:1-8,9 10 11 12 13 14 15 23 24

Starke Quartschritte aufwärts und Terzschritte abwärts bringt Ae, analog zum Dur-Typus Ag.

Ae

812 G:1-5 5 $\frac{1}{4}$ 5 $\frac{1}{2}$ 6 $\frac{1}{4}$ 6 $\frac{1}{2}$ 7 $\frac{1}{4}$ 7 $\frac{1}{2}$, 11 $\frac{3}{4}$ 12

Bei Modulation in die Paralleltonart tritt überaus häufig die Quintfallkette auf, I – IV = II der Paralleltonart – V – I. Die Paralleltonart kann dann Ziel der Modulation im A-Teil sein, oder es kann die Bewegung bis zur Moll-dominante fortgesetzt werden. In einigen Fällen wird nach dem Erreichen der Paralleltonart wieder in die Haupttonart zurückgekehrt und dann mit einem Halbschluß auf der Dominante derselben der A-Teil beendet.

A Ia α

814 MI:1,13 13 $\frac{2}{4}$ 14 15 15 $\frac{2}{4}$ 16
 826 S: 1,5 5 $\frac{1}{4}$ 6 6 $\frac{1}{4}$ 7 7 $\frac{1}{4}$ 8
 1002 C: 1,11 12 13 14 15 16,17 $\frac{2}{4}$ 18 31
 830 Ar: 1, 4 $\frac{1}{2}$ 5 6 $\frac{1}{2}$ 7 8 $\frac{1}{2}$ 9 $\frac{1}{2}$ 10 11 12

Zum ersten der oben angegebenen Fälle vergleiche man 814 Ang, zum zweiten 1008 S, 813 Ar, 1011 G und 807 C; zum dritten Fall, der die Bewegung in die Molldominante fortsetzt, sehe man 813 C, 814 A, 813 A, 814 G, 1001 Presto, 811 C, 1004 A, 830 C, 813 G und 810 C; knapper ist die Wendung in die Paralleltonart gehalten in folgenden Fällen: 1011 Gav I, 1008 A, 1008 G, 807 A, 811 A und 830 S; Parallelfälle zum vierten der oben angegebenen Fälle sind 830 G und 812 C.

Manche Fälle weichen in einzelnen Akkorden von der Quintfallkette ab, vergleiche zum unten stehenden Fall 806 B II, 1011 S, 807 S, 1004 G, 1002 B und 807 G.

AIa β

813 M: 1,5 $5\frac{2}{4}$ 6 7 $7\frac{1}{4}$ $7\frac{2}{4}$ 8

Noch mehr entfernen sich die folgenden Einzelfälle von der Quintfallkette.

AIa, Einzelfälle

813 S: 1,5 6 $6\frac{5}{8}$ 7 $7\frac{1}{4}$ 8

808 Gav I: 1,5 $5\frac{1}{2}$ $5\frac{3}{4}$ 6 $6\frac{1}{2}$ 7 8

830 Gav: $\frac{1}{2} - 4$ $4\frac{3}{4}$ 5 $5\frac{1}{4}$ $5\frac{3}{4}$ $5\frac{3}{4}$ 6 12

Die zweite von Bach gebrauchte Art, in die Paralleltonart zu modulieren, schließt an den Tonikaakkord der Haupttonart entweder direkt oder durch Durchgangsnoten oder Durchgangsakkorde vermittelt den Tonikasextakkord der Paralleltonart an, der fast immer in Terzlage erscheint. Die Paralleltonart kann dann wiederum festgehalten oder aber die Bewegung bis zur Molldominante fortgesetzt werden. Zu AIb α vergleiche man 814 C, zu AIb β 827 S, 1009 B II, 1004 C, 1002 A, 826 A, 1008 C und 1011 C, zu AIb γ 827 Sch, 827 A und 826 C, zu AIb δ endlich 827 Br.

Alb α

810 S: 1-2 $\frac{1}{4}$ 3 3 $\frac{1}{4}$ 4 4 $\frac{1}{2}$ 8 $\frac{1}{4}$

Alb β

1011 A: 1,5 5 $\frac{15}{16}$ 6 7 11 13 18

Alb γ

814 S: 1,5 5 $\frac{1}{4}$ 5 $\frac{2}{4}$ 6 7 7 $\frac{1}{4}$ 8

Alb δ

808 C: 5 5 $\frac{1}{4}$ 5 $\frac{5}{8}$ 6 7 8 9 16

Ist die Paralleltonart erreicht, so kann die harmonische Bewegung entweder vor oder, seltener, nach dem Wiederholungszeichen in die Tonart der Molldominante fortgesetzt werden, zum unten angegebenen Fall vergleiche man 806 B II und 807 G.

AlIa = B Ia

1008 G: 20 21 24 25-31 :||

Fast immer erscheint dabei nochmals der Dreiklang der Haupttonart, entweder nur im Durchgang oder doch nur als Subdominante der angestrebten Tonart der Molldominante oder aber mit einem eigenen Leitton versehen und als vorübergehende Tonart festgehalten. Zum ersten Fall vergleiche

AlIb α = Blb α

807 S: ||: 1 2 $\frac{2}{4}$ 3-4 5-8

810 C: 10 10 $\frac{1}{2}$ 10 $\frac{2}{2}$ 11, 11 $\frac{2}{2}$ 12 :||

AlIb β = Blb β

1011 A: 13 13 $\frac{1}{2}$ 14 14 $\frac{1}{2}$ 15, 17 $\frac{1}{2}$ 18 :||

830 G: 12 $\frac{1}{2}$ 12 $\frac{3}{4}$ 2 $\frac{2}{2}$ 5 $\frac{1}{4}$ 3 $\frac{2}{2}$ 7 $\frac{1}{4}$ 13, 13 $\frac{2}{2}$ 15 $\frac{2}{2}$ 24 $\frac{1}{2}$:||

man noch 813 A, 813 G und 814 M I, zum zweiten 830 S, 813 C, 1008 C, 1001 Pr, 1002 C, 1004 A, 814 A und 1008 A.

Noch kräftiger wirkt die Erinnerung an die Haupttonart, wenn auch die Subdominante derselben tonikalisiert wird, vergleiche zu den beiden unten angegebenen Fällen noch 1004 C.

AIIB γ = BIb γ

830 C: 38 39 40 41 42 43 44 47 54 :||
808 C: 9 9½ 11 12 12½ 13 13½ 14 14½ 15 15½ 16 :||

AIIB = BIb, Einzelfall

827 Br: 9½ 10 11 12 13 14 14¼ ¼ 15 15¼ 16 :||

Eine andere Gruppe von Fällen schließt an die erreichte Paralleltonart erst noch deren Dominante, etwa nach Art des Dur-Typus Ad oder Ac. Die Tonart der Molldominante kann dann unmittelbar anschließen, oder es können noch einige Zwischenstationen auftreten.

AIIC α = BIc α

1011 Gav II: 1: 1 2 3 3¼ 3½ 4

AIIC β = BIc β

826 C: 7 7½ 8 8½ 9, 11½ 12 :||

AIIC γ = BIc γ

1004 G: 13⅞ 14 14⅜ 14⅞ 15 15⅞ 16, 17⅞ 18-19⅞ :||

AIIC δ = BIc δ

1011 Gav I: 6 7 7¾ 8 8½ 9 11¾ 12 :||
827 A: 5 5¼ 5½ 5⅞ 6 6½ 7-8½ :||

AIIC δ = BIc δ , Einzelfall

814 Ang: 1-3 3¾ 4 4½ 5 6 7, 7½ 8

AIIC ε = BIC ε

813 S: ||: 1 2 2 $\frac{1}{4}$ 3 3 $\frac{1}{4}$ 3 $\frac{2}{4}$ 4 4 $\frac{1}{2}$ 5-8

811 C: $\sqrt{10}$ 10 $\frac{1}{2}$ 11 $\frac{1}{2}$ 12 12 $\frac{2}{2}$ 13 $\frac{1}{2}$ 13 $\frac{2}{2}$ 14 $\frac{1}{2}$ 15, 15 $\frac{2}{2}$ 16 :||

AIIC ε = BIC ε , Einzelfall

814 S: ||: 1-3 3 $\frac{1}{4}$ 3 $\frac{2}{4}$ 4 5 5 $\frac{2}{4}$ 7 7 $\frac{2}{4}$ 8

AIIC ξ = BIC ξ

1009 BII: ||: 1 1 $\frac{3}{4}$ 2 3 3 $\frac{1}{2}$ 4 5-8

AIIC ξ = BIC ξ , Einzelfälle

830 Gav: ||: $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{4}$ 1 $\frac{1}{2}$ 2 2 $\frac{1}{2}$ 3 $\frac{1}{2}$ 3 $\frac{3}{4}$ 4 $\frac{1}{2}$ 4 $\frac{3}{4}$ 5 $\frac{1}{2}$ 5 $\frac{3}{4}$ 6 (6 $\frac{1}{2}$)-10

1002 A: 3 $\frac{1}{2}$ 4 $\frac{7}{8}$ 5 5 $\frac{1}{2}$ 6 6 $\frac{1}{2}$ 9 9 $\frac{1}{2}$, 10 12 :||

An Parallelfällen sind einzusehen zu AIIC β 826 A, zu AIIC γ 814 C, zu AIIC δ 1011 C, 813 Ar und 810 S, zu AIIC ε 808 Gav und 807 G, zu AIIC ζ 1011 G und 814 G, zum letzten Einzelfall endlich 1002 B.

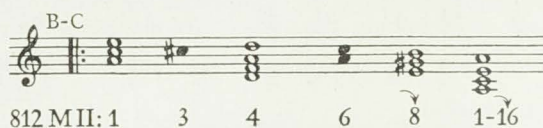
Einige Typen der Reihe AIIB sind mit Typen der Reihe AIIC verwandt. So läßt sich AIIB α in AIIC β verwandeln, indem man an die Tonika der Paralleltart deren Dominante anschließt; auf dieselbe Art geht AIIB β in AIIC γ über; der unter AIIB angegebene Einzelfall hängt ebenso mit dem unter AIIC ζ angeführten ersten Einzelfall zusammen.

Zur formalen Stellung kann beobachtet werden, daß in den Allemanden und Couranten unsere Typen nur vor dem Wiederholungszeichen, also als AIITypen vorkommen, woraus eine innere Vierteiligkeit resultiert: AI – AII :: B – C : . Dasselbe gilt für den größeren Teil der Giguen. Dagegen schließen sich dieselben Typen in den Gavotten und in dem einzigen hierher gehörigen Menuett (814 MI) als BI an das Wiederholungszeichen an. Bei Sarabande und Bourrée sind beide Stellungen möglich.

Einheitlicher Mittelteil, B – C

Der unten angegebene Fall zieht mit seiner Wendung nach IV und dem fol-

genden Halbschluß auf V den gewöhnlichen Verlauf der Modulation auf engstem Raum zusammen.



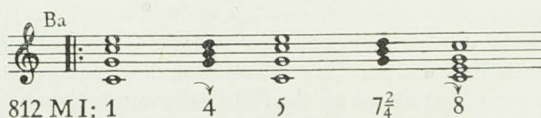
Führt der B-Teil nach V, so kann in der Kadenz die Terz dieser Stufe erhöht werden, hierauf kann dann ohne weiteres die Reprise folgen, der rückleitende C-Teil entfällt also, vergleiche 813 S. Der andere hierhergehörige Fall, 1011 Gav II, ähnelt im Fortgang einem Rondeau, siehe AII α = BIc α .

Fugierte Sätze

Keinen klar abgrenzbaren B-Teil haben im allgemeinen die fugierten Giguen in Moll. Wie bei fugierten Sätzen überhaupt geben in solchen Fällen die Themeneinsätze das Gerüst des Aufbaues. Gewöhnlich setzt nach dem Wiederholungszeichen die Umkehrung des Giguenthemas ein. In einigen Fällen führt nun diese von V nach I und die anschließende intervallgetreue Imitation weiter von I nach IV, woraus die vom Typus Bf in Dur her bekannte V – I – IV-Wendung resultiert. Man vergleiche die Giguen von 812, 813 und 827 sowie das Capriccio von 826. Bei den Giguen von 808, 830 und 811 pendeln die ersten Themeneinsätze nach dem Wiederholungszeichen zwischen I und V, die Wendung nach IV wird erst durch einen späteren Themeneinsatz markiert. Keine deutliche Wendung nach IV zeigt die Gigue von 811.

Der B-Teil

Wegen der Überschneidung der Typen ist ein Teil des Hierhergehörigen schon im Vorigen behandelt worden: die Fälle der Modulation von III nach V. Vorweg genommen sei nun zunächst der Einzelfall einer Periode in der Tonart der III. Stufe.



Bedeutender ist die Modulation von III nach IV, der öfters ein Gerüst von steigenden Quintschritten zugrunde liegt: III – VII – IV. Doch sind auch knappere Formulierungen möglich.

Bb

827 Sch: 1-2 2 $\frac{1}{4}$ -4 7 8

1011 S: 1 2 3-4

826 S: 1 2 3 4 5 5 $\frac{2}{4}$, 7 $\frac{1}{4}$ 7 $\frac{2}{4}$ 8

Zu 827 Sch vergleiche man 1008 S, zu 1011 S 827 S und 813 M und, etwas ausgedehnter, 807 C, zu 826 S 1008 G.

Der folgende Einzelfall schließt sich durch seine Anfangswendung an den vorangehenden Typus an.

Bb, Einzelfall

808 S: 1 2 $\frac{1}{4}$ 4 5 6 7 8

Beginnt der B-Teil mit V, so können, wie schon erwähnt, III und IV, seltener auch andere Ziele auftreten. Unser Versuch einer Typisierung knüpft sich, ähnlich wie in Dur, an die Anfangswendungen. Überaus häufig beginnt der B-Teil mit einer V – I – IV-Wendung, entsprechend dem Dur-Typus Bf. Die IV. Stufe kann dann gleich kadenzierend bekräftigt werden.

Bc α

812 S: 1 3 5-8

827 A: 1 1 $\frac{1}{2}$, 2 2 $\frac{1}{2}$, 3-4 $\frac{1}{2}$

807 BI: 1 4, 5 8, (9) - 16

Beim ersten der oben angegebenen Fälle füllen I. und V. Stufe den gleichen Zeitraum aus, meist 2 oder einen Takt. Dasselbe ist der Fall bei 827 Br, 810 A, 812 C, 830 A, 1008 A, 1002 A und 814 A. Beim zweiten der oben angegebenen Fälle gibt die V – I – IV-Wendung den Stoff für zwei Einzeltakte her nach dem Schema V – I / I – IV; diese beiden Einzeltakte bilden den Vordersatz, dem ein gleich langer oder längerer Nachsatz antwortet, vergleiche auch 813 A, 826 A. Beim dritten angegebenen Fall sind aus den Einzeltakten Viertakter geworden, vergleiche 813 C; ein Achtakter und ein Viertakter nehmen denselben harmonischen Stoff auf bei 1001 Presto. Kein gemeinsamer rhythmischer Gesichtspunkt ist aufzufinden bei 811 A, 1004 G, 826 C und 830 S.

Mit zwei weiteren Schritten in der Quintfallkette ist die III. Stufe als ebenfalls mögliches Ziel des B-Teiles erreicht. Vergleiche zu den unten angegebenen Fällen 808 A, 1008 M I, 1011 Gav II und, auf IV und III kadenzierend, 1002 C.

Bc

814 M II: 1 2 3 4 5-8
806 B II: 16: 1 4 5 8

Die folgenden Einzelfälle führen von derselben Anfangswendung aus zu anderen Zielen.

Bc, Einzelfälle

810 C: 1 2 3-4 4 $\frac{2}{2}$ 5 5 $\frac{2}{2}$ 6 9
811 C: 1 2 4-5 6 6 $\frac{2}{2}$ 7-10

Der Quintschritt abwärts von I nach IV kann auch in zwei Terzschrte geteilt werden, aus V – I – IV wird dann V – I – VI – IV. VI. und IV. Stufe können dann je eine Dominante oder Hilfskadenz bekommen. Die IV. Stufe kann dann festgehalten oder es kann mit zwei weiteren Schritten die III. Stufe erreicht werden. Zum ersten der unten angegebenen Fälle vergleiche man 1004 C, 1004 A und 830 C. Der zweite angegebene Fall nützt nicht alle Stufen des Schemas aus, vergleiche auch 809 M II, 811 S und 830 Ar.

Bd

812 A: 1 2 $\frac{1}{2}$ 3 3 $\frac{1}{2}$ 4 4 $\frac{1}{2}$ 5 $\frac{1}{2}$
827 C: 1 3 5 5 $\frac{2}{4}$ 6,14 22

Zur VI. Stufe wird die Anfangswendung von Bd weitergeführt in folgendem Einzelfall.

Bd, Einzelfall

1011 C: 1 3 3 $\frac{1}{2}$ 4 5 5 $\frac{2}{2}$ 6 7

Eine andere Variante der Quintfallkette führt nach VII, dabei wird regelmäßig die IV. Stufe durch Erhöhung der Terz zur Dominante der VII. Stufe gemacht. Im Fortgang kann dann wieder die IV. Stufe kadenzierend erreicht werden. Zum unten angegebenen Fall vergleiche man: 1002 S, 810 S, 1004 S, 808 C und 811 Gav I.

Be α

807 A: 1 2 3 4 5 6 7

Be β

1011 A: 1 3 4 5 7½ 8 9 11

Die Stufenfolge $V \# - I - IV \# - VII$ fand sich als $III \# - VI - II \# - V$ von der parallelen Durtonart aus gerechnet schon beim Dur-Typus Ae. Die folgenden beiden Beispiele setzen, von der parallelen Durtonart aus gerechnet, mit einer $V - I - IV$ -Wendung im Sinne des Dur-Typus Bg oder Bf fort, fassen also zwei ursprünglich wahrscheinlich in Dur heimische Typen zusammen und verpflanzen sie in die parallele Molltonart. Zum ersten Beispiel vergleiche noch 814 C, zum zweiten 1007 M I und 1003 Allo.

Be γ

814 G: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10,15 18

Be δ

1008 C: 1 2 3 4 5 6 7 8

Der C-Teil

Aufgabe dieses Teiles ist es, von der den B-Teil beschließenden Kadenz aus in die Haupttonart zurückzuführen. Hier kann dann kadenzierend abgeschlossen werden, oder es kann eine mehr oder weniger umfangreiche tonale oder thematische Reprise stattfinden. In etlichen Fällen wird die Rückleitung zum Vordersatz einer achttaktigen Periode. Ziel der Rückleitung ist fast immer die Dominante, ihr Ausgangspunkt dagegen kann die V., IV. oder III., gelegentlich sogar die VI. oder VII. Stufe sein. Diesem Schwanken des Ausgangspunktes muß beim Versuch einer Typisierung Rechnung getragen werden. Im Folgenden werden daher Fälle mit gleichen mittleren Gliedern bei verschiedenem Ausgangspunkt in ein Schema zusammengefaßt.

Der kürzeste Weg der Rückleitung knüpft sich an IV, zwischen IV und V tritt fast immer vermittelnd die I. Derselbe Weg kann mittels einer Zwischendominante auch nach rückwärts bis zur V als Ausgangspunkt verlängert werden. Vergleiche zu den unten angegebenen Fällen 830 S, 830 Gav, 814 Gav, 808 Gav I und 814 S.

Ca

1011 S: 4 (1) 2 3 4 5-8

814 MI: 8 1 2 3 4,1 8

1009 B II: 8 1 2 2½ 3 3½ 4 5-8

Mit den Stufen V – I (#) – IV klang im vorhergehenden Schema schon die Quintfallkette an. Zwei weitere Schritte führen nach III, also V – I – IV – VII – III. Als Ausgangspunkte kommen hier V, IV, aber auch III in Frage. Zu den unten angegebenen Beispielen vergleiche man noch an III sich knüpfend 1002 C, an IV sich knüpfend 812 S, 827 S, 810 A, 812 A, 807 B I, 1002 A, 1001 Presto, 1004 C, 808 C, an V sich knüpfend 1002 B.

Cb

1008 C: 8 8⁵/₈ 1 2 3 4 5-8

826 C: 7 7½ 1 1½ 1½ 2 2

827 A: 4½ 1 1½ 1¾ 2 2¼ 2¾ 2½ 4½

807 G: 26 1 2 3 4 5 6 7 7¾ 8 9-14

1011 G: 15-16 1 3 5 7 9 11 13 17 19-20 1-12

Cb, Einzelfall

1007 M II: 8 1 2 3 4 5, 7¼ 8

Mit vier weiteren Schritten in der Quintfallkette ist die I. Stufe erreicht, gewöhnlich vermitteln dann noch einige Akkorde zum folgenden Halbschluß auf V. Zu den unten angegebenen Fällen vergleiche man an IV sich knüpfend 827 Br und Sch, 826 A, 826 S, 814 A, 814 G, 1008 S, 813 A, 807 A, 1008 G, 1004 G und 827 G, an V sich knüpfend 813 Ar und 826 Cap.

Cc

813 M: 8, 1 2 3 4 5 6 7 7¼ 8 (1)-8

1008 A: 6½ 1 2 2½ 2¾ 3 3½ 3¾ 4 6

814 Ang: 8 1 2 3 4 5 5¾ 6 7 7¾ 8 1-8

Cc, Einzelfälle

806 B II: 8 1 1 $\frac{1}{2}$ 2 2 $\frac{1}{2}$ 3 3 $\frac{1}{2}$ 4 1-8

808 S: 8 1 (3) 4 5-8

Bei den bisherigen Beispielen gab die Quintfallkette die Stationen der Rückleitung her, analog zu den Dur-Typen Cb, Dc und Cf, aber auch Ch. Es folgen Fälle mit starken Terzschritten abwärts und Quartschritten aufwärts, entsprechend dem Dur-Typus Ag, auch Be. Typus Cd, dessen Kern III – I – IV – II – V lautet, läßt sich durch einige vorangehende Schritte in der Quintfallkette wiederum an verschiedene Ausgangspunkte knüpfen, vergleiche auch 1011 Gav I, 807 C und, von VI ausgehend, 811 C.

Cd

1003 Allo: 20 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 2 2 $\frac{1}{2}$ 1-10-12 $\frac{1}{2}$

1004 S: 8 1 2 2 $\frac{1}{4}$ 3 3 $\frac{1}{4}$ 4 (5)-8

Fiel bei Cd der Halbschluß unmittelbar auf die letzte V der angegebenen Stufenfolge, so treten bei Ce noch einige vermittelnde Akkorde zwischen die den Stufengang beschließende V und den Halbschluß, vergleiche noch 1008 M I, 811 S, 808 A.

Ce

809 M II: 12 1 $\frac{2}{4}$ 2 2 $\frac{2}{4}$ 3 3 $\frac{1}{4}$ 3 $\frac{2}{4}$ 4 1-8

811 Gav II: 12 1 1 $\frac{1}{2}$ 2 3 $\frac{1}{2}$ 4 4 $\frac{1}{2}$ -12

Ce, Einzelfall

812 C: 6 1 1 $\frac{1}{2}$ 2 2 $\frac{2}{2}$ 3 3 $\frac{1}{2}$ 3 $\frac{2}{2}$ 4 9

Bei Cf wird der erwähnte Stufengang noch um zwei Schritte fortgesetzt, III – I – IV – II – V – III – VI.

Cf

810 S: 8 $\frac{1}{4}$ 1 2 2 $\frac{2}{4}$ 3 3 $\frac{2}{4}$ 4 4 $\frac{2}{4}$ 5 5 $\frac{1}{4}$ 5 $\frac{2}{4}$ 6 8

827 C: 22 1 2 3 4 4 $\frac{2}{4}$ 5 6 7 8 (9)-14

Mit der obenerwähnten Stufenfolge ist die Folge (III – VI) – IV – VII – V – I verwandt, Cg, vergleiche noch 1011 A, 813 C, 830 A und 812 M I.

Cg

811 A: $\overset{\vee}{6}=1$ $\overset{\vee}{2\frac{1}{2}}$ 3 4 $\overset{\vee}{4\frac{1}{2}}$ 5 $\overset{\vee}{7}$

810 C: $\overset{\vee}{9}$ 1 $\overset{\vee}{1\frac{1}{2}}$ 2 $\overset{\vee}{3}$ $\overset{\vee}{7}$

Die Folge III – VII – V – I liegt Ch zugrunde, vergleiche noch an IV geknüpft 1002 S, an VI geknüpft 1011 C.

Ch

814 M II: 8,1 2 $\overset{\vee}{2\frac{2}{4}}$ 3 $\overset{\vee}{3\frac{2}{4}}$ $\overset{\vee}{4,5}$ $\overset{\vee}{8}$

Eine Kette steigender Quintschritte (III) – VII – IV – I ohne oder mit Zwischendominanten steht hinter folgenden zwei Fällen.

Ci

830 Ar: 8 1 2 $\overset{\vee}{3}$ 4 $\overset{\vee}{4\frac{1}{2}-8}$

830 C: $\overset{\vee}{45}$ 1 2 3 4 5 6 7 8 $\overset{\vee}{9}$ $\overset{\vee}{17}$

Es folgen noch drei Fälle, denen die akzentuierte, das Ende der Rückleitung deutlich markierende Dominante der Haupttonart fehlt. Statt dessen gleitet die harmonische Bewegung von III direkt oder über eine unbetonte Zwischendominante nach I.

Cj

814 C: $\overset{\vee}{7}$ $\frac{1}{2}$ $\overset{\vee}{1\frac{1}{2}}$ 3 4 $\overset{\vee}{4\frac{3}{4}}$ 5 $\overset{\vee}{5\frac{3}{8}}$ $\overset{\vee}{5\frac{1}{2}}$ $\overset{\vee}{6\frac{3}{4}}$ $\overset{\vee}{6\frac{2}{2}}$ $\overset{\vee}{7-9}$

1004 A: $\overset{\vee}{7}$ $\frac{1}{2}$ 1 3 $\overset{\vee}{3\frac{1}{2}}$ $\overset{\vee}{4\frac{1}{2}}$ $\overset{\vee}{4\frac{3}{4}}$ $\overset{\vee}{6\frac{1}{2}}$ $\overset{\vee}{7\frac{1}{2}}$ $\overset{\vee}{8\frac{1}{2}}$ $\overset{\vee}{9\frac{1}{2}}$

807 S: $\overset{\vee}{8,1}$ 2 3 4 $\overset{\vee}{5}$ 6 $\overset{\vee}{7\frac{1}{4}}$ $\overset{\vee}{8}$

Bedeutung der dargestellten Typen für Bachs Schaffen

Eine Durchsicht der Präludien und Fugen, Sonaten und Konzerte, aber auch der Vokalwerke, Chöre und Arien zeigt, daß ein großer Teil des Bachschen

Modulationswesens in dem hier erarbeiteten Gesamttypus enthalten ist oder sich ihm unschwer anschließen läßt. Ganz sicher aber wird in der großen Zahl Bachscher Werke auch mancherlei Neues, in der vorliegenden Arbeit nicht Formuliertes anzutreffen sein. Für die Bach-Forschung setzt sich diese Arbeit das Ziel, die harmonische Bewegung bei Bach in ihrem Zusammenhang mit der Form über gewisse allgemeine Bestimmungen hinaus als detailliertes Problem sichtbar zu machen. Für weitere Forschungen bleibt noch viel zu tun.

Bachs Zeitgenossen

Die erste Klaviersuite von Händel (Reihenfolge der Gesamtausgabe von Chrysander) läßt sich mühelos in die Typik der Bachschen Suitensätze einordnen:

Allemande: Ac, Bg, Cc

Courante: Ac, Bd α – Trugschluß, Cc

Gigue: Ae α , Bd α ohne Kadenz, Cc.

Für den einzigen Tanzsatz der zweiten Suite, die Allemande, lauten die Teiltypen: Ab β , Bg, Kadenz auf VI, Cf β .

Dritte Suite, Allemande: AIb γ , die Durchgangsnoten tragen Sextakkorde, AIIa, Be mit Kadenz auf III, Ce

Courante: AIb α , Ab β , Be mit Kadenz auf III, Ci

Air: AIa α , Ab β , Bc β verkürzt, Cc ab III, etwas verkürzt

Presto: Ad, Be mit III als Ziel, weitere Kadenz auf IV, Cc ab IV.

Diese Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, daß die hier dargestellte Typik in ihrer Gültigkeit keineswegs auf die Person Bachs beschränkt werden darf. Das Problem der Einheit von Harmoniebewegung und Form ist zweifellos von der ganzen Epoche als Problem gesehen und anerkannt worden¹.

Historische Stellung

In meiner Arbeit „Der Typus des Stufenganges der Mozartschen Sonatendurchführung“² habe ich Stufengänge von Mozartschen Sonatendurchführungen in ähnlicher Weise wie hier vergleichend übereinandergestellt und typisiert. Die Sonatendurchführung entspricht dem B- und C-Teil des Suitensatzes. Es zeigt sich, daß folgende Bachsche Typen bei Mozart wiederkehren:

¹ Einige treffende Bemerkungen macht C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Cap. 41, 7–9.

² Mozart-Jahrbuch 1959, S. 247ff.

Bach:	Mozart:	Bach:	Mozart:
Dur Ba	BI) ₃ a	B – Cb	Ab
Bb	BI) ₃ b	Cb	BII) ₅ a
Bc	BI) ₃ c	Cc	BII)8
Bd α	BI)8a	Cf	BII) ₉ a
Be	BI)8b	Ch	BII)6a, 7
Bf	BI) ₉ a	Moll AII – Bc	A7
Bf Einzelfall 828 G	BI) ₉ b	AIIc Einzelfall 1002 A	A8c

Klar ist aber auch zu ersehen, wie Mozart das Überkommene umgestaltet hat. An die Stelle der Kadenz auf VI tritt häufig ein Halbschluß auf der III. Stufe mit großer Terz als Dominante der Paralleltonart. Ferner sind in den Durchführungen von Durtsätzen grundsätzlich die Typen der gleichnamigen Molltonart möglich und verbinden sich in bestimmter Weise mit den ursprünglichen Durtypen.

Gemeinsames Ziel der vorliegenden und ähnlicher Arbeiten könnte eine Geschichte der durmolltonalen harmonischen Typik von ihren Anfängen kurz vor Bach bis zur allmählichen Auflösung in der Zeit der Romantik sein. Diese Arbeit möchte als Teilstück solchen Vorhabens gelten.

Zur Echtheit der Bach=Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“

Von Martin Geck (München)

Unter den sechs von der heutigen Bach-Forschung für Johann Sebastian Bach in Anspruch genommenen Motetten nimmt „Lobet den Herrn, alle Heiden“ keinen bevorzugten Platz ein. Hermann Kretzschmar¹ urteilte bereits 1905, das Werk stehe in der Gleichförmigkeit seines Verlaufs und der Alltäglichkeit seiner Themen hinter den anderen Motetten zurück und zeige erst gegen Ende einige Wendungen, die an J. S. Bach erinnerten. Bernhard Friedrich Richter² bezeichnete es 1912 in seiner Arbeit über Bachs Motetten als „Jugendarbeit“ und meinte, mögliche Echtheits-zweifel zurückweisen zu müssen:

„Ein Zweifel an der Echtheit des Werkes kann nicht aufkommen, trotzdem es für die Motette an jeder beglaubigten Vorlage fehlt.“

Arnold Schering³ rechnete die Motette 1936 unter die instrumental unbegleiteten Chorsätze der Kantaten 2, 28, 38, 121 und 179 und vertrat gleichzeitig die Ansicht, sie müsse in Leipzig als Kommunionmusik musiziert worden sein. Dementsprechend setzte Wolfgang Schmieder⁴ 1950 die Entstehungszeit mit „Leipzig zwischen 1723 und 1734, möglicherweise schon vor 1723“ an, während Friedrich Blume⁵ 1965 von einer Komposition „frühen Datums“ sprach.

Stilkritisch ist das Werk vor allem in den Arbeiten Eugen Thieles⁶ und Werner Neumanns⁷ über die Chor fugen Bachs betrachtet worden.

Im Folgenden soll die Frage der Authentizität in der Absicht gestellt werden, an einem Einzelfall einige Grundsatzprobleme der Echtheitskritik zu formulieren.

1. Die Überlieferung

Die einzige Quelle für „Lobet den Herrn, alle Heiden“ ist ein Partiturdruk, welcher unter dem Titel *Der 117. Psalm* im Jahre 1821 ohne Angabe eines Herausgebers bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist⁸. Das Titelblatt trägt den Vermerk: „Nach J. S. Bachs Original-Handschrift.“ Eine zweite Auflage dieses Druckes erschien 1845.

Merkwürdig berührt es, daß die „Original-Handschrift“, auf welche sich der

¹ H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal* II, 1, 3. Auflage Leipzig 1905, S. 495.

² B. F. Richter, *Über die Motetten Seb. Bachs*. In: BJ 1912, S. 15f.

³ A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 10f.

⁴ BWV, S. 307.

⁵ Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel etc. 1965, S. 180.

⁶ Eugen Thiele, *Die Chor fugen Johann Sebastian Bachs*, Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. 8. Bern und Leipzig 1936.

⁷ Werner Neumann, *J. S. Bachs Chor fugen. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, Bach-Studien. 3. 3. Auflage 1953.

⁸ Plattennummer 3509. Exemplar in der MB Leipzig.

Druck stützt, schon bald wieder verschwunden ist: Philipp Spitta⁹ bemerkt bereits 1880 im 2. Band seiner Bach-Biographie, er habe vergeblich nach dem Verbleib der Handschrift geforscht; nicht besser ist es 1892 Franz Wüllner¹⁰ bei der Vorbereitung des 39. Bandes der BG ergangen. Nun gibt es zwar eine ganze Reihe möglicher Gründe, aus denen ein Bach-Manuskript verschwunden sein könnte – ungewöhnlich bleibt der Vorgang dennoch: Seit Beginn des 19. Jahrhunderts haben Männer wie Zelter, Poelchau, Hauser, Fischhof, Grasnick, Graf Voss-Buch, Rust oder Rudorff Bach-Manuskripte planmäßig und mit Leidenschaft gesammelt und damit die Vorarbeiten zur Bach-Gesamtausgabe geleistet. Natürlich konnte auch unter ihren wachsenden Augen ein Manuskript verschwinden; daß es aber in den zum Teil bereits mit wissenschaftlicher Akribie angelegten Bach-Katalogen dieser Kenner überhaupt nicht auftaucht, stimmt bedenklich¹¹. Zwar sind auch andere Bach-Handschriften im 19. Jahrhundert von Besitzer zu Besitzer gewandert – etwa BWV 80 und BWV Anh. 167 –, aber meist lassen sich doch wenigstens Spuren des jeweiligen Verbleibs sichern. Johann Gottfried Schicht, der sich offenbar eine vollständige Ausgabe der Bach-Motetten zum Ziel gesetzt hatte, scheint das Werk noch nicht gekannt zu haben; Zelter hat es in seiner Berliner Singakademie nie singen lassen. Schließlich gibt es über den Druck meines Wissens keine einzige zeitgenössische Rezension, während die im gleichen Jahr bei Breitkopf & Härtel erschienene Erstveröffentlichung von „Ein feste Burg“ in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung durch Friedrich Rochlitz¹² sehr ausführlich besprochen worden ist. – Man spürt einen ersten leisen, wenn auch noch nicht näher zu begründenden Verdacht, mit dem Manuskript könne etwas nicht in Ordnung gewesen sein.

Es wäre daher wichtig zu wissen, ob die Ausgabe von einem seriösen Editor besorgt worden ist. Doch selbst eine positive Antwort auf diese Frage würde nicht viel weiterhelfen. Denn im gleichen Jahr ließ Friedrich Schneider, der Komponist des Weltgerichts, den schon erwähnten Erstdruck von „Ein feste Burg“ erscheinen; auf dem Titelblatt vermerkte er: „Nach Joh. Seb. Bachs Original-Handschrift“, obwohl er, wie Wilhelm Rust¹³ feststellt hat, eine Kopie von der Hand J. Chr. Altnickols benutzt hat. Nun

⁹ Spitta II, S. 430.

¹⁰ BG 39, S. XXXIX.

¹¹ Ich habe durchgesehen die Breitkopfkataloge, die Nachlaß- bzw. Versteigerungskataloge C. P. E. Bach und J. N. Forkel, die handschriftlichen, in der BB verwahrten Bach-Kataloge von Hauser, Voss und Poelchau. Der Hauser-Katalog *Mus. ms. theor. K. 419* enthält zwar neben der als Nr. 145 aufgeführten Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ den Vermerk: *Hauser* (sc. Besitzer), *Penzels Hand, dem Wagner zugeschr.*; doch ist dieser Vermerk wieder durchgestrichen worden, und das zu Recht, da er eigentlich zu BWV Anhang 162 („Lob und Ehre und Weisheit“) gehört.

¹² Friedrich Rochlitz, *Ein feste Burg ist unser Gott. Cantate . . . von Joh. Seb. Bach*, Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, Jg. 24, 1822, Sp. 485 ff.

¹³ BG 18, S. XXII.

muß man Schneider zu den seriösen Bach-Editoren rechnen, zumal er selbst eine kleine Bach-Handschriftensammlung besaß und deswegen u. a. mit Mendelssohn in Verbindung getreten ist¹⁴. Wenn aber schon Schneider in einer von ihm verantworteten Ausgabe Autograph und Abschrift verwechselt hat, wieviel mehr sollte nicht der ungenannte Herausgeber von „Lobet den Herrn, alle Heiden“ in der Bewertung seiner Quelle sehr großzügig vorgegangen sein und deren Herkunft vielleicht sogar absichtlich verschwiegen haben?

*

Diese einleitenden Überlegungen seien in den Zusammenhang der gesamten Bach-Überlieferung gestellt und mit folgender These konfrontiert:

Fast alle in ihrer Echtheit bisher unbestrittenen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs sind in Autographen oder in zeitgenössischen, fast ausnahmslos von Bach selbst überwachten Abschriften überliefert. Umgekehrt betrachtet, findet sich unter den postumen Abschriften ein so außerordentlich hoher Prozentsatz an unechten Werken, daß jede Komposition, die lediglich in einer solchen postumen Abschrift überliefert ist, von vornherein als unge-sichert gelten muß, sofern sie nicht einen einigermaßen glaubwürdigen Stammbaum nachweisen kann.

Dies gilt es im folgenden zu belegen:

Eine Aufstellung der Vokalkompositionen, die in Autographen oder von Bach überwachten Abschriften vorliegen, haben Alfred Dürr¹⁵ und Georg von Dadelsen¹⁶ in ihren grundlegenden Quellenstudien gegeben. Ich kann mich deshalb darauf beschränken, lediglich die Ausnahmen, d. h. die wenigen auf andere Weise überlieferten Werke, aufzuführen¹⁷.

An zeitgenössischen, von Bach nicht überwachten Handschriften sind die folgenden vier zu nennen:

BWV	54	Widerstehe doch der Sünde	Abschrift von J. G. Walther aus Bachs Weimarer Zeit
BWV	160	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt unecht (von Georg Philipp Telemann)	Abschrift von Heinrich Nikolaus Gerber, um 1725 in Leipzig tätig

¹⁴ Vgl. J. Schubring, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring*, Leipzig 1892, S. 104 u. ö. — Ob Schneider selbst der Herausgeber gewesen ist, ließ sich nicht feststellen, auch nicht nach Rücksprache mit dem Schneider-Biographen Dr. Helmut Lomnitzer.

¹⁵ Dürr St; Dürr Chr.

¹⁶ TBSt I und 4/5.

¹⁷ Die folgende Aufstellung schöpft ihre Kenntnis über die Provenienz der Berliner Bach-Handschriften im wesentlichen aus der Arbeit von P. Kast. Zur Echtheit einzelner Kantaten vgl. die Studie von A. Dürr, *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*. In: BJ 1951/1952. Für Hinweise dankt Verf. Herrn H.-J. Schulze, Leipzig.

BWV	161	Komm, du süße Todesstunde	Abschrift eines offenbar zeitgenössischen Kopisten; auf der Partitur eine Eintragung von C. P. E. Bach
BWV	202	Weichet nur, betrübte Schatten	Abschrift von Johannes Ringk aus dem Jahre 1730

Folgende, noch von Wolfgang Schmieder im Bach-Werke-Verzeichnis (1950) zu den authentischen Werken gezählte Kompositionen sind lediglich in postumen Abschriften überliefert:

1. Abschriften von Johann Christoph Altnickol:

BWV	148	Bringet dem Herrn Ehre seines Namens
BWV	80	Ein feste Burg

2. Abschriften von Christian Friedrich Penzel:

BWV	142	Uns ist ein Kind geboren unecht (vielleicht von Johann Kuhnau)	Leipzig 1756
BWV	149	Man singet mit Freuden vom Sieg	Leipzig 1756
BWV	150	Nach dir, Herr, verlanget mich Echtheit angezweifelt	Leipzig 1755
BWV	157	Ich lasse dich nicht	Leipzig 1765
BWV	158	Der Friede sei mit dir	Merseburg 1770
BWV	159	Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem	Leipzig 1761
BWV	106	irrtümlich Penzel zugeschrieben: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	Leipzig 1768

3. Stimmen aus dem Besitz der Thomasschule:

BWV	156	Ich steh mit einem Fuß im Grabe
-----	-----	---------------------------------

4. Abschriften von Johann Philipp Kirnberger (?) für die von ihm etwa 1758 bis 1783 zusammengestellte Am. B.:¹⁸

BWV	196	Der Herr denket an uns	Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen
BWV	228	Fürchte dich nicht	ebd. Eine andere Hs. aus dem Umkreis C. P. E. Bachs
BWV	229	Komm, Jesu, komm	ebd.

¹⁸ Vgl. E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*. Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8. Berlin 1965. Der Katalog ist zur Fragestellung dieses Aufsatzes unergiebig.

5. Abschriften von Kopisten, die im Auftrag Kirnbergers für die Amalien-Bibliothek meist nach Breitkopfschen Manuskripten kopiert haben:

BWV	53	Schlage doch, gewünschte Stunde unecht (vermutlich von Georg Melchior Hoffmann)	ebd.
BWV	141	Das ist je gewißlich wahr unecht (von Georg Philipp Telemann)	ebd.
BWV	217	Gedenke, Herr, wie es uns gehet unecht	ebd.
BWV	218	Gott der Hoffnung erfülle euch unecht (von Georg Philipp Telemann)	ebd.
BWV	220	Lobt ihn mit Herz und Munde unecht	ebd.
BWV	227	Jesu, meine Freude	ebd. Eine andere Hs. aus dem Besitz J. C. Westphals

6. Abschriften von Michel, Kopist C. P. E. Bachs zwischen etwa 1780 und 1790:¹⁹

BWV	233	Messe F-Dur	etwa 1780–1790
BWV	235	Messe g-Moll	etwa 1780–1790

7. Abschrift von S. Hering, Kopist C. P. E. Bachs zwischen etwa 1760 und 1790:²⁰

BWV	146	Wir müssen durch viel Trübsal	
-----	-----	-------------------------------	--

8. Abschriften aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren Herkunft nicht feststeht:

BWV	50	Nun ist das Heil und die Kraft Kantatentorso, keine Auf- führung belegt	aus dem Besitz der Berliner Singakademie
BWV	143	Lobe den Herrn, meine Seele Aufführung nicht nach- weisbar	aus dem Besitz der Singakademie
BWV	222	Mein Odem ist schwach unecht	

9. Abschriften, die um 1800 oder später entstanden sind:

BWV	145	Auf, mein Herz lt. Smend ²¹ Parodie einer Köthe- ner Kantate; der 2. Satz („So du	Abschrift aus dem Be- sitz von Dr. Petersen (Frankfurt/Oder), 1816
-----	-----	--	--

¹⁹ Vgl. TBSt 1, S. 24.

²⁰ Ebd., S. 22.

²¹ Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin o. J., S. 45 ff.

		mit deinem Munde“) ist von Georg Philipp Telemann	in Zelters Besitz über- gegangen
BWV	189	Meine Seele rühmt und preist unecht (wahrscheinlich von Georg Melchior Hoffmann)	Abschrift aus der Mitte des 19. Jahrhun- derts
BWV	203	Amore traditore Echtheit zweifelhaft	Abschrift aus der 1. Hälfte des 19. Jahr- hunderts
BWV	209	Non sa che sia dolore Echtheit zweifelhaft	Abschrift um 1800, teilweise von der Hand Johann Nikolaus For- kels
BWV	219	Siehe, es hat überwunden der Löwe unecht (von Georg Philipp Telemann)	Abschrift aus der 1. Hälfte des 19. Jahr- hunderts

10. Abschrift, welche Schlottnig in Breslau um 1846 von einem bis dahin un-
bekannten Werk angefertigt hat:

BWV	221	Wer sucht die Pracht unecht
-----	-----	--------------------------------

Diese Übersicht spricht für sich: Je jünger die postumen Abschriften sind,
desto unzuverlässiger sind sie. Dabei ist bemerkenswert, wie früh sich Feh-
ler in der Zuweisung einschleichen. Bereits Penzel sind solche unterlaufen,
obwohl er die meisten Kopien bereits in den Jahren 1755 und 1756 vorge-
nommen hat, und dies nach den möglicherweise um den Erbteil von Bachs
Witwe vermehrten Originalbeständen der Thomasschule²². Unter den Ab-
schriften der für Kirnberger tätigen Kopisten finden sich, was die Unica
angeht, gleich fünf unechte Kantaten und keine einzige echte – ein Zeichen
dafür, daß bereits Kirnberger hinsichtlich der Kantaten nicht mehr in der
unmittelbaren Überlieferungstradition stand.

Vollends unzuverlässig wirkt die Reihe der aus dem 19. Jahrhundert stam-
menden Handschriften. Der bisher nicht näher identifizierte Schreiber oder
Bach-Liebhaber Schlottnig aus Breslau hat um 1846 an bis dahin unbekann-
ten Werken überhaupt nur noch ein nachweislich unechtes aufzutreiben ver-
mocht.

Der Überlieferungsbefund der Bachschen Vokalwerke ist eindeutig: Diese
sind nahezu ausschließlich in Autographen oder von Bach überwachten
Abschriften erhalten, zu letzteren zählen mittelbar auch die Abschriften

²² Vgl. den klugen, manche Problemstellungen der heutigen Bach-Philologie um fünfzig
Jahre vorwegnehmenden Aufsatz von B. F. Richter, *Über die Schicksale der der Thomas-
schule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs*. In: BJ 1906. – Penzels Fehl-
zuweisungen mögen dadurch entstanden sein, daß er Werke aus dem Besitz Johann
Sebastian Bachs unkritisch als Werke von der Komposition desselben eingestuft
hat.

Penzels und Kirnbergers, da sie offenkundig, wenn vielleicht auch nicht immer kritisch, auf dem Leipziger Originalbestand fußen. Zeitgenössische Abschriften, die nicht aus dem Kreis um Bach stammen, sind kaum erhalten; dementsprechend sind postume Abschriften, die sich nicht von dem Originalbestand herleiten lassen, größtenteils zweifelhaft oder unecht.

Dieser Sachverhalt gibt zu weiteren Überlegungen Anlaß:

Bach hat seine Vokalwerke mit großer Sorgfalt gesammelt und verwahrt. Man gewinnt durchaus den Eindruck, als habe er ein geschlossenes Corpus schaffen wollen. Diese Tendenz zeigt sich bereits in seinem ersten Leipziger Amtsjahr, als er keinen ganz neuen Kantatenjahrgang komponiert, sondern die bereits aus Weimar vorhandenen und schon damals im Blick auf einen vollständigen Jahrgang komponierten Kantaten als Grundstock des neuen Jahrgangs benutzt, um sie dadurch für ein solches Kantatenkorpus verwertbar zu machen²³. Sie zeigt sich ferner in dem Bestreben, einzeln dastehende weltliche Kantaten durch Parodierung in größeren Werk-Zyklen anzusiedeln²⁴, in der späten Zusammenfassung der einzelnen Teile der h-Moll-Messe in einem Band oder – rein äußerlich – in der sorgfältigen Reparatur des durch ein Mißgeschick offenbar wenige Jahre vor Bachs Tod beschädigten Autographs der Matthäuspasion²⁵.

Das ist nicht selbstverständlich. Es gibt vorerst keine Hinweise dafür, daß Zeitgenossen Bachs wie Telemann, Stölzel oder Fasch gleich sorgfältig die Bewahrung ihres geistlichen Vokalwerkes betrieben hätten. Zwar sind Biographie und Werküberlieferung dieser Meister nicht annähernd so intensiv erforscht worden wie die Bachs; doch läßt sich schon heute vermuten, daß ein ähnliches Verhalten nicht festzustellen sein wird. Diese Beobachtung korrespondiert mit einer anderen: Telemanns, Stölzels oder Faschs Vokalmusik ist in einer Fülle von Abschriften aus allen Teilen Deutschlands erhalten, welche davon zeugen, daß man diese Werke allenthalben aufgeführt hat. Das entspricht dem Brauch der Zeit: Man pflegte Kantatenjahrgänge und Passionen zu „kommunizieren“, d. h., gegen Entgelt zu vervielfältigen und auszuleihen. Wie u. a. aus den Autobiographien in Matthesons Ehrenpforte hervorgeht²⁶, war ein Komponist stolz darauf, wenn seine Jahrgänge anderweitig aufgeführt wurden. Betrachten wir Leben und Schaffen Bachs, so stellen wir fest, daß von auswärtigen Aufführungen seiner Werke von geringfügigen Ausnahmen²⁷ abgesehen nicht die Rede ist und daß dement-

²³ Vgl. dazu die genannten Untersuchungen von Dürr und von demselben, *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*. In: BJ 1956.

²⁴ Vgl. Georg von Dadelsen, Artikel Parodie. In: MGG X, Sp. 831.

²⁵ Vgl. Alfred Dürr, *Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion*. In: BJ 1963/1964.

²⁶ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, neu herausgegeben von Max Schneider, Berlin 1910, S. 116 (Artikel Hoffmann), S. 401 (Artikel Zeidler), S. 417 (Artikel Mente).

²⁷ Solche Ausnahmen sind z. B. die dem Grafen Sporck nach Böhmen ausgeliehenen Messenhandschriften. Auf andere Entleihungen weist Terry hin: *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie*, Leipzig o. J., S. 301.

sprechend auch fast keine fremden, d. h., nicht aus Bachs Eigenbesitz stammenden Abschriften nachweisbar sind. Bach hat – das sei als Ergebnis dieses Exkurses ohne deutenden Kommentar festgehalten – sein vokales Oeuvre mit Selbstbewußtsein und Sorgfalt, wie sie in dieser Zeit ungewöhnlich sind, gesammelt und bewahrt, es aber – gewollt oder ungewollt – in einem für die Zeit ungewöhnlich geringen Ausmaß über seinen eigenen Wirkungsbereich hinausdringen lassen.

Kehren wir zur Überlieferung der Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ zurück. Daß unter den Bachhandschriften des späten 18. und 19. Jahrhunderts so viele unechte sind, hat einen einfachen Grund: Es gab keine neu auftauchenden authentischen Handschriften. Da man aber im Zeitalter der Bach-Renaissance auf neue Manuskripte erpicht war, drückte man bei der Zuweisung eines neu auftauchenden Manuskriptes schon einmal ein Auge zu – oftmals gar nicht aus absichtlicher Unehrllichkeit oder unangebrachter Geschäftstüchtigkeit, sondern aus unkritischem Enthusiasmus: „Wieder ein Stück vom großen Bach.“ Der heutige Forscher hat demgegenüber Anlaß, Werke wie „Lobet den Herrn, alle Heiden“, die erst im 19. Jahrhundert aufgetaucht sind, ohne daß ihre Herkunft geklärt wäre, mit Skepsis zu betrachten.

2. Der Stilbefund

Von den übrigen fünf Motetten unterscheidet sich die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ rein äußerlich durch ihre Besetzung und ihren formalen Aufbau: Sie ist vierstimmig, einsätzig und eintextig. Demgegenüber sind „Singet dem Herrn“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Fürchte dich nicht“ und „Komm, Jesu, komm“ achtsimmig und doppelchörig; „Jesu, meine Freude“ ist fünfstimmig; ferner sind „Singet dem Herrn“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Jesu, meine Freude“, und „Komm, Jesu, komm“ mehrsätzig, die drei erstgenannten Motetten und „Fürchte dich nicht“ mehrtextig. Während Bach für die übrigen Motetten charakteristische, unverwechselbare Texte gewählt hat – das gilt angesichts der Choraleinlage auch für „Singet dem Herrn“ –, ist der Text „Lobet den Herrn, alle Heiden“ konventioneller.

Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ wirkt alles in allem bescheiden an Ausmaß und spezifischem Gewicht; sie paßt schlecht zum Bild der übrigen groß angelegten und anspruchsvollen Motetten. Die Bachforschung hat dies erkannt und daher zwei Thesen (vgl. oben) aufgestellt:

1. Es handelt sich nicht um eine originale Motette, sondern um einen instrumental unbegleiteten Kantatensatz der Leipziger Zeit.
2. Es handelt sich um ein Jugendwerk.

Prüfen wir zunächst die erste Theorie. Schering hat als vergleichbare, ebenfalls instrumental unbegleitete Kantatensätze „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (Kantate Nr. 2), „Nun lob, mein Seel, den Herren“ (2. Satz aus Kantate Nr. 28: „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“), „Aus tiefer Not“ (Kantate Nr. 38), „Christum wir sollen loben schon“ (Kantate Nr. 121) und

„Siehe zu, daß deine Gottesfurcht“ (Kantate Nr. 179) angeführt. Von diesen fünf Sätzen scheiden die ersten vier für einen Vergleich aus, da es sich um Cantus-firmus-Bearbeitungen handelt, also um Werke anderer Gattung und Tradition. Bach hat diese vier Kantaten sämtlich für seinen 2. Leipziger Choralkantaten-Jahrgang komponiert. Eine stilkritische Erörterung der in diesem Jahrgang angewandten Cantus-firmus-Technik würde an dieser Stelle zu weit führen; doch ist es offenkundig, daß Choralbearbeitung und Spruchmotette a priori unvergleichbar sind. Es bleiben somit der Satz „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht“ und zwei weitere von Schering nicht genannte, gleichfalls unbegleitete Kantatensätze: „Sehet, welch eine Liebe“ (Kantate Nr. 64) und „Nimm, was dein ist“ (Kantate Nr. 144). Doch auch hier fallen die stilistischen Unterschiede sogleich ins Auge: Diese drei Kantatensätze, welche sämtlich dem ersten Leipziger Kantatenjahrgang angehören, sind einthematisch, d. h., sie führen in einem verhältnismäßig knappen Satz nur ein Thema durch. Die Themen wiederum treten mit der Gravität von Ricercathemen auf und sind dementsprechend von einem streng kontrapunktischen, ebenso gewichtigen basso continuo begleitet:

Kant. Nr. 179



Kant. Nr. 144



Kant. Nr. 64



Wiederum würde es zu weit führen, diesen durch einheitlichen Ablauf gekennzeichneten Ricercartypus des ersten Leipziger Kantatenjahrgangs in Einzelheiten zu betrachten; doch augenscheinlich hat er mit dem Typus einer vierteiligen Motette, welche nacheinander drei spielerisch-konzertante, nur von einem Stützbaß begleitete Themen verarbeitet, wenig gemein. Gehen wir daher der anderen Theorie nach, der zufolge die Motette ein

Jugendwerk Bachs ist. Als vergleichbare, in ihrer Authentizität bisher nicht angezweifelte Vokalwerke aus Bachs Mühlhausener Zeit stehen folgende, nach heutiger Kenntnis sämtlich um 1707/08 komponierte Kantaten zur Verfügung:

BWV	131	Aus der Tiefe rufe ich
BWV	4	Christ lag in Todesbanden
BWV	71	Gott ist mein König
BWV	196	Der Herr denket an uns
BWV	106	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

Alle fünf Werke sind spürbar der Formen- und Stilwelt der älteren gemischten Kantate des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts verpflichtet, wie sie etwa Buxtehude in Norddeutschland und Kuhnau in Mitteldeutschland gepflegt haben. Das gilt auch für die – hier zum Vergleich wohl einzig brauchbaren – fugierten Abschnitte in den Kantaten Nr. 131 („Laß deine Ohren merken“, „Meine Seele harret“, „Und er wird Israel erlösen“), Nr. 71 („Dein Alter sei wie deine Jugend“, „Muß täglich von Neuem“), Nr. 196 („Er segnet das Haus Israel“, „Amen“) und Nr. 106 („Durch Jesum Christum, Amen“). Diese Fugen zeigen entweder Experimentierformen oder sie sind nach dem Permutationsprinzip angelegt. Ersteres gilt für die fugierten Abschnitte in der Kantate Nr. 131 und für den Schluß des Actus tragicus, letzteres für die beiden Fugen der Ratswahlkantate Nr. 71 und für die Fuge „Er segnet das Haus Israel“ aus der Kantate Nr. 196. In beiden Fällen kopiert Bach bis zur Unkenntlichkeit eines eigenen Personalstils ältere Modelle, wobei sowohl die Experimentierformen als auch das Permutationsprinzip frappant an Nicolaus Bruhns erinnern. Mit der Fugentechnik von „Lobet den Herrn, alle Heiden“ hat die des jungen Bach hingegen wenig zu tun. Denn diese zeigt nicht die experimentellen Züge, wie sie dem Kompositionsstand der älteren gemischten Kantate um 1700 entsprechen, sondern durchaus eigengeprägte, wenn auch mittelmäßige und unbachische. Worin besteht das Unbachische?

Ungewöhnlich ist zunächst das Eingangsthema der Motette. Es gibt kein vergleichbares Thema einer Vokalfuge Bachs, das den Umfang einer Duodezime hätte. Dem widersprechen einerseits Geist und kompositionstechnische Gegebenheiten der Gattung Fuge, andererseits aber auch der Personalstil Bachs. Rudolf Steglich²⁸ hat mit Recht darauf hingewiesen, daß in Bachs Themen etwas vom „Ethos der authentischen und plagalen Melodienordnung“ lebendig geblieben sei und diese daher selten den Oktavraum überschritten. Steglich gibt damit eine einleuchtende Erklärung für das leichte Unbehagen, welches den Hörer angesichts des etwas gepreßten Überschwangs ankommt, mit dem sich das Thema in die Duodezime hinaufschraubt. Merkwürdig ist auch, daß Thema und erste Textphrase („Lobet

²⁸ Rudolf Steglich, *Über die „kantabile Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs*. Jahresgabe 1957 der Internationalen Bachgesellschaft, Zürich 1957, S. 13 ff.

den Herrn, alle Heiden“) nicht kongruent sind, das Thema vielmehr im Wort „Hei-den“ endet; bei Bach ist dergleichen höchstens in Parodien zu finden. (Auch im weiteren Verlauf ist die Textunterlegung mitunter so absonderlich wie in keiner anderen Motette Bachs.) Daß es sich bei allen drei Themen der Motette nicht um „Charakterthemen“, die in irgendeiner Beziehung für Bach eigentümlich wären, handelt, braucht nicht gesagt zu werden:

a
Lo - - - bet den Herrn al - - - le, al-le Hei -

b
und prei - - - set ihn al-le - Völ - - - ker, al - le Völ-ker

c
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

Für Bach ungewöhnlich ist auch die Satzkonzeption. Der Komponist entwirft nacheinander zwei Fugenexpositionen („Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „und preiset ihn, alle Völker“) und versucht sodann, beide Themen in einer Doppelfuge zu vereinen. Daß das Ergebnis wenig überzeugt, liegt vor allem an den Themen selbst: Deren beider Schlußteile sind nämlich identisch, so daß eine konsequente Doppelfugenstruktur von vornherein ausgeschlossen ist. Ein so geringes Maß an Voraussicht ist Bach schwerlich zuzutrauen.

Unter manchen Einzelheiten, die merkwürdig unbeholfen berühren, seien folgende drei angeführt:

1. Das erste Thema schon knickt im zweiten Einsatz in die Subdominante um, was weniger als kompositorische Feinheit denn als nicht sehr glücklicher Versuch zu werten ist, mit dem weiten Ambitus zurechtzukommen.
2. Der Alt setzt in Takt 25/26 auf einem Quart-Sext-Akkord ein.
3. Die Stelle „waltet“ (Takt 73–75) wirkt durch die sequenzierende Stimmführung steif und einfallslos.

Alles in allem ist das Urteil Kretzschmars, das Werk zeige nur gegen Ende Wendungen, die an Johann Sebastian Bach erinnerten, nicht nur zu unterstreichen, sondern dahingehend zu erweitern, daß manche geradezu unbachische Züge auffallen.

Sie können nicht auf das Konto des jungen, experimentierfreudigen Bach gehen; denn dessen Vokalfugen sehen – wie erwähnt – anders aus. Somit liegt es nahe, nach einem anderen Autor zu suchen. Da zum einen der Familienname Bach bei der originalen Autorenangabe vielleicht nicht aus der Luft gegriffen worden war und das Werk zum anderen, stilistisch betrachtet, eher dem 18. als dem 17. Jahrhundert angehören dürfte, wird man zu-

nächst an ein etwa gleichaltriges Mitglied der Bach-Familie denken, z. B. an Johann Ludwig Bach, dessen G-Dur-Messe lange Zeit für ein Werk Johann Sebastian Bachs gegolten hat.

3. Der Verwendungszweck

Daß sich hinter „Lobet den Herrn, alle Heiden“ kein singular überlieferter Kantatensatz verbirgt, haben wir oben darzulegen versucht. Damit erhebt sich die Frage nach dem Verwendungszweck der Motette. In Arnstadt wurde Bach am 21. Februar 1706 und erneut am 11. November dieses Jahres, also kurz vor seinem Weggang, vorgeworfen, *bissher nichts musiciret*, d. h., keine Figuralmusik mit dem Schülerchor aufgeführt zu haben²⁹. Während seines einjährigen Aufenthalts in Mühlhausen war Bach für die Musik des Motettenchors nicht zuständig; diese wurde vielmehr von einem Präfekten geleitet³⁰. Bach hat in Mühlhausen nach heutiger Kenntnis im wesentlichen spezielle Auftragswerke zu besonderen Gelegenheiten komponiert; so die Kantate Nr. 131 im Auftrag des Superintendenten Eilmar offenbar zu einem Bußgottesdienst, die Kantate Nr. 71 als Ratswechsellmusik, die Kantate Nr. 196 als Trauungsmusik, den Actus tragicus zum Begräbnis. Noch weniger Anlaß zur Komposition der Motette dürfte Bach in Weimar und Köthen gehabt haben. Es ist bemerkenswert, daß dementsprechend keine der mit Sicherheit authentischen Motetten der Vor-Leipziger Zeit zugewiesen wird.

In Leipzig hat Bach zwar in der Tat Motetten musiziert – doch augenscheinlich nicht für gewöhnliche Gottesdienste, in denen die Motettenmusik in den Händen des Präfekten lag, sondern nur zu besonderen Anlässen. „Singet dem Herrn“ ist eine mehrsätzliche, prunkvolle Festmotette, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Jesu, meine Freude“ und die mit größter Wahrscheinlichkeit gleichfalls in Leipzig aufgeführten Motetten „Fürchte dich nicht“ und „Komm, Jesu, komm“ sind großangelegte Begräbnismusiken. In dieser Reihe zweckgebundener Werke hat die einfache, in keiner Beziehung besonders repräsentable Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“, auch vom Verwendungszweck her gesehen, keinen Platz.

Gewiß wäre es unzulässig, alle diejenigen Werke Bachs für ungesichert zu erklären, deren Verwendungszweck heute nicht mehr nachweisbar ist; dafür wissen wir von den Lebensumständen Bachs zuwenig. Es bleibt indessen bemerkenswert, wie wenige authentische Vokalwerke Bachs es gibt, deren Verwendungszweck nicht feststünde oder sich nicht wenigstens plausibel bestimmen ließe. Ob es sich um Kantaten, Oratorien, Passionen, Messen, Hausmusik oder um die authentischen Motetten handelt – alle diese Werke lassen zumindest eine Erklärung zu, wo Bach sie aufgeführt haben könnte. „Lobet den Herrn, alle Heiden“ hingegen steht als typische „Präfekten-Musik“ abseits.

²⁹ Vgl. Terry, a.a.O., S. 80f.

³⁰ Ebd., S. 87.

Das führt auf unsere Überlegungen über die Art der Überlieferung der Vokalwerke zurück: Hatten wir dort festgestellt, wie wenig Zufälligkeiten die Überlieferung bestimmen und wie planmäßig Bach seine Vokalwerke zu einem geschlossenen Corpus hat zusammenstellen wollen, so machen wir hier die entsprechende Beobachtung: Es gibt offenbar wenig Einzelstücke im Vokalschaffen Bachs. Wo irgend möglich, intendiert Bach Serien oder Zyklen.

*

Wir haben die Echtheit der Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ unter verschiedenen Gesichtspunkten bestritten. Keines der angeführten Argumente reicht aus, um die Authentizität rundweg zu bestreiten; alle zusammen aber ermutigen den Verfasser, weiterhin nach einem anderen Autor Ausschau zu halten³¹.

³¹ Aus der Durchsicht der Motettenhandschriften der Am. B. haben sich leider keinerlei Hinweise ergeben.

Der Terminus „Ricercar“ in Bachs Musikalischem Opfer

Von Christoph Wolff (Erlangen)

Zu den Hauptstücken in Bachs Musikalischem Opfer gehören zwei größere Fugensätze, ein 3stimmiges und ein 6stimmiges sogenanntes Ricercar (BWV 1079, 1 und 5). Daß Bach hier erstmalig einen musikalischen Terminus wählt, der sonst – soweit wir wissen – in seinen Werken niemals auftritt, gibt zu denken und läßt die Frage aufkommen, warum er gerade bei diesen beiden Sätzen auf die Bezeichnung „Ricercar“ zurückgreift. Darüber hinaus muß es verwunderlich erscheinen, daß zwei in Form, Struktur und musikalischem Gehalt so völlig verschiedenartige Stücke wie diese die gleiche Satzüberschrift tragen:

Ricercar. *Ricercar. à 6.*

Man wird hier jedoch wohl kaum dem Komponisten Gedankenlosigkeit unterstellen dürfen, sondern vielmehr annehmen können, daß er – zumal es sich um einen repräsentativen Druck handelt – die sonst nie gebrauchte Bezeichnung in beiden Fällen sehr bewußt gewählt hat.

Die Diskrepanz, die vom Satzcharakter her zwischen beiden Ricercari besteht, ist schon Spitta aufgefallen¹. Bei dem 6stimmigen Stück hält er den Namen ohne weiteres für gerechtfertigt, sagt dann aber im Blick auf das andere: „Viel weniger scheint die dreistimmige Fuge dem Wesen eines Ricercars zu entsprechen.“ Wenn man – wie Spitta es zweifellos tut – von dem normativen Typus des Ricercars im 16. und 17. Jahrhundert ausgeht², kann man dem Ricercar à 6 mit seinen vielfach spürbaren motettenhaften Zügen den Namen durchaus zuerkennen, auch wenn es im Grunde natürlich nach Fugenart monothematisch gearbeitet ist³. Der 3stimmige Satz hingegen scheint von dorthier gesehen die Überschrift *Ricercar* ganz und gar nicht zu verdienen. In seiner freien, satztechnisch außerordentlich locker gefügten Struktur wagt man ihn – gemessen an anderen Fugen Bachs – fast kaum als Fuge zu bezeichnen. Dennoch: Was mag Bach dazu bewogen haben, auch dieses Stück „Ricercar“ zu nennen?

I

Fragen wir zunächst einmal, auch wenn es scheinbar einen Umweg bedeutet, nach dem historischen Ort der beiden Ricercari innerhalb des Gesamt-

¹ Spitta II, S. 672.

² Etwa seit Girolamo Cavazzonis *Intavolatura cioè Ricercari Canzoni Himni Magnificat* (Venedig 1543) herrscht der Typ des Imitationsricercars in Form einer quasi textlosen Instrumentalmotette vor. Vgl. auch MGG-Artikel *Cavazzoni* (H. Klotz).

³ Monothematische Ricercari gibt es allerdings auch schon vor Bach, so z. B. bei Johann Jacob Froberger (vgl. DTÖ IV/1).

zusammenhangs des Musikalischen Opfers. Denn erst nach Lösung der hier anstehenden Probleme können wir dem damit eng verknüpften Bedeutungsgehalt des Terminus „Ricercar“ nachzuspüren versuchen.

Anlaß für die Komposition des Musikalischen Opfers bot der Besuch des 62jährigen Bach in Potsdam bei Friedrich II., dessen Hofkapelle sein Sohn Carl Philipp Emanuel seit 1740 als Kammercembalist angehörte. Über dieses in der Biographie Bachs besonders hervorstechende Ereignis sind wir durch vier alte Quellen selten gut und zuverlässig unterrichtet. Es handelt sich hier um einen kurzen Bericht in der Berliner „Spencerschen Zeitung“ (Nr. 56) vom 11. Mai 1747⁴, die eigenen Angaben Bachs in der gedruckten, mit *Leipzig den 7. Julii* | 1747. datierten Widmung des Musikalischen Opfers⁵, den von Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola aufgesetzten Nekrolog⁶ und den Bericht Johann Nicolaus Forkels, der sich auf mündliche Mitteilungen Wilhelm Friedemann Bachs stützt⁷.

Diesen Quellen ist zu entnehmen, daß Bach noch am Tage seiner Ankunft (7. Mai) vom König durch die Gemächer des Potsdamer Schlosses geführt und gebeten wurde, *seine in mehrern Zimmern des Schlosses herumstehende Silbermannsche Fortepiano zu probiren*⁸. Auf den gleichen Abend fällt auch jene bekannte Begebenheit, von der Bach später selbst erzählt: *Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich an noch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen gerubeten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen*⁹. Diese Improvisation fiel *zu Höchstderoselben besondern Vergnügen*¹⁰ aus, und *Herr Bach fand das ihm aufgegebenene Thema so ausbündig schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will*¹¹.

⁴ Ein Abdruck dieser wichtigen Zeitungsnotiz findet sich bisher nur bei C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Band II, Berlin 1865, S. 319f. Ein korrekter Neudruck wird in dem vom Bach-Archiv Leipzig vorbereiteten Bd. II der *Bach-Dokumente* (Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Bachs) 1968 vorgelegt werden.

⁵ Abdruck in Dok I, S. 241f. (Nr. 173). Faksimile in: J. S. Bach, *Musikalisches Opfer*, im Urtext . . . hrsg. von Ludwig Landshoff, Leipzig 1937 (Edition Peters).

⁶ Erschienen in: *Musikalische Bibliothek*, Band IV, Teil 1 (hrsg. von Lorenz Christoph Mizler), Leipzig 1754, S. 158–176. Faksimile-Neudruck hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft e.V., Leipzig-Hannover 1965. Der Bericht über die Potsdamer Reise ebenda S. 166f.

⁷ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802 (Faksimile-Neudruck Frankfurt a.M. 1950), S. 9f. Zu seinem Bericht des Potsdamer Besuches macht Forkel dort die Angabe: „*Wilb. Friedemann, der seinen Vater begleitete, hat mir diese Geschichte erzählt . . .*“ – Wilhelm Friedemann war also ebenfalls wie Philipp Emanuel Bach und vermutlich auch Agricola Augenzeuge der Begegnung des Thomas-kantors mit Friedrich II.

⁸ Forkel, a.a.O., S. 10.

⁹ Dok I, S. 241.

¹⁰ *Nekrolog*, a.a.O., S. 166.

¹¹ *Spencersche Zeitung*, vgl. Anm. 4.

So früh liegt also bereits Bachs Absicht fest, eine Fuge über das Thema Regium drucken zu lassen, wengleich die Idee des Musikalischen Opfers im ganzen noch nicht geboren ist.

Unmittelbar nach seiner Ankunft in Leipzig beginnt Bach mit der angekündigten Arbeit. Bereits nach zwei Monaten kann dem Preußenkönig ein in Leder gebundenes Prachtexemplar überreicht werden, „Musicalisches Opfer“ betitelt. Dieses heute noch erhaltene Dedikationsexemplar¹² enthielt jedoch nur einen Teil des erst später fertiggestellten Gesamtwerkes. Aus dieser Tatsache zog Spitta den sicherlich richtigen Schluß, daß Bach „bei Beginn der Arbeit über Gang und Umfang derselben noch nicht mit sich im klaren war“¹³. Die 1. Lieferung des von der Hand Johann Georg Schüblers (Zella) stammenden Stiches umfaßte folgende Stücke:¹⁴

I (5 Blätter in Querfolio, gebunden)	<i>Ricercar</i> (a 3) <i>Canon perpetuus super Thema Regium</i>
II (1 Bogen in Hochfolio, lose beigelegt)	<i>Canones diversi super Thema Regium</i> <i>Canon 1. a 2</i> (Canon cancricans) <i>Canon 2. a 2 Violini in Unisono</i> <i>Canon 3. a 2. per Motum contrarium</i> <i>Canon 4. a 2. per Augmentationem, contrario Motu</i> <i>Canon 5. a 2</i> (Canon circularis per tonos) <i>Fuga canonica in Epidiapente</i>

An der Spitze derjenigen Stücke, die dem König mit der 1. Lieferung übersandt wurden, steht also das *Ricercar à 3*. Nach alledem, was die Quellen berichten, dürfen wir annehmen, daß es sich bei diesem Stück um die nach-

¹² *Am. B.* 73.

¹³ Spitta II, S. 843.

¹⁴ Die weiteren Lieferungen setzten sich folgendermaßen zusammen:

- | | |
|--|---|
| 2. Lieferung: III (4 Blätter in Querfolio) | <i>Ricercar à 6</i>
<i>Canon à 2. Quaerendo invenietis</i> (Canon contrarium stricte reversum)
<i>Canon à 4</i> |
| 3. Lieferung: IV (3 Bogen in Hochfolio) | <i>Sonata sopr' il Soggetto Reale à Traversa. Violino e Continuo</i>
<i>Canon perpetuus</i> (à Traversa, Violino e Basso continuo) |

Die zeitliche Folge dieser beiden späteren Lieferungen ist nicht ganz sicher. – Eine genaue Quellenbeschreibung, auf die hier verwiesen wird, findet sich bei Spitta II, S. 843 ff., bei Georg Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien 1937, S. 62 ff., und bei Hans Theodore David, *J. S. Bach's Musical Offering. History, Interpretation and Analysis*, New York 1945, S. 6 ff. und 83 ff. An den bisherigen Darstellungen der Quellenlage müssen allerdings z.T. erhebliche Korrekturen vorgenommen werden, die im Kritischen Bericht zur Edition des Musikalischen Opfers in NBA VIII/1 genauer und ausführlich begründet werden.

träglich die Ausarbeitung der in Potsdam improvisierten Fuge handelt¹⁵. Es ist jene *ordentliche Fuga*, die Bach *zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen* wollte, wenn auch gewiß nicht die genaue Niederschrift der extemporierten Fuge, sondern deren Überarbeitung. Unterwürfig sagt Bach dazu in der Widmung: *Ew. Majestät Befehl zu geborsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen*¹⁶. *Dieser Vorsatz ist nunmehr nach Vermögen bewerkstelliget worden . . .*¹⁷.

Der erste Satz des Musikalischen Opfers will also eine Reminiszenz an den Begrüßungsabend des Potsdamer Besuches sein. Die Improvisationselemente sind ja auch noch allenthalben spürbar und vom Komponisten sicherlich bewußt beibehalten worden¹⁸. Von der formalen Strenge, die wir bei anderen Bachschen Fugen gewohnt sind, kann jedenfalls hier keine Rede sein.

Eine weitere Beobachtung führt in die gleiche Richtung. Im Dedikationsexemplar findet sich auf der ersten leeren Seite der Querfolio-Blätter folgender handschriftliche Zusatz:

Ricercar Iusfu Cantio Et Reliqua Canonica Art. Resoluta.

Dieses Akrostichon auf das Wort „Ricercar“ war Bach offensichtlich erst eingefallen, als der Stich bereits vollendet oder zumindest weitgehend fertiggestellt vorlag. Deshalb mußte der lateinische Sinnspruch handschriftlich in das Dedikationsexemplar nachgetragen werden. Außerdem ließ Bach dann eigens kleine Streifen mit dem Akrostichon drucken, die bei allen übrigen Exemplaren der Auflage nachträglich auf die erste Seite des Hochfolio-bogens eingeklebt wurden:¹⁹

¹⁵ Auch das außergewöhnliche Tempo in der Vorbereitung und Fertigstellung des Notenstiches legt die Vermutung nahe, daß Bach nur relativ kurze Zeit auf die Fixierung und Ausarbeitung der Improvisation verwenden konnte, sich im übrigen mit den Kanons befaßte und schon sehr bald die Stichvorlage nach Zella schickte.

¹⁶ In diesen Worten klingt genau jene von der Spenerschen Zeitung gebrachte Ankündigung von der beabsichtigten Druckfassung dieses Stückes an.

¹⁷ Dok I, S. 241 f.

¹⁸ Spitta meint, daß man die verschiedentlich eingestreuten weitläufigen und kontrastierenden Zwischensätze „vom Standpunkt Bachscher Fugenkunst aus fast für unorganisch erklären“ müsse, und kommt zu dem Schluß, daß Bach „bei der Ausführung auf die von ihm in Potsdam improvisierte Fuge Rücksicht nahm, da sie dem Könige sehr gefallen hatte, und daß er mehr von seinen augenblicklichen Einfällen in ihr beibehielt, als ihm unter andern Umständen zulässig gedünkt hätte“ (Spitta II, S. 673). Diese Ansicht untermauert mit sorgfältigen musikalischen Analysen H. T. David, a.a.O., S. 8, 30, 104ff.

¹⁹ Vgl. die Beschreibung bei Spitta II, S. 844, und G. Kinsky, a.a.O., S. 64.

Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.

Das Akrostichon gehört nun in seinem Sinnbezug eindeutig zur 1. Lieferung des Musikalischen Opfers, und nur zu dieser. Spätere Herausgeber nahmen es allerdings von seinem ursprünglichen Platz über den *Canones diversi* fort und setzten es an die Spitze des Gesamtwerkes, über das *Ricercar à 3*²⁰. Das widerspricht seinem Sinn. Denn weder die Triosonate noch das *Ricercar à 6* sind unter die Stücke zu zählen, die Bach mit *Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* umschreibt. Die genaue Übersetzung des Akrostichons verdeutlicht, was der Komponist meint: „Der auf Befehl des Königs ausgeführte Satz (*Regis Iussu Cantio Resoluta*) und das übrige nach Kanonkunst gelöst (*Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*)“²¹. Die erste Hälfte des Sinnspruchs bezieht sich demnach eindeutig auf den aus dem Stegreif ausgeführten Fugensatz, der hiermit nun als ausgearbeitetes 3stimmiges *Ricercar* dem König ehrerbietig überreicht wird²². Die zweite Hälfte bezieht sich nicht weniger eindeutig auf den Rest der 1. Lieferung, die sieben Kanonsätze. Nur dieser Teil des Werkes, der die im Akrostichon genannten Sätze umfaßt, kann als das eigentliche „Musikalische Opfer“ angesprochen werden, so wie es sich Bach zur Zeit der Widmungsabfassung gedacht hatte, und bildet die Keimzelle dessen, was dann späterhin daraus erwuchs.

²⁰ So z. B. auch L. Landshoff in seiner im übrigen sehr guten Urtextausgabe (Edition Peters). In der Bach-Literatur begegnet man ebenfalls häufig diesem Mißverständnis, vgl. etwa Rudolf Steglich, *J. S. Bach*, Potsdam 1935, S. 98.

²¹ Diese Übersetzung weicht erheblich von der Spittaschen ab, die in der einschlägigen Literatur immer wieder zitiert wird: „Das vom König gegebene Thema nebst den Zusätzen auf canonische Weise entwickelt“ (Spitta II, S. 674). – Der Unterschied resultiert im wesentlichen daraus, daß die Spittasche Übersetzung dem klassischen Latein folgt, unsere jedoch dem Sprachgebrauch des nachklassischen Lateins, der „Silbernen Latinität“ und später, wonach *resoluta* syntaktisch in einer Doppelbeziehung steht. Es ist also zugleich Nominativ singular (*cantio resoluta*) und Neutrum plural (*reliqua resoluta*). Weiterhin erscheint Spittas Übersetzung auch darin unscharf, daß sie *cantio* mit „Thema“ wiedergibt. Da nun der Sinnspruch als Akrostichon in seiner Formulierung an die gegebenen Buchstaben gebunden ist, kann selbstverständlich nicht jedes Wort den gemeinten Sachverhalt genau und unmißverständlich treffen, wie in diesem Fall *cantio*. Musikgeschichtlich gesehen wird jedoch *cantio* (vgl. auch *Canzona*, *Chanson* u. a.) immer für ein mehrstimmiges Satzgebilde verschiedenster Prägungen gebraucht, z. B. Samuel Scheidt, *Cantio sacra: Wir gläuben all an einen Gott* (Tabulatura Nova) oder Heinrich Schütz, *Cantiones sacrae* op. 4. Darum erscheint unsere Deutung *cantio* = „Satz“ (wenn man nicht gleich „Fuge“ sagen will) gerechtfertigt. Sie ist zwar genauso wenig wie *cantio* = „Thema“ eine wörtliche, doch eine dem Sinnzusammenhang besser entsprechende Übersetzung. (Wichtige Anregungen für die hier vorgebrachte Interpretation des Akrostichons verdanke ich einem Gespräch mit Herrn Professor D Dr. Friedrich Smend.)

²² Vgl. auch Bachs Wortwahl bei seiner Darstellung der Potsdamer Fugen-Improvisation in der oben auszugsweise zitierten Widmung (*Befehl*, *Ausführung*) mit dem Akrostichon bzw. dessen Übersetzung.

Das Ricercar à 6, das den Hauptteil der 2. Lieferung ausmachte, ist offenbar eine Art Gegenstück zu dem 3stimmigen Satz, wie schon die gleiche Benennung vermuten läßt. Doch in welcher Beziehung steht es zu dem Potsdamer Ereignis vom Mai 1747, mit dem das Ricercar à 3 so eng verknüpft ist? Und auch die Triosonate aus der 3. Lieferung entbehrt ja nicht einer wenigstens indirekten Verbindung zum Potsdamer Hof, wenn man in ihr ein Präsent an den flötespielenden König sieht.

Nach Wilhelm Friedemann Bachs Bericht äußerte Friedrich II. seinem Vater gegenüber *den Wunsch, auch eine Fuge mit 6 obligaten Stimmen zu hören*²³. *Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu, und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine eben so prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs gethan hatte*²⁴. Bach wagte es nicht, vor dem König und den Mitgliedern seiner Hofkapelle eine 6stimmige Klavierfuge über das für diesen Zweck ungeheuer komplizierte Thema Regium zu extemporieren. Daher scheint es nur zu leicht verständlich und auch zu Bachs Temperament passend, daß es ihn nunmehr innerlich gedrängt hat, ja daß ihn offenbar sein künstlerischer Ehrgeiz packte, auch über das Thema Regium eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu schreiben, um zu beweisen, daß seine allorts gerühmte Kunstfertigkeit auch vor dieser Aufgabe nicht kapituliert. Es ist ganz klar, daß das Ricercar à 6 in dieser Weise seine konkrete Verbindung zu dem Potsdamer Besuch hat. Denn darin liegt schließlich auch der Grund für seine vollstimmige Anlage. Warum sonst sollte das Musikalische Opfer eine 6stimmige Fuge enthalten?²⁵

In diesem Stück haben wir die einzige manualiter auszuführende Klavierfuge mit sechs realen Stimmen, die wir aus Bachs Feder kennen²⁶. Während

²³ In den Quellen differieren die Angaben über den Zeitpunkt dieser Begebenheit. Nach Forkel soll Bachs Improvisation der 6stimmigen Fuge am gleichen Tag (7. Mai) wie diejenige der 3stimmigen Fuge stattgefunden haben, nach dem Bericht der Spenerschen Zeitung jedoch erst tags darauf, am Abend des 8. Mai (vgl. Anm. 4).

²⁴ Forkel, a.a.O., S. 10.

²⁵ Auch Spitta vertritt diese Ansicht, wenn er sagt: „Bach wäre auf den Gedanken auch wahrscheinlich nicht gekommen, hätte nicht König Friedrich seiner Zeit in Potsdam von ihm eine sechsstimmige Fuge ex tempore zu vernehmen gewünscht. Damals hatte Bach dem König nur über ein passendes selbstgewähltes Thema gewillfahrtet. Hier wollte er zeigen, daß er auch das gegebene, wenschon weniger geeignete Thema sechsstimmig zu behandeln vermöge“ (Spitta II, S. 672). Auch H. T. David, a.a.O., S. 8, schließt sich dem an.

²⁶ Der einzige in Bachs Handschrift erhaltene Satz des Musikalischen Opfers ist das Ricercar à 6 (BB *Mus. ms. autogr. Bach P 226*). Dieses Autograph, das übrigens den Lesarten nach eine spätere Fassung des Ricercars als der Stich bietet, notiert den Satz auf zwei Systemen, so wie Bach auch sonst seine Klavierkompositionen aufzuzeichnen pflegt. Bach greift hier wie auch im Originalstich der Kunst der Fuge auf die Notationspraxis der italienischen Klavierpartitur zurück, die um der polyphonen Klarheit willen jede Stimme auf einem eigenen System bringt. Man darf aus dieser Notationspraxis, in der z. B. auch Scheidts *Tabulatura Nova* (1624) und Frescobaldis *Fiori Musicali* (1635) in

es eine Reihe 5stimmiger Klavierfugen gibt, z. B. die Fugen cis-Moll (BWV 849) und b-Moll (BWV 867) aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, existiert nur noch ein vergleichbares 6stimmiges Stück, nämlich die große Choralbearbeitung „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (BWV 686) aus dem 1739 gedruckten III. Teil der Klavierübung. Dort wird jedoch das Orgelpedal mit zu Hilfe genommen, eine spieltechnische Lösung, die für das Ricercar wohl nicht in Frage kommt, wie man aus der für Bachsche Orgelsätze ungewöhnlichen Behandlung der Baßstimme schließen kann²⁷.

Bevor wir uns nun dem eigentlichen Problem zuwenden, was es mit dem Terminus „Ricercar“ auf sich hat, soll kurz das Fazit aus diesen notwendigerweise etwas ausführlicher gehaltenen Vorüberlegungen gezogen werden: Die beiden Ricercari, die mit der Triosonate die Kernstücke des Musikalischen Opfers bilden, müssen in engster Beziehung zu Bachs Besuch bei Friedrich II. gesehen werden. Das Ricercar à 3 ist demnach aus der vor dem König improvisierten Fuge hervorgegangen und deren ausgefeilter Überarbeitung. Das Ricercar à 6 stellt die nachträgliche Erfüllung des königlichen Wunsches nach einer 6stimmigen Klavierfuge über das Thema Regium dar.

II

Unsere Ausgangsfrage lautete: Aus welchem Grund wählte Bach für die beiden 3- und 6stimmigen Klavierfugen des Musikalischen Opfers die Satzüberschrift *Ricercar*? Zur Verdeutlichung dessen, wie man diese Frage bisher durchweg zu beantworten pflegte, seien folgende Bemerkungen Landshoffs zitiert:

Bach hat diese dreistimmige und die sechsstimmige Fuge wohl nur aus äußeren Gründen „Ricercar“ benannt: einmal weil die Buchstaben des Wortes sich zu dem Anagramm „Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“ verwenden ließen, das gleich-

den Originaldrucken aufgezeichnet sind, nicht schließen, daß Bach bei dem Ricercar à 6 und auch bei der Kunst der Fuge an eine andere klangliche Realisierung gedacht habe als die durch ein Tasteninstrument. Die diesbezüglichen Mißverständnisse sind ja auch erst vor wenigen Jahrzehnten aufgekommen, während man im 18. und 19. Jahrhundert nie an der tasteninstrumentalen Bestimmung dieser Werke gezweifelt hat. So ist also die Notation des Originalstiches, der das Ricercar à 6 auf sechs Systemen bringt, im Sinne der italienischen Klavierpartitur zu verstehen, die man im 18. Jahrhundert vorzugsweise für kontrapunktische Lehrstücke zu verwenden pflegte. Vgl. auch MGG-Artikel *Notation*, Teil D, Abschnitt 4 (F. W. Riedel).

²⁷ Vgl. insbesondere die Takte 61–63 und 66–72. Es gibt jedoch im 18. Jahrhundert innerhalb des Bachschen Schülerkreises eine Reihe von Orgleinrichtungen dieses Ricercars, so von Johann Friedrich Agricola (BB *Mus. ms. Bach* P 667), Johann Christian Kittel (BB *Mus. ms. Bach* P 1196), Johann Christoph Oley (BB *Mus. ms. Bach* P 947) und einem anonymen Verfasser (BB *Mus. ms. Bach* P 565).

sam als Wahrzeichen über der Eingangspforte des Werkes steht, dann aber, um auch damit dessen archaisierenden Charakter zu betonen²⁸.

Beide Annahmen lassen sich eindeutig widerlegen. Erstens: Wie die Quellen erweisen, ist das Akrostichon²⁹ Bach erst eingefallen, als das Ricercar à 3 samt Überschrift schon gestochen war. Daher erklärt sich der handschriftliche Eintrag des Akrostichons im Widmungsexemplar und der nachträgliche Druck auf Klebezettel. Die Hypothese von dem „Wahrzeichen über der Eingangspforte des Werkes“ kann dem Quellenbefund nach nicht aufrechterhalten werden. Zweitens: „Archaisierenden Charakter“ zeigt nur das Ricercar à 6. Das musikalische Bild des 3stimmigen Satzes ist demgegenüber völlig anders und in seiner spielerisch-freien, fantasievoll-abwechslungsreichen Anlage allem Archaisieren abgewandt. Die Beziehung der beiden Stücke zueinander beruht ja gerade auch auf dem sich hier zeigenden musikalischen Kontrast.

Ist also die Wahl des Terminus „Ricerca“ keinesfalls in der obengenannten Weise zu begründen, müssen wir unser Problem auf anderem Weg zu lösen versuchen: mit Hilfe terminologischer Überlegungen³⁰.

Die ursprüngliche Bedeutung von „ricercare“ lautete soviel wie „wieder-suchen, überprüfen der Stimmung“³¹, anstimmen bzw. aufsuchen der Tonart eines folgenden Stückes, intonieren“, und demnach wurde der Terminus zunächst für intonationsartige Instrumentalkompositionen gebraucht. Das frühe Ricercar ist aufs engste verwandt mit Stücken anderer Benennung, die aber auch ursprünglich Intonationscharakter haben: Praeambulum, Prooemium, Fantasia, Toccata, Tastata, Tiento, Arpeggiata und andere³². Der Wortbedeutung und musikalischen Funktion nach war das Ricercar von Haus aus eine frei gestaltete Improvisation. Der Terminus machte jedoch im Laufe der Zeit einen Bedeutungswandel durch, der zur Umdeutung des

²⁸ L. Landshoff im *Beibehft zur Urtext-Ausgabe* (Edition Peters), S. 17. Auch die bislang einzige umfassende Arbeit über das Musikalische Opfer von David weiß die Bedeutung der Satzüberschriften „Ricerca“ in ihrem Verhältnis zu den unterschiedlichen Satz- und Strukturcharakteren nicht zu klären bzw. zu interpretieren. Vgl. H. T. David, a.a.O., S. 28ff., 42f.

²⁹ Anagramm ist hier unzutreffend.

³⁰ Die Bedeutungsgeschichte des Terminus „Ricerca“ ist eingehend und ausführlich von Hans Heinrich Eggebrecht im Rahmen seiner terminologischen Untersuchungen behandelt worden, wodurch der vorliegenden Studie wertvolle Anregungen zugeflossen sind. — H. H. Eggebrecht, *Terminus „Ricerca“*, in: AfMw IX (1952), S. 137–147; ders., *Studien zur musikalischen Terminologie*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, Wiesbaden 1955.

³¹ Vgl. hierzu den Artikel *Ricerca' uno stromento* bei Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (Faksimile-Neudruck hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953).

³² Vgl. H. H. Eggebrecht, *Terminus „Ricerca“*, S. 143f.

ursprünglichen Sinngehalts führte³³. So diente er in der Bach-Zeit fast ausschließlich zur Bezeichnung von besonders streng gehaltenen und kunstvoll polyphon gearbeiteten Fugen. Dies erklärt sich aus der Tradition des Imitationsricercars im 16. und 17. Jahrhundert, die mit Namen wie Willaert, Palestrina, Gabrieli, Haßler, Frescobaldi, Froberger und anderen verbunden ist. Die von Eggebrecht³⁴ in diesem Zusammenhang zitierte, für das Verständnis des 18. Jahrhunderts bezeichnende Definition von *Ricercata oder Kunstfuge* bei Heinrich Christoph Koch³⁵ findet sich bereits in präziserer Fassung bei Friedrich Wilhelm Marpurg³⁶, dem Herausgeber der zweiten Originalausgabe der Bachschen Kunst der Fuge (1752). Er schreibt im Verlauf seiner Behandlung der strengen Fuge:

Wenn eine solche strenge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerlei übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit vergesellschaftet werden: so nennet man ein solches Stück alsdenn mit einem italienischen Nahmen ein Ricercare oder eine Ricercata, eine Kunstfuge, eine Meisterfuge.

Neben dieser vorherrschenden Bedeutung von „Ricerca“ gibt es jedoch im 18. Jahrhundert noch einen anderen Sprachgebrauch dieses Terminus, wie man insbesondere an den damals verbreiteten Lexika von Sébastien de Brossard³⁷ und Johann Gottfried Walther³⁸ sehen kann. Man deutete *Ricerca* als Suchen der *Harmonischen Gänge oder Entwürffe* und knüpfte damit an die ursprüngliche Bedeutung von „ricercare = suchen des Tones o. ä.“ an, was dann später auch „suchen der Motive“ bedeuten konnte³⁹.

Um seiner besonderen Wichtigkeit willen betrachten wir nun in einem nur wenig gekürzten Auszug den betreffenden Artikel aus dem Waltherschen Lexikon, das hinsichtlich der terminologischen Partien das bedeutendste Werk seiner Art in der Bach-Zeit war:

Ricercare, pl. Ricercari (ital.) dieses Wort brauchet so wohl Galilei . . . als Penna . . . Joh. Krieger . . . und Praetorius . . . als ein Substantivum, und diese letztern beyde

³³ Diesem Prozeß sind – wie Eggebrechts Untersuchungen nachweisen – sogenannte „Bezeichnungsfragmente“ wie „Ricerca“ (von „ricercare“) in besonderer Weise ausgeliefert. Vgl. *Studien zur musikalischen Terminologie*, S. 110ff.

³⁴ *Terminus „Ricerca“*, S. 145.

³⁵ *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802 (Faksimile-Neudruck Hildesheim 1964).

³⁶ *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753, S. 19f.

³⁷ *Dictionnaire de Musique*, Paris 1703 (Faksimile-Neudruck Amsterdam 1964).

³⁸ *Musikalisches Lexicon*.

³⁹ In ähnlicher Weise wie bei Brossard und Walther wird der Terminus „Ricerca“ auch von anderen Autoren gedeutet:

M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Band II, Paris 1636; J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1767; J. Stainer-W. A. Barret, *Dictionary of Musical Terms*, London 1889.

Auch in verschiedenen Kompositionen fantasie- oder präludienartigen Charakters aus späterer Zeit kommt die Benennung „Ricerca“ in dieser Bedeutung vor, so etwa bei Georg Christoph Wagenseil (1715–1777). Vgl. H. H. Eggebrecht, *Terminus „Ricerca“*, S. 145ff.

insonderheit von einer künstlichen Fuga; sonst aber ist *ricercare* ein Verbum, und heisset so viel, als *investigare*, *quaerere*, *exquirere*, mit Fleiß suchen, als welches bey Ausarbeitung einer guten Fuge allerdings nöthig ist, nam *ex hac omnium maxime musicum ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum natura aptas Fugas eruere, atque erutas bona & laudabili cohaerentia rite jungere noverit*. Andere brauchen und setzen davor: *Ricercata* (ital.) *Recherche* (gall.) wovon Brossard schreibt⁴⁰: es sey eine *Praeludien-* oder *Fantaisie-Art*, so auf der Orgel, Clavicymbel, Théorbe, u.d.g. gespielt werde, wobey es scheine, ob suche der Componist die Harmonischen Gänge oder Entwürffe, so er hernach in den einzurichtenden *Pièces* anwenden wolle. Solches geschehe *ordinairement ex tempore* und ohne *praeparation*, und erfordere folglich einen starcken *habitus*. Mich deucht, man könne beyde *terminos* gar füglich also von einander unterscheiden: daß man dasjenige, so noch gesucht wird, ein *Ricerca*; hingegen das, so bereits gesucht und künstlich durch starckes Nachsinnen aufgesetzt worden, alsdenn mit gutem Recht eine *Ricercata* nenne⁴¹.

In den terminologischen Erläuterungen, wie sie bei Walther stehen, scheint nun der Schlüssel für die Erklärung dessen zu liegen, was zunächst bei den beiden *Ricercari* des Musikalischen Opfers als merkwürdige Diskrepanz auffiel, nämlich das Inanspruchnehmen ein und desselben Terminus für völlig verschieden geartete musikalische Inhalte. Und in der Tat lichtet sich das Dunkel um den Bedeutungsgehalt dieser Satzüberschriften, wenn man die beiden von Walther genannten Definitionen auf unsere Stücke bezieht. Das *Ricerca* à 3 stellt die nachträglich ausgearbeitete Improvisation über das Thema Regium dar. Die von Bach gewählte Überschrift nimmt ganz konkret darauf Bezug, denn *Ricerca* hat hier die Bedeutung einer *Praeludien-* oder *Fantaisie-Art*. Daß der Satz in seinen Grundzügen als Fuge angelegt ist, bedeutet dazu keinen Widerspruch. Denn das im Vergleich zu anderen Bachschen Fugen ungewöhnliche Arbeiten mit immer wieder neu auftretenden motivischen Einfällen und das häufige Verweilen bei kontrapunktischen oder harmonischen Modellen weisen deutlich auf das fantasievolle Improvisieren hin, das *ordinairement ex tempore und ohne praeparation* zu geschehen habe. Insbesondere wird das Aufsuchen verschiedener Kombinationen von Thema und Kontrapunkten spürbar, ebenso das Suchen von harmonischen *Entwürffen*⁴². Daß Bach hier seinen *starcken habitum* unter Be-

⁴⁰ „RICERCATA. veut dire, RECHERCHE. C'est un espee de Prelude ou de fantaisie qu'on joue sur l'Orgue, le Clavessin, le Théorbe, etc. où il semble que le Compositeur Recherche les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pieces réglées qu'il doit jouer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champs & sans preparation, & par consequent cela demande beaucoup d'habilité“ (Dictionnaire de Musique).

⁴¹ Am Schluß des Artikels steht der Versuch bzw. der Vorschlag einer begrifflichen Differenzierung (*Ricerca* – *Ricercata*) der beiden verschiedenen Bedeutungsgehalte, womit sich Walther jedoch offensichtlich nicht durchgesetzt hat. Die Termini „*Ricerca(e)*“ und „*Ricercata*“ werden weiterhin im großen und ganzen als Synonyma gebraucht. – Auch verschiedene Abschriften des *Ricerca* à 6 tragen die Überschrift *Ricercata*, so z.B. diejenige *Agricolas* (vgl. Anm. 27).

⁴² Man spürt dies dem *Ricerca* à 3 auf weite Strecken hin tatsächlich ab. Hier wären nicht nur die verschiedenartigen Harmonisierungen des Themas zu nennen, die in den

weis gestellt hat, kann keine Frage sein. Man zollte ihm ja auch in Potsdam die gebührende Bewunderung.

Die 6stimmige Fuge will in ihrer Überschrift auf die andere Bedeutung des Terminus „Ricercar“ Bezug nehmen. In diesem Stück haben wir den Prototyp einer strengen *künstlichen Fuga* vor uns, deren Eindruck durch die archaisierende Tendenz des Allabreve-Satzes noch erheblich verstärkt wird. Deutlich erkennt man in der Konzeption dieses Satzes das Vorbild des Imitationsricercars Frescobaldischer Prägung aus dem 17. Jahrhundert. Er ist in seinen kontrapunktischen Verflechtungen unnachahmlich ebenmäßig gebaut. Und obgleich die im engeren Sinn thematische Arbeit gar nicht einmal sehr konzentriert gehalten ist, zeigt das Ricercar in jeder Hinsicht die Kompositionsmeisterschaft Bachs auf dem Gebiet der strengen Fuge. Es erscheint wahrlich als ein Werk, das *künstlich durch starckes Nachsinnen aufgesetzt* worden ist. Was Bach sicherlich mit Recht nicht zu extemporieren gewagt hatte, wird nun hiermit dem Preußenkönig nachgeliefert und dem Musikalischen Opfer beigelegt.

Die Ambivalenz des Terminus „Ricercar“, wie sie aus Walthers Lexikon-Artikel hervorgeht, wird von Bach in der Namengebung der beiden Klavierfugen ausgenutzt⁴³. Es ist keine willkürliche, sondern eine gezielte Benennung, die eine Rückspiegelung der Potsdamer Ereignisse bewirken sollte⁴⁴. Sehr wahrscheinlich durfte Bach darauf hoffen, daß die hierin liegende Anspielung von dem musikalisch hochgebildeten Friedrich II. verstanden wurde. Denn die terminologischen Erläuterungen, wie sie bei Brossard, Walther und verschiedenen anderen Autoren zu finden sind, dürften den Musikern jener Zeit nicht ganz ungeläufig gewesen sein. Heute jedoch ist

späteren Sätzen des Musikalischen Opfers häufig wiederkehren, sondern auch die ausgiebigen harmonischen Exkurse in den Zwischenspielen, z.B. Takt 31–45. Aus der Art und Weise, in der Bach hier mit drei verschiedenen kleinen Satzmodellen sequenzierend arbeitet, läßt sich unschwer schließen, daß seine Gedanken während der Improvisation dieses Zwischenspiels bereits mit der Konzeption der folgenden Themendurchführung auf der Dominante beschäftigt waren.

⁴³ Wenn man dem Schlußgedanken des Waltherschen Artikels (vgl. auch Anm. 41) folgen wollte, würde man den 3stimmigen Satz als ein „Ricercare“ und den 6stimmigen Satz als eine „Ricercata“ bezeichnen müssen.

⁴⁴ Außerhalb des Originalstiches scheint Bach diese Stücke auch als Fugen benannt zu haben. So ist es zumindest bei dem Ricercar à 6 nachzuweisen. Denn offensichtlich meint Bach dieses Stück, wenn es in einem Brief an seinen Vetter Johann Elias Bach vom 6. Oktober 1748 heißt: *Mit dem verlangten exemplar der Preußischen Fuge kan voritzo nicht dienen, indem justement der Verlag heüte consumiret worden; (sindemahlen nur 100 babe abdrucken lassen, wovon die meisten an gute Freünde gratis verthan worden). Werde aber zwischen hier u. neüen Jahres Meße einige wieder abdrucken lassen; wenn denn der Herr Vetter noch gesonnen ein exemplar zu haben, dürffen Sie mir nur mit Gelegenheit nebst Einsendung eines Thalers davon part geben, so soll das verlangte erfolgen.* (Dok I, S. 117f.) – Im Autograph des Ricercar à 6 (vgl. Anm. 26) findet sich von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs die Überschrift: *6stimmige Fuge, von J. S. Bach u. origineller Handschrift.* Vgl. Faksimile in BG XLIV, Bl. 134.

die Mehrdeutigkeit des Terminus „Ricercar“ schon längst aus dem Bewußtsein verschwunden, so daß uns diese Satzüberschriften im Musikalischen Opfer in ihrem Sinnbezug unverständlich erscheinen wollen.

„Das Wissen um die Termini musicae, das Verstehen der Begriffswörter nicht nur im Sinne eines richtigen Übersetzens in unser Verständnis und der richtigen Zuordnung zu den Sachen, sondern besonders im Sinne eines Verstehens dieser Sachen selbst und als eine der vielleicht sichersten Möglichkeiten, Geschichtliches geschichtlich zu begreifen, von einer vergangenen Musikwirklichkeit das Wirkliche zu fassen und in der Gegenwart das Vergangene lebendig zu sehen — es ist der Musikwissenschaft überall und immerzu zur Aufgabe gestellt“⁴⁵. Der eigentliche Sinn musikterminologischer Arbeiten besteht nicht in dem bloßen Verstehenwollen eines bestimmten Terminus als Vokabel. Es geht vielmehr um das rechte Verhältnis von Terminus und Sache, in unserem Fall um den aktuellen Sinnbezug, der zwischen den beiden besprochenen Kompositionen aus dem Musikalischen Opfer und ihrem Namen herrscht. Denn das Verstehen dieses Sinnbezuges, der ja vom Komponisten bewußt hergestellt wurde, gehört mit zur Erkenntnis des Kunstwerks und seiner Wirklichkeit.

⁴⁵ H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, S. 37.

Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Wenn der Bestand an lebensgeschichtlichen Dokumenten über Johann Sebastian Bach und seine Familie bis in die jüngste Zeit mehrfach durch unerwartet aus der Verborgenheit auftauchende Stammbucheintragungen bereichert worden ist¹, so liegt die Vermutung nahe, daß Bach weit öfter, als sich heute nachweisen läßt, Veranlassung hatte, Widmungseinträge niederzuschreiben², die er dann und wann auch mit kleinen Kompositionen ausschmückte. Leider sind nur wenige Schriftzeugnisse dieser Art erhalten geblieben; Entstehung und Überlieferung lassen zudem viele Fragen offen, die weiterer Untersuchungen bedürfen.

Im folgenden soll gemäß der Themenstellung auf Niederschriften eingegangen werden, die neben dem Notentext auch einen Dedikationstext³ aufweisen. Außerhalb der Betrachtung bleiben somit der bei Marpurg⁴ abgedruckte Kanon BWV 1072 (*Trias harmonica*), der auf dem Bach-Bild E. G. Haubmanns wiedergegebene sechsstimmige Rätselkanon BWV 1076, der ursprünglich wohl zur Versendung an die Mitglieder der Mizlerschen Sozietät bestimmt war⁵, sowie der von Wolfgang Reich entdeckte Kanon *Concordia discors*, der nur in einer Eintragung des Bach-Schülers Johann Gottfried Mützel aus dem Jahre 1778 erhalten ist⁶. Auch diese drei Kanons könnten Widmungszwecken gedient haben, doch läßt das Fehlen jeglicher Dedikationen keinerlei Rückschlüsse mehr zu. Ob die Stammbucheintragung vom 2. Nov. 1725 mit dem geradezu für einen Rätselkanon geschaffenen Sprichwort *in fine videbitur cuius toni*^{6a} einen (vielleicht auf der anschließenden Stammbuchseite niedergeschriebenen) Notentext erläutern sollte, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Unbekannt ist auch, ob die angeblich einst vorhandene Eintragung Bachs im Stammbuch seines Schülers Johann Philipp Kirnberger etwa einen Notentext enthielt.

¹ Vgl. BJ 1924, S. 139, 1928, S. 175, 1963/64, S. 62, sowie *Bach in Thüringen*, Berlin 1950, S. 146. Die Widmungseinträge Joh. Seb. Bachs sind nach den Quellen zusammenfassend veröffentlicht in Dok I, S. 213ff. Die dort niedergelegten Einzelnachweise werden hier im allgemeinen nicht wiederholt.

² Vor allem natürlich in der Universitätsstadt Leipzig im Hinblick auf die Mitwirkung von Studenten bei Kirchenmusikaufführungen, Bachs Leitung eines Collegium musicum von Studenten und viele andere Berührungspunkte mit dem Universitätsleben.

³ Zur Anlage von Stammbüchern und zur Formulierung von Widmungen vgl. besonders Robert und Richard Keil, *Die Deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1893, A. Hildebrandt, *Stammbücher-Sammlung Friedrich Warnecke-Berlin*, Leipzig 1911 (Auktionskatalog CIII von C. G. Börner), sowie Karl Gladt, *Stammbuchblätter aus Wien*, Wien/München 1967.

⁴ *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1754.

⁵ Vgl. Leopold Nowak, *Ein Bach-Fund*. In: *Fontes Artis Musicae*, 1966, H. 1, S. 95–98.

⁶ W. Reich, *Johann Sebastian Bach und Johann Gottfried Mützel – zwei unbekannte Kanons*. In: *Mf Jg. XIII*, 1960, S. 449/450. Vgl. Aufschnaiters Suiten *Concors discordia* (1695).

^{6a} Vgl. auch F. E. Niedts *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1700, Einleitung, § V.

Als Widmungskanons im Sinne unseres Themas können die Kanons BWV 1073–1075, 1077 und 1078 angesehen werden. Wenn auch nur ein einziger davon – BWV 1077 – sich heute noch in einem Stammbuch befindet, so weist doch die Anrede (deutsch oder lateinisch) an einen „Herrn Besitzer“ auch bei den Kanons BWV 1073, 1075 und 1078 deutlich auf die ursprüngliche Zugehörigkeit hin. Auch der Kanon BWV 1074 wird zunächst in Form einer Widmungsniederschrift (mit sicherlich anders als im Druck formulierter Dedikation) existiert haben, ehe Bach ihn im Hinblick auf die „intrikate“ Künstlichkeit durch den Kupferstich vervielfältigen ließ. Die folgenden Notizen wollen eine Reihe von Hypothesen kritisch überprüfen, die die fünf erwähnten Widmungskanons betreffen; die gewählte chronologische Reihenfolge entspricht zugleich der Numerierung des BWV.

1. Der vierstimmige Kanon BWV 1073

Philipp Spitta⁷ kommt das Verdienst zu, die Aufmerksamkeit der Musikforschung auf das Widmungsblatt vom 2. August 1713 gelenkt zu haben, ehe die Handschrift durch mehrfachen Besitzerwechsel für lange Zeit unzugänglich wurde⁸. Seine Vermutung, daß im Hinblick auf einen gleichartigen Kanon Johann Gottfried Walthers⁹ Bachs Kanon für Walther bestimmt gewesen sei, bedarf jedoch der Überprüfung, zumal weder für Bach noch für Walther anderweitig der Besitz eines Stammbuches zu belegen ist. Ob Walthers Kanon, der auch gedruckt im Anhang des Musiklexikons von 1732 auftaucht¹⁰, aus der Zeit zwischen 1708 und 1717 – also aus Bachs Weimarer Jahren – stammt, war bisher nicht festzustellen. Es erscheint recht merkwürdig, daß Bach seinen gleichaltrigen Vetter Walther so förmlich als „Herrn Besitzer“ angeredet haben soll, gleichsam mit einem Augurenlächeln die engen persönlichen und verwandtschaftlichen Beziehungen ignorierend. Daß Bach sich mitten in seinem neunjährigen Weimarer Aufenthalt veranlaßt gesehen haben sollte, sich Walthers „geneigtes Angedenken“ auszubitten, will ebenfalls nicht recht überzeugen, wenngleich in Be-

⁷ Spitta I, S. 386.

⁸ Die Handschrift findet sich erstmals angezeigt im *Verzeichniss einer ausgezeichneten und reichhaltigen Sammlung von Autographen, welche vom 25. Februar 1863 an durch Hugo Hartung, Leipzig, versteigert wird* (S. 42, Nr. 1070; als Vorbesitzer einiger der angebotenen Handschriften werden Aloys Fuchs und Ferdinand Simon Gassner genannt), kam dann an den Leipziger Konsul Gustav Moritz Clauß (1796–1871) und wurde im *Verzeichniss der ausgewählten und werthvollen Autographen-Sammlung des ... Herrn G. M. Clauss in Leipzig, welche durch ... List & Francke in Leipzig ... am 23. Januar 1872 ... versteigert werden soll*, Leipzig 1871 (S. 122 Nr. 2201), angezeigt. Hermann Schulz erwarb sie zunächst (BG 45, S. XLII f.) und verkaufte sie an den englischen Schriftsteller Frederick Locker-Lampson (1821–1895). Heute befindet sich das Blatt in der Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. USA.

⁹ *BB Mus. ms. autogr. Walther 5* (vgl. auch Spitta I, S. 383, und DDT Bd. 26/27, S. XVI).

¹⁰ J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Anh., *Tab. IX Fig. 6*; die dazugehörige Textstelle auf S. 172 unter dem Stichwort „*Climax oder Gradatio*“.

tracht gezogen werden muß, daß Bach vielleicht schon im August 1713 an eine Bewerbung um den Organistenposten an der Hallenser Liebfrauenkirche gedacht haben könnte. Bemerkenswert ist schließlich die für einen Musiker vom Range Walthers doch zu einfache Aufgabenstellung; man sollte erwarten, daß Bach seinem Freunde wenigstens einen vollwertigen Rätselkanon widmete und nicht durch Schlüsselvorzeichnung und Einsatzmarken die Auflösung allzusehr erleichterte.

Einen Ausweg aus dieser Problematik suchte Friedrich Smend¹¹, der unter Zuhilfenahme der Zahlensymbolik nachweisen zu können glaubte, daß der Kanon doch für Walther bestimmt gewesen sein müsse, denn jede Kanonstimme umfasse 82 Töne, und 82 sei nach dem Zahlenalphabet identisch mit WALTHER.

Diese Erklärung verblüfft auf den ersten Blick und scheint weitere Untersuchungen überflüssig zu machen; schließlich vermag sie aber die oben angeführten Bedenken doch nicht zu zerstreuen. Vorausgesetzt, daß die Zahl der Töne tatsächlich eine symbolische Bedeutung einschließe, ist damit noch nicht erwiesen, daß 82 allein WALTHER bedeuten müsse. Unter Zugrundelegung eines von 1–26 reichenden Zahlenalphabets kann 82 beispielsweise mit ZIEGLER gleichgesetzt werden – man müßte dann an Bachs Schüler Johann Gotthilf Ziegler denken, wobei die Frage offenbleibt, ob dieser sich im August 1713 in Weimar aufgehalten haben kann¹².

Bachs Weimarer Schülerkreis sollte vor allem auch deshalb mit in Betracht gezogen werden, weil das sorgfältig geschriebene Widmungsblatt und der Umfang des Notentextes weniger an einen eiligen Besucher denken lassen, sondern einen längeren Umgang Bachs mit dem Stammbuchbesitzer nahelegen. Sollte das erbetene „geneigte Angedencken“ mit dem bevorstehenden Abschied des „Herrn Besitzers“ zusammenhängen, dann wäre etwa an Bachs Schüler Philipp David Kräuter zu denken, der Anfang September 1713 die Heimreise nach Augsburg anzutreten beabsichtigte¹³.

Zwar wird mit einer solchen Vermutung Spittas Walther-Hypothese lediglich durch eine andere unbeweisbare Behauptung ersetzt, doch scheint nach dem oben Gesagten Walther weniger für Bachs Widmungseintrag in Frage zu kommen, als irgendein anderer Musiker oder Musikliebhaber seines Weimarer Bekanntenkreises. Daß Bach – wie mit anderen – auch mit Walther Kanons ausgetauscht hat¹⁴, braucht darum nicht in Abrede gestellt zu

¹¹ *Job. Seb. Bach. Kirchenkantaten vom 8. Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelis-Fest. Erläutert von Friedrich Smend.* Berlin 1947, S. 9–10.

¹² Vgl. BJ 1953, S. 8 (H. Löffler). Ziegler wurde am 12. Okt. 1712 an der Universität Halle immatrikuliert.

¹³ Ludwig Gerheuser, *Jacob Scheffelbusch und seine Instrumentalmusik.* In: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, Bd. 49, 1933, S. 22, 84, 92, erwähnt ein (offenbar nicht erhaltenes) „*dergl. Schr. an die H. Scholarchen von Phil. Dav. Kräuter Stipendiario Musices ab eod: um Geld zu seiner Zurückreise, dd^o. Weymar 3. 7br. 1713*“.

¹⁴ Vgl. BJ 1933, S. 107/108, und Dok I, S. 252.

werden – nur gehört die einzige bekannte handschriftliche Gestalt des Kanons BWV 1073 offensichtlich nicht hierher.

So bleibt eine leider nicht zu beseitigende Ungewißheit bestehen, deren Ursache die Unsitte vieler Autographensammler früherer Zeiten ist, das sie interessierende Blatt aus dem Zusammenhang zu reißen; spätere Untersuchungen stehen so vor der nahezu unlösbaren Aufgabe, von einem Einzelblatt auf den Besitzer eines Stammbuches schließen zu müssen.

2. Der vierstimmige Kanon BWV 1074

Mehrfacher Abdruck schon zu Bachs Lebzeiten – bei Telemann, Mattheson und Mizler, vom Originalstich¹⁵ abgesehen – hat diesem Widmungskanon weite Verbreitung verschafft. Trotz des anscheinend eindeutigen biographischen Zusammenhanges (Widmung an den musikverständigen Hamburger Rechtsgelehrten Ludwig Friedrich Hudemann) lassen sich auch hier noch einige Überlegungen anknüpfen. Spitta glaubte aus der scheinbar chronologisch vorgehenden Selbstbiographie Jakob Wilhelm Lustigs¹⁶ herauslesen zu können, daß Bach 1727 noch einmal in Hamburg gewesen sein müsse und dort jedenfalls den Kanon für Hudemann komponiert habe. Kinsky äußerte im Hinblick auf die inzwischen veröffentlichten Aktenauszüge zur Hamburger Organistenwahl von 1720 darüber hinaus die Vermutung¹⁷, daß Bach nach dem Tode seines glücklicheren Konkurrenten Johann Joachim Heitmann 1727 zur erneuten Bewerbung um das Organistenamt an St. Jakobi nach Hamburg gereist sei. Auch diese Mutmaßung schien zunächst mit allen überlieferten Daten aufs beste übereinzustimmen: Johann Joachim Heitmann, der 1720 Jakobi-Organist in Hamburg geworden war, starb am 4. Mai 1727, das Probespiel um seine Stelle fand schon am 29. Juli 1727 statt¹⁸ – und am 18. Aug. 1727 wollte Mattheson den gestochenen Kanon Bachs aus Leipzig erhalten haben. Zum Überfluß bringt Matthesons Große General-Baß-Schule von 1731 die Wettbewerbsbedingungen für eine Hamburger Organistenwahl vom 8. Okt. 1727, unter denen in leicht abgewandelter Form das Thema der Violinfuge BWV 1005 mit seinem chromatischen Gegensatz erscheint¹⁹.

Dieser scheinbar lückenlosen Indizienkette konnte jedoch entgegengehalten werden, daß Hudemanns – schon von Kinsky, wenn auch ohne Datum erwähnter – Leipziger Studienaufenthalt am 24. Febr. 1727 begann, so daß

¹⁵ L. Picken (*Bach Quotations from the Eighteenth Century* in: *Music Review*, Vol. V, 1944, S. 84–85) vertritt die Ansicht, daß die Wiedergabe des Hudemann-Kanons bei Mattheson quasi ein Faksimile des (nicht erhaltenen) Originalstiches darstellt.

¹⁶ Friedrich Wilhelm Marpur, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, CXXIV. Brief. Berlin, den 18. December 1762, S. 470; vgl. Spitta II, S. 708.

¹⁷ Georg Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien 1937, S. 98.

¹⁸ Heinrich Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Leipzig 1929, S. 124.

¹⁹ Vgl. BJ 1920, S. 30–32.

eine persönliche Begegnung mit Bach nicht nach Hamburg verlegt zu werden brauchte²⁰. Außerdem erweist sich auch Spittas Annahme als Fehlschluß, die Selbstbiographie J. W. Lustigs berichte in chronologischer Reihenfolge. Allerdings schreibt Lustig, daß er als Elfjähriger seinen kränklichen Vater an der Orgel habe vertreten müssen, der Vater gestorben sei, als er selbst 16 Jahre alt war, und er im folgenden Jahr seine erste Organistenstelle angetreten habe, fährt dann aber fort:

„Darauf hielt er ein Collegium melopoeticum bei dem berühmten Mattheson, unterwies den Sohn des Herren Kuntzen, wie derselbe vier Jahr alt war, und übete sich bey seinem Herren Vater, wie auch bey dem Herren Telemann in der Composition, hörte große Virtuosen, ja, den Herrn Bach selbst, und wohnte den Opern und Concerten fleißig bey. An. 1728 gieng er nach Gröningen . . .“

Aus der nochmaligen Erwähnung des Vaters ergibt sich, daß die Lebensgeschichte nicht chronologisch referiert wird; angesichts der frühen Vertrautheit Lustigs mit der Orgel kann somit der Hinweis auf sein Bach-Erlebnis zwanglos auf das Jahr 1720 bezogen werden. Daß dies wirklich gemeint ist, läßt sich einer bisher nicht genutzten Quelle²¹ entnehmen, den *Samenspraaken over muzikaale Beginselen, ontworpen door J. W. Lustig, . . . vor de maand April 1756. Het vierde stuk. Amsterdam . . . 1756* (S. 163/164), wo Lustig auf Matthesons Bericht im „Musikalischen Patrioten“ von 1728 Bezug nimmt und Erdmann Neumeisters Ausspruch erwähnt, daß selbst ein Engel vom Himmel in Hamburg nicht Organist werden könnte, wenn er kein Geld hätte. In diesem Zusammenhang nennt Lustig die Jahreszahl 1720, die in der vor 1756 gedruckten Literatur nirgends auftaucht – denn selbst der Nekrolog gibt nur „ungefähr im Jahre 1722“ für Bachs Hamburger Bewerbung an. Da nicht anzunehmen ist, Lustig habe Bach 1720 nicht spielen hören, dafür aber 1727, und habe sich die Jahreszahl 1720 anderweitig verschafft, muß Bachs angebliche Hamburger Reise, die von der Widmung des Kanons BWV 1074 abgeleitet worden ist, ebenso ins Reich der Legende verwiesen werden, wie die lange Zeit vermutete Reise nach Kassel im Jahre 1714²². Es wäre auch sehr merkwürdig, wenn sich in den sieben Jahren von Heitmanns Amtszeit die Anstellungsbedingungen für Organisten in Hamburg grundlegend geändert haben sollten oder wenn Bach 1727 bereit gewesen sein sollte, einen größeren Betrag in die Kirchenkasse zu zahlen, nachdem dieses Ansinnen ihn 1720 seine Bewerbung hatte zurückziehen lassen.

²⁰ Dok I, S. 226/227. Hudemann wurde am 11. 5. 1725 in Halle immatrikuliert. Nach Hans Schröder (*Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller . . .*, Bd. 3, Hamburg 1857, S. 386) soll er schon 1726 nach Leipzig gekommen sein. Am 12. 5. 1727 (vgl. BWV Anh. 9) trat er hier mit dem Text zu einer Serenade hervor (Chr. E. Sicul, *Annales Lipsienses*, IV, Leipzig 1731, S. 338).

²¹ J. N. Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik*, Leipzig 1792, S. 292, erwähnt diese Quelle; O. E. Deutsch zog sie für seine Händel-Dokumentarbiographie (London 1955) heran.

²² Vgl. Mf Jg. IX, 1956, S. 62–64.

3. Der zweistimmige Kanon BWV 1075

Wie der sogenannte „Walther“-Kanon BWV 1073, so ist auch der Kanon BWV 1075 immer wieder mit einer bestimmten Person in Verbindung gebracht worden: C. H. Bitter, der 1880 erstmals auf das in Privatbesitz befindliche Blatt aufmerksam machte, glaubte an eine Widmung an den Thomasschullektor und Freund Bachs Johann Matthias Gesner und vermutete, daß ein damals in der Hand desselben Besitzers befindliches Widmungsblatt²³ Carl Philipp Emanuel Bachs, das offenbar dem gleichen Stammbuch entnommen war, diese Annahme bestätige, da es folgenden Wortlaut aufweise: *Nil sine fine. Hiscepaucis memoriae sui Professoris se commendare debuit. Carol. Philip. Eman. Bach. Lipsiae d. 20. Jan. 1734.*

Im Hinblick darauf, daß Gesner 1734 Leipzig wieder verließ, hielten Bitter, Terry und andere es für gerechtfertigt, den Kanon BWV 1075 als Erinnerungsgabe anzusehen, die Bach „seinem Herrn Pathen zum Andencken beyfügen“ wollte. War Gesner selbst auch nicht unter den Paten von Bachs Kindern zu finden, so stand doch immerhin seine Frau Elisabeth Charitas geb. Eberhardt, eine Pfarrerstochter aus Geraberg bei Ilmenau (geb. 20. Okt. 1695 und getraut 12. Okt. 1718 in Geraberg, gest. 25. Jan. 1761 in Göttingen)²⁴, Pate bei Johann August Abraham Bach (5. Nov. 1733).

Wollte man diese Erklärung gelten lassen, dann müßte man Bach unterstellen, daß er die Paten seiner Kinder als „Paten“ statt als „Gevattern“ angesprochen und so zwei zu seiner Zeit klar unterschiedene Begriffe²⁵ durcheinandergeworfen habe. Abgesehen davon, daß dies unvereinbar scheint mit dem sicheren Sprachgefühl, wie es Bach in seinen erhaltenen Briefen an den Tag legt, wird man Bach auch die Kenntnis des gleichen Vokabulars zutrauen dürfen, das J. G. Walther benutzt, wenn er Bach seinen „Vetter und Gevatter“ nennt (6. Aug. 1729)²⁶. Somit muß mit dem „Herrn Pathen“ ein Patenkind Bachs gemeint sein – denn Bachs eigene Paten, auf die die Anrede auch zutreffen könnte, waren schon 1685 und 1687 gestorben.

Der scheinbare Widerspruch zwischen dieser Feststellung und dem Widmungseintrag C. Ph. E. Bachs läßt sich offenbar durch die Annahme lösen, daß Bitters Lesart durch Lese- oder Druckfehler entstellt ist. Die intendierte Fassung kann unter Zuhilfenahme etwa des folgenden Textes rekonstruiert werden, den ein *F:C: Frankenau – Hafniae-Danus . . . Halae ad Salam d: 16^{mo} Calend Aug: 1749.* in das Stammbuch²⁷ des Rostockers Peter Heinrich Behr-

²³ Die Handschrift wurde im Auktionskatalog XLIII (28./29. Nov. 1919) von Karl Ernst Henrici, Berlin (S. 1, Nr. 4) und wenig später im Auktionskatalog 45 von Leo Liepmannssohn, Berlin (S. 38, Nr. 413) angezeigt. Der gegenwärtige Besitzer ist nicht bekannt.

²⁴ Vgl. Johann Matthias Gesner, *Biographia Academica Gottingensis (coll. et ed. Jerem. Nic. Eyring)*, Bd. II, Halle 1768, S. 158, 160, 168, und *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 6, Berlin 1964. Geraberg ist auch der Heimatort von Bachs Schüler Johann Martin Schubart (vgl. BJ 1953, S. 7).

²⁵ Vgl. Grimms Wörterbuch und Paul Fischer, *Goethe-Wortschatz*, Leipzig 1929.

²⁶ BJ 1933, S. 107.

²⁷ Privatbesitz.

mann eintrug: *Hisce paucis Nobilissimo Domino hujus Albi Possessori perpetuam sui memoriam commendare voluit prospera quaevis adprecatus F:C:Frankenau . . .* Bitter wird also „Possessoris“ als „Professoris“ gelesen und so die Forschung auf die falsche Fährte gelenkt haben.

Wenn Bach den Stammbuchbesitzer 1734 als seinen *Herrn Patben* bezeichnet, dann müßte es sich um einen Erwachsenen handeln, so daß Bachs Übernahme des Patenamtes in die Weimarer Zeit oder noch früher zu datieren wäre. Nach bisheriger Kenntnis kämen hierfür nur folgende Personen in Frage: Johann Gottfried Walther d. J. (getauft 27. Sept. 1712 in Weimar), Johann Gottfried Trebs (getauft 27. Nov. 1713 in Weimar) und Johann Friedrich Weldig (getauft 22. März 1714 in Weißenfels)²⁸. Leider ist über die Lebensschicksale der beiden zuletzt Genannten nichts bekannt, so daß sich nicht sagen läßt, inwieweit Bachs Widmung für sie zutreffen könnte. Hingegen ließ sich über Johann Gottfried Walther d. J. ermitteln, daß er am 23. Mai 1732 an der Universität Jena immatrikuliert wurde, sich nach dem Studium nach Augsburg wandte²⁹, wo er 1740 in das Kollegium der Notare und Advokaten aufgenommen wurde, sich 1742 in seiner Heimat mit Anna Regina Groß, einer Augsburger Bürgerstochter trauen ließ und am 14. Sept. 1777 in Augsburg starb³⁰. So wäre immerhin denkbar, daß J. G. Walther d. J. sich, dem studentischen Brauch seiner Zeit folgend, ein Stammbuch anlegte und dieses, etwa anläßlich eines Besuches in Leipzig, Mitgliedern der Bach-Familie zur Einzeichnung vorlegte. Daß Walther d. J. zwar musikalisch begabt war, aber doch keinen Musikerberuf ergriff, würde dann die Einfachheit des zweistimmigen Kanons³¹ begründen, der wie die Kanons BWV 1073 und 1078 nicht zur Gattung der Rätselkanons zu zählen ist. Die etwas förmliche Anrede „Herr Pathe“ ließe sich allenfalls so erklären, daß Bach und Walther d. J. seit Bachs Weggang aus Weimar (1717) einander nicht wiedergesehen hätten.

Auch dieser Zuweisung muß jedoch – wie der des Kanons BWV 1073 – letzte Gültigkeit versagt bleiben, da die Herauslösung des Eintrages aus dem Stammbuch keine absolut sichere Deutung zuläßt.

4. Der vierstimmige Kanon BWV 1077

Glücklicherweise ist wenigstens ein einziger Widmungskanon Bachs im ursprünglichen Zusammenhang überliefert: das in Privatbesitz (seit 1932: Dr. Helmut Winkler) befindliche Stammbuch J. G. Fuldes wurde durch verständnisvolle Sammler davor bewahrt, seines kostbarsten Inhaltes zum

²⁸ *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 90 (R. Jauernig).

²⁹ Vgl. BJ 1933, S. 115, Jakob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 4, sowie Matthesons *Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 390.

³⁰ Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. F. Blendinger, Stadtarchiv Augsburg.

³¹ Die Takte 5 bis 8 erweisen sich als Spiegelung der Takte 1 bis 4, so daß der Kanon trotz der einfachen Aufgabenstellung eine kunstvoll angelegte Komposition darstellt.

Zwecke separater Aufbewahrung oder gar Veräußerung beraubt zu werden.

Nach der von Herrn Dr. Winkler liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellten Beschreibung enthält das Stammbuch insgesamt 172 Blatt im Querformat 10,6×17 cm ohne Wasserzeichen. 84 Blätter enthalten ebenso viele Widmungen, von denen die 62. Eintragung auf dem (unpaginierten) 99. Blatt diejenige Joh. Seb. Bachs ist.

Die Lebensumstände des einstigen Besitzers J. G. Fulde, der seinen Namen auf dem Titelblatt des Stammbuches nennt³², konnten bis vor kurzem nur zum Teil erhellt werden, doch gelang es inzwischen, gesicherte Daten³³ zu ermitteln, die im folgenden zusammengefaßt seien.

Johann Gottfried Fulde wurde am 21. Sept. 1718 in Nimptsch (Schlesien) geboren und besuchte hier bis zu seinem 14. Lebensjahr die Stadtschule; 1732 ging er auf das Magdalenäum Breslau über. Im April oder Mai 1743 kam er nach Leipzig und nahm hier das Studium der Theologie auf. Die Eintragungen seines Stammbuches³⁴ erstrecken sich über die gesamte Zeit seines Leipziger Aufenthaltes; Bachs Widmungskanon vom 15. Okt. 1747 steht allerdings fast am Ende von Fuldcs Studienzeit und trägt so schon den Charakter einer Abschiedsgabe. Das Auftauchen Fuldcs auf der *TABVLA MVSICORVM der Löblichen großen Concert-Gesellschaft. 1746. 47. 48.* als Geiger, Viola-d'amore-Spieler und Tenor läßt auf gründliche musikalische Kenntnisse schließen. Nach einem Vermerk auf der *TABVLA MVSICORVM (ward Hoffmeister in Schlesien)* kehrte Fulde 1748 in seine Heimat zurück; er lebte dann als Kandidat in Breslau, bis er endlich 1772 die Stelle des Pastors in Dyhernfurth a. d. Oder (Kreis Wohlau) vermittelt erhielt. 1779 heiratete er die Tochter des Berliner Kaufmanns Johann Friedrich Hennings, Dorothe Friderike. 1795 emeritiert, starb Fulde am 4. Jan. 1796 und wurde am 8. Jan. vor dem Altar seiner Kirche beigesetzt; seine Frau folgte ihm im Juni 1815.

Leider ist über Fuldcs musikalische Ausbildung nichts Näheres bekannt. Sollte ihm schon in seiner Geburtsstadt Musikunterricht erteilt worden sein, so käme hierfür in erster Linie Johann Heinrich Quiel (1680–1768),

³² Faksimile der Titelseite in der Neuen Musikzeitung, Jg. 32 (1911), S. 299. Dort (nicht bei Wolffheim in der *Festschrift für Johannes Wolf*, 1929) findet sich die Erstveröffentlichung des Kanons. Der von Wolffheim a.a.O. nicht erklärte Terminus *Philotecarius* wird bei Keil (vgl. Anm. 3), S. 18, erläutert.

³³ Siegmund Justus Ehrhardt, *Presbyterologie des Evangelischen Schlesiens*, 1. Teil, Liegnitz 1780, S. 598/599; Julius Rademacher, *Predigergeschichte des Kirchenkreises Wohlau, Wohlau 1932*; F. Hankowiak, *Begräbnisstätten in der evangelischen Kirche zu Dyhernfurth*. In: *Heimatblätter des Kreises Wohlau*, Jg. 8, 1929, Nr. 3, S. 19/20. Die Veröffentlichung von E. Wandel (*Zum bundertjährigen Jubelfeste der ev. Kirche in Dyhernfurth am 23. Sept. 1845*), auf der Hankowiak fußt, war mir leider nicht zugänglich.

³⁴ Zu den Namen der Einzeichnenden vgl. Wolffheim, a.a.O., sowie den Versteigerungskatalog 63 von Leo Liepmannsohn, Berlin (9. Dez. 1932). Die Wiedergabe der Namen ist in beiden Publikationen nicht in allen Fällen einwandfrei.

der Lehrer des berühmten Johann Georg Hoffmann (1700–1780) in Frage³⁵; nicht ausgeschlossen wäre dann, daß Fulde in Breslau mit dem ebenfalls aus Nimptsch stammenden Hoffmann zusammentraf³⁶. Unbekannt ist, ob Fulde häufiger im Bachschen Hause verkehrte oder etwa gar Bachs Unterricht genoß. Immerhin müßte angenommen werden, daß Bach dem Stammbuchbesitzer die Lösung des schwierigen Rätselkanons zutraute, denn sonst hätte er ja – wie im Falle der Kanons BWV 1073, 1075 und 1078 – dem Empfänger der Widmung entsprechende Hilfen geben können. In jedem Falle läßt der enge Zusammenhang zwischen dem Stammbucheintrag und der Biographie des Besitzers (hierzu gehört auch die Wahl des *Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros* für einen angehenden Theologen) deutlich werden, um wieviel wertvoller ein solcher Widmungskanon ist, wenn er an seiner ursprünglichen Stelle belassen wird; denn wohl niemand hätte je J. G. Fulde als denjenigen ermitteln können, dem Bach seinen Kanon widmete, wäre das betreffende Blatt lose überliefert.

5. Der siebenstimmige Kanon BWV 1078

Der letzte Widmungskanon Bachs vom 1. März 1749 gibt mit der Vielzahl verschlüsselter Anspielungen die meisten Rätsel auf. Nicht nur die Entstehung, sondern auch die Überlieferung lassen viele Fragen offen. Einzige vollständige Quelle ist eine Abschrift von der Hand Johann Philipp Kirnbergers^{36a}; der Notentext allein erscheint außerdem in F. W. Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1754, mit so geringfügigen Abweichungen, daß man annehmen kann, Kirnberger habe Marpurg die Komposition seines Lehrers Bach verschafft. Dies könnte nur zwischen 1751 und 1754 geschehen sein, da Kirnberger erst 1751 nach Deutschland zurückkehrte. Zu suchen wäre also eine Person namens Schmidt (Schmid, Schmied, usw.) oder namens Faber, mit der Kirnberger in der fraglichen Zeit Verbindung aufgenommen haben könnte – sofern man nicht annehmen will, daß J. S. Bach eine Abschrift seines Widmungseintrages im Hause behielt und Kirnberger sie durch einen der Bach-Söhne, etwa Carl Philipp Emanuel, erhalten hat.

Nach Friedrich Smends zahlensymbolischer Interpretation³⁷ müßte der Besitzer des Kanons „Schmid“ geschrieben werden, um so die Buchstabenreihe „FABER BACH I. T.“ aufzuwiegen. Dann käme – trotz des Einwandes, er sei zu jung³⁸ – in erster Linie Johann Michael Schmidt aus Meiningen in Frage, der in seiner „Musico-Theologia“ (Bayreuth 1754) auch

³⁵ Vgl. Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts*, Köln 1948, S. 165 ff. (nach F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. II, 6. Teil, Berlin 1756, S. 547 ff.).

³⁶ Nach Marpurg (*Beyträge* . . ., Bd. III, Berlin 1757), S. 134, war J. G. Hoffmann Organist an St. Maria Magdalena; Fulde besuchte, wie erwähnt, das Magdalenäum.

^{36a} Den Sinnspruch *Fa Mi, et Mi Fa est tota Musica* bringt Kirnbergers *Anleitung zur Singekomposition*, Berlin 1782, in Verbindung mit einem Kanon über B-A-C-H.

³⁷ Smend, a.a.O. (vgl. Anm. 11), S. 10/11.

³⁸ MGG, Artikel J. M. Schmidt (F. Krautwurst).

Kompositionen Bachs als Beweismittel gegen rationalistische Musikauffassungen verwendet. Seine Würdigung des Kunstcharakters von Bachs Spätwerken³⁹ setzt eine eingehende Beschäftigung mit der kontrapunktischen Kompositionsweise voraus, so daß ein solches kompositorisches Kunststück wie der Kanon BWV 1078 ihm durchaus zu Recht gewidmet worden wäre. Schmidt müßte sich dann allerdings schon längere Zeit vor seiner Immatrikulation (12. März 1749) in Leipzig aufgehalten haben. Wenn er 1754 noch in Naumburg weilte⁴⁰, könnte er die Verbindung zu C. Ph. E. Bach und Kirnberger über J. Chr. Altnickol angeknüpft bzw. fortgeführt haben.

Will man Smends These nicht gelten lassen und auch die Schreibweise „Schmid“ in Betracht ziehen, dann wäre vor allem an den Nürnberger Komponisten, Notensteher und Verleger Balthasar Schmid⁴¹ zu denken, der mit Bach in lang dauernder Verbindung gestanden hat (Veröffentlichung der Goldberg-Variationen, Beteiligung am Stich des II. und III. Teils der Klavierübung). Nach dessen Tode verlegte Carl Philipp Emanuel Bach bei Schmid's Witwe Triosonaten (1751) und andere Werke, und auch Marpurg ließ ein Werk in Nürnberg drucken; so wäre denkbar, daß Maria Helena Schmid den Kanon gelegentlich nach Berlin mitgeschickt haben könnte. Wenn Spitta eine zu kurze Dauer der Bekanntschaft zwischen Schmid und Bach als Haupthinderungsgrund für die Annahme ansah, der Kanon sei für Schmid bestimmt gewesen, so kann dem entgegengehalten werden, daß am 13. März 1726 ein Balthasar Schmid aus Nürnberg an der Universität Leipzig immatrikuliert worden ist. Sollte dieser identisch sein mit dem späteren Verleger, so ließe sich an eine über zwanzig Jahre dauernde Bekanntschaft mit Bach denken.

Die stillschweigende Voraussetzung beider Erklärungsversuche, daß FABER nur die für ein Tonbuchstabenspiel geeignete Latinisierung des Namens Schmidt sei, läßt sich freilich nur bedingt aufrechterhalten angesichts der Tatsache, daß auch der Name Faber selbst in Bachs Bekanntenkreis auftaucht. Nach den Naumburger Kirchenbüchern wurde Johann Sebastian Bach bei der Taufe seines Enkels Johann Sebastian Altnickol am 6. Okt. 1749 durch Baccal. Med. Benjamin Gottlieb Faber⁴² vertreten. Aus

³⁹ Vgl. Hans Besch, *Johann Sebastian Bach, Frömmigkeit und Glaube*, Kassel 1950, S. 27 bis 28.

⁴⁰ Wie sich aus der Vorwortdatierung der „Musico-Theologia“ ergibt.

⁴¹ Vgl. hierzu die zusammenfassende Darstellung bei Horst Heussner, *Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg* in: Mf Jg. XVI, 1963, S. 348 ff., sowie MGG, Art. Balthasar Schmid. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang die wechselnde Schreibweise Schmid/Schmidt.

⁴² Ernst Wölfer (*Naumburg und die Musikerfamilie Bach* in: *Programmheft zu den Bach-Tagen Naumburg 1950*), S. 13, schreibt fälschlich „Ferber“. Die von Reinhold Schöll (*Daniel Tobias Faber in Crailsheim, ein vergessener Erfinder auf dem Gebiete des Klavierbaus* in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 42, 1921, S. 899–901) genannten „Faber“ kommen hier wohl kaum in Frage. Vgl. auch den Artikel Johann Christoph Faber in MGG.

Breslau kommend, hatte dieser am 30. April 1744 die Universität Leipzig bezogen, erwarb hier am 6. Sept. 1749 das medizinische Bakkalaureat und am 17. Okt. 1749 den Grad eines Lizentiaten. Weitere Lebensdaten waren bisher nicht zu ermitteln, doch muß fortan mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß Bachs Kanon BWV 1078 für Benjamin Gottlieb Faber bestimmt war.

Abschließend kann so die Vermutung gewagt werden, daß alle fünf erhaltenen Kanonwidmungen Bachs in Stammbücher von Studenten eingetragen worden sind oder dafür bestimmt waren. Während die biographischen Zusammenhänge um die beiden Rätselkanons BWV 1074 und 1077 im wesentlichen geklärt werden können, bleibt man hinsichtlich der Widmungsempfänger der Kanons BWV 1073, 1075 und 1078 nach wie vor auf Vermutungen angewiesen. Weitere Untersuchungen hierüber werden aber von der Voraussetzung ausgehen müssen, daß die traditionellen Erklärungsversuche sich als unzureichend erweisen.

Eine Kuhnau-Bearbeitung Joh. Seb. Bachs?

Von Diethard Hellmann (Mainz)

Unter der Überschrift „Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts“ berichtet John W. Grubbs im Bach-Jahrbuch 1965 (S. 10ff.) über eine interessante Erweiterung der Passionskantate „Ein Lämmlein geht“ von Carl Heinrich Graun. Er stellt fest, „daß der Urheber des Arrangements nicht Graun war, sondern eher im Kreis um Bach zu suchen ist“ (S. 12). Für seine These liefert Grubbs überzeugende Begründungen. Georg Philipp Telemann wird als Autor von fünf der neu eingefügten Sätze nachgewiesen; die Choralfantasie „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ entstammt der Kantate BWV 127 von Johann Sebastian Bach, der vermutlich auch der Komponist der Baß-Arie „So heb ich denn mein Auge sehlich auf“ ist. Einige der Choral-sätze könnte möglicherweise Johann Christoph Altnickol geschrieben haben. Schließlich bleibt noch ein größerer motettischer Satz für 5stimmigen Chor, 2 Flöten, 2 Oboen, Streicher und Continuo „Der Gerechte kömmt um“, den Grubbs keinem dieser genannten Komponisten zuzuordnen vermag. Er hält ihn für „offenbar ganz unbekannt“. Dieser Komposition gilt unsere Aufmerksamkeit.

Zunächst dürfen wir feststellen, daß der Vokalpart dieses Satzes keineswegs eine Neukomposition darstellt. Auch der Komponist ist kein „unbekannter Meister“. Es handelt sich um eine Übertragung der von Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau geschriebenen Motette „Tristis est anima mea“. Dieses Werk war bereits Philipp Spitta bekannt (vgl. Spitta II, S. 163); Gustav Schreck edierte es zu Anfang unseres Jahrhunderts innerhalb der Reihe „Ausgewählte Gesänge des Thomanerchores“ im Verlag Breitkopf & Härtel, wenn auch in einem jener Zeit entsprechenden freizügigen Umgang mit der Vorlage und unter Hinzufügung von drei nicht originalen Schlußtaktten. Eine alte Handschrift – aus dem Nachlaß des Thomaskantors Schicht – bewahrt die Berliner Staatsbibliothek¹ auf. Offenbar handelt es sich hierbei um die einzige jetzt noch vorhandene handschriftliche Vorlage, da die von Spitta genannte Quelle (Bibliothek der Leipziger Singakademie) ebensowenig auffindbar ist wie jene der Dessauer Bibliothek, die vermutlich im zweiten Weltkrieg verlorenging (vgl. das Kuhnau-Werkverzeichnis in DDT, Bd. 58/59).

Das Manuskript der Motette „Tristis est“ gibt die fünf Singstimmen in Partitur wieder. Die Graun-Kantate transponiert den Satz um einen halben Ton nach unten (von f nach e); der lateinische Text wird durch die Worte aus Jesaja 57,1.2 der Luther-Bibel ersetzt. Die ursprüngliche A-cappella-Motette erfährt eine Erweiterung durch einen 6stimmigen Orchestersatz (2 Oboen, 4stimmiges Streichorchester; die Flöten laufen mit dem Sopran I). Die Urform wird jetzt außerdem durch 8 Vorspiel- und 8 Zwischenspiel-

¹ Der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und der Staatsbibliothek in Berlin-Dahlem sei an dieser Stelle für die Überlassung von Fotokopien herzlichst gedankt.

takte auf insgesamt 130 Takte (Grubbs nennt fälschlich die Zahl 132) ausgedehnt. Kuhnaus Motette läßt sich in 8 Abschnitte gliedern; die Übertragung faßt – durch Wiederholung des Vorspiels in der Dominante (nicht in der „Unterdominante“, wie Grubbs meint!) als Zwischenspiel – je vier Abschnitte in genialer Weise zu zwei großen Teilen zusammen. Dem ursprünglichen, lateinischen Text und den neu unterlegten Jesaja-Worten ist eine gewisse gemeinsame Grundhaltung eigen, so daß der ganz aus Deklamation und Textbild gestalteten Vorlage durch die Übertragung keine Gewalt angetan wird:

Tristis,
tristis est anima mea

usque ad mortem.
Sustinete hic et vigilate mecum.

Jam videbitis turbam,

quae circumdabit me, vos fugam
capietis.

Et ego vadam immolari,
immolari
pro vobis.

(8 Takte Vorspiel)

Der Gerechte kömmt um,
und niemand ist, der es zu Herzen
nehme;

und heilige Leute werden aufgerafft,
und niemand achtet drauf.

(8 Takte Zwischenspiel)

Denn die Gerechten werden wegge-
rafft vor dem Unglück;

und die richtig vor sich gewandelt
haben,

kommen zum Frieden,
und ruhen

in ihren Kammern.

Die gesamte Umarbeitung ist weit entfernt von bloßer schematischer Übertragung und läßt die schöpferische Kraft eines Meisters spüren. Die text- und aussagebedingten Eingriffe in die einzelnen Vokalstimmen, die Gestaltung des Instrumentalsatzes legen sehr nahe, Johann Sebastian Bach als Bearbeiter zu vermuten. Solche Vermutung wird unterstützt, wenn man Bachs Umarbeitungstechnik zum Vergleich heranzieht, gleichviel, ob es sich dabei um Bearbeitungen eigener Kompositionen oder solche anderer Meister handelt. Ob die Vorlage von Palestrina, von Vivaldi oder vom „modernen“ Pergolesi stammt, stets drückt ihr Bach den Stempel eigener neu- und nachschöpferischer Auseinandersetzung auf (vgl. hierzu BJ 1927, S. 123 ff., 1961, S. 35 ff.). Da Bach mit eigenen Werkteilen oder vielleicht sogar als Bearbeiter (vgl. BJ 1965, S. 42, letzter Abschnitt) gewichtigen Anteil an der Erweiterung der Graunschen Passionskantate hat, ist es auch aus diesem Grunde naheliegend, ihn als Urheber des Kuhnau-Arrangements zu vermuten.

Während sich für den Großteil der Sätze, die in die Graun-Kantate nachträglich aufgenommen wurden, andere Werke nachweisen lassen, denen sie entnommen sind, fehlt uns bei der Motette „Der Gerechte“ jeglicher Anhaltspunkt. Jedoch erwähnt Grubbs (S. 35, Anm. 52), daß sich gerade für diesen Chor in Marburg (jetzt Berlin-Dahlem) Stimmenmaterial findet; es soll von einer Aufführung im 19. Jahrhundert stammen. Ist jenes Material

aus der erweiterten Fassung der Graun-Partitur herausgezogen, oder aber lag die Motette zunächst als Einzelwerk vor? Haben wir es möglicherweise mit einer Bach-Bearbeitung zu tun, die der Thomaskantor vielleicht zum Gebrauch als Begräbnismotette angefertigt haben könnte? (Auf eine gewisse Berührung mit seiner für einen gleichen Zweck komponierten Motette BWV 118 „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ wird dann noch zu verweisen sein.) Bietet ein solches (verlorengegangenes) Manuskript eventuell die Quelle für die Marburger Abschrift?

Der Orchestersatz ist völlige Neukomposition, in seinem Verhältnis zum Chorsatz vielgeübter Technik mancher Bachscher Kantatenchöre verwandt. Auffällig sind die selbständig gestalteten beiden Oboen, die das harmonische Bild wesentlich erweitern und bereichern; ihre rhythmisch gleichlautende Figur von geradezu affektartiger Nachdrücklichkeit wird fast durchweg beibehalten:



Einen Gegenrhythmus hierzu bildet der originelle, zwar nicht neukomponierte – er läuft meist mit dem Singbaß –, aber doch neu gestaltete Continuo- baß:



Eine ähnliche Baßbehandlung, hier in das $\frac{3}{4}$ -Schema umgeschmolzen, findet sich im Eingangschor der Kantate BWV 48. Auf gewisse Verwandtschaften mit dem Orchestersatz des „Qui tollis“ der h-Moll-Messe hat bereits Grubbs hingewiesen (S. 36). Ähnlichkeiten im Bild der Orchesterpartitur zeigt auch ein Vergleich mit der Bach-Motette BWV 118, 2. Fassung „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“: die Figuren der beiden Litui – etwa in den Takten 1–3, 53–61 u. ä. – entsprechen geradezu wörtlich denen der Oboen in unserer Kuhnau-Bearbeitung. Die nicht obligaten, lediglich mit der Stimme des Sopran I mitgeführten Flöten sind möglicherweise erst bei Aufnahme der Motette in die Graun-Partitur zugefügt worden, um die dort vorhandene Orchesterbesetzung voll auszunutzen. Das Marburger Stimmenmaterial sieht keine Flöten vor!

So wie der Orchestersatz hinsichtlich seiner Gesamtstruktur als auch verschiedener wesentlicher Einzelzüge sehr nachdrücklich auf Bach als Autor verweist, legt die mit der Umtextierung verbundene teilweise Umgestaltung der Singstimmen eine gleiche Vermutung nahe. Einige der zahlreichen Beispiele können dafür Beleg sein:

Der kurze Sopranruf „Tristis“ wird zur ausdrucksstarken Linie – aus Grün-

den des neuen Textes – erweitert, der gesamte Satz erfährt durch geringe Varianten eine interessante harmonische Umfärbung:

Urform

(Zum leichteren Vergleich sind die Notenbeispiele der Urform ebenfalls in e notiert)

Musical score for the 'Urform' (original) in E major, 4/4 time. It consists of three systems of staves (S I, S II, A, T B). The lyrics are: Tri - - - stis, tri - - - stis, Tri - - - stis, tri - - - stis, Tri - - - stis, tri - - - stis.

Bearbeitung

Musical score for the 'Bearbeitung' (revised) in E major, 4/4 time. It consists of two systems of staves (S I, S II, A, T B). The lyrics are: Der - - - Ge - - - rech - - - te, der - - - Ge - - - rech - - - te, Ge - - - rech - - - te kömmt um, rech - - - te kömmt um, kömmt um, der - - - Ge - - - rech - - - te kömmt um, rech - - - te kömmt um, kömmt um, der - - - Ge - - - rech - - - te kömmt um, kömmt um.

Mittels einer sehr nachdrücklichen Behandlung der Mittelstimmen erfährt der neue Text charakteristische Nachzeichnung; zwei ursprünglich getrennte Abschnitte werden zudem dicht zusammengezogen:

Urform
(tur)- - - - - bam,

S I
S II
A
T B

*Das Original notiert hier versehentlich d statt A (Oktavparallele zum Alt!)

Bearbeitung

S I
S II
A
T B

S I
S II
T B

Das Bild des „Wandelns“ erfährt Nachzeichnung durch Auflösung von zwei halben Noten in vier durchlaufende Viertel:

Urform

S I

Bearbeitung

S I

Durch geringe Motivabänderung erreicht die Umarbeitung Ausdruckssteigerung und eine ihrem neuen Text gemäße Deklamation:

Urform

Et e-go va - - dam,

Bearbeitung

kom-men zum Frie - den,zum

Frie - - - den,kom-men zum

Zusammenfassend darf gesagt werden: Die Motette „Der Gerechte kömmt um“ ist ursprünglich eine A-cappella-Komposition von Johann Kuhnau zum Text „Tristis est anima mea“. Das Werk erfährt eine Umarbeitung durch Neutextierung und Hinzufügung eines Instrumentalsatzes. Es findet möglicherweise als Begräbnismotette Verwendung. Sowenig wie die anderen Sätze, die als Erweiterung in die Graun-Kantate aufgenommen wurden, dafür neu komponiert oder entscheidend umgearbeitet worden sind, darf auch für unsere Motette angenommen werden, daß deren sehr umfangreiche Umgestaltung bereits auf einen anderen Anlaß zurückgeht. Auf Grund unserer Untersuchungsergebnisse liegt eine Autorschaft Bachs als Bearbeiter der Kuhnau-Vorlage im Bereich sehr hoher Wahrscheinlichkeit².

² Urtextausgaben der Kuhnau-Motette „Tristis est anima mea“ und der Motette „Der Gerechte kömmt um“ erscheinen gleichzeitig im Verlag F. Hänsler, Stuttgart.

Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft¹

Von Werner Neumann (Leipzig)

Die Geschichte der Wiedererweckung des Bachschen Lebenswerks ist zugleich die Geschichte seiner aufführungspraktischen Probleme. Die Neue Bachgesellschaft hat diese Geschichte im letzten Drittel entscheidend mitgestaltet; und so mag es angebracht sein, einige der markantesten Tatsachen dieser Bachbewegungsepoche ins Gedächtnis zurückzurufen und dabei nach Orientierungspunkten für unser Gesprächsthema Ausschau zu halten.

Es war ein günstiges Vorzeichen für die Pionierarbeit der 1900 neugegründeten Gesellschaft, daß deren Vorstandsgremium in realistischer Zielansprache als eine Hauptaufgabe der Bachfeste satzungsmäßig verankerte, was schon in dem rückblickenden Abschlußbericht der alten Bach-Gesamtausgabe 1899 von Hermann Kretzschmar als verbleibende Zukunftsaufgabe klar erkannt und in gleicher Weise formuliert worden war, nämlich „schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente zum Austrag zu bringen“. Und zum Chemnitzer Bachfest 1908 stellte ein junger Bachforscher, Max Schneider, eine recht praktisch-konkrete Forderung, die wir geradezu als Motto unserer heutigen Diskussion betrachten können: „Wäre es nicht möglich und nicht auch sehr gewinnbringend, wenn immer ein ganzer Vormittag des Festes der freien Diskussion in der Weise gewidmet bliebe, daß jeder, der etwas auf die Bearbeitungsangelegenheit Bezügliches wissen möchte, seine Fragen stellt, auf die er dann gegebenenfalls mit gleichzeitigen Demonstrationen Antwort bekommt? Wie leicht könnte so Klarheit geschaffen werden über die Verwendungsmöglichkeit oder den Ersatz ungebräuchlicher oder schwer zu beschaffender Instrumente, über gutes und schlechtes Akkompagnement, über richtige und falsche Besetzung, über die Notwendigkeit guter . . . Klavierauszüge usw. usw.“ Mit diesen beiden programmatischen Forderungen ist der wesentliche Teil jenes Problemgebietes angesprochen, den wir durch das Begriffspaar „Aufführungspraxis und Interpretation“ gekennzeichnet haben.

Der Terminus „Aufführungspraxis“ tritt in diesem frühen Stadium der Erörterungen allerdings noch nicht auf. Es ist ein junger Fachbegriff, den man in den Lexika der Zeit vergebens sucht und erst in der 11. Auflage des Riemann-Lexikons 1929 findet, aber auch dort nur als Verweisung auf das Schlagwort „Interpretation“, wie überhaupt beide Begriffe meist noch heute

¹ Der Beitrag ist die wörtliche Wiedergabe eines Referats, das zum 41. Deutschen Bachfest innerhalb des Kolloquiums „Aufführungspraxis und Interpretation Bachscher Werke“ gehalten wurde. Der Inhalt der anschließenden Diskussionsbeiträge kann nur im knappen Berichtsstil zusammengefaßt werden. Die Diskussionsleitung lag in den Händen von Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze.

als Wechselbegriffe angewandt werden. Es scheint, daß er erst während der zwanziger Jahre in der Bachpflege populär geworden ist, nicht zuletzt durch Ludwig Landshoffs vielbeachteten Vortrag zum Münchner Bachfest 1927 „Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke“. Seitdem ist er zu einem vielstrapazierten Modebegriff geworden, der sich häufig einer klaren Konturierung entzieht und deshalb seine Benutzer jeweils zu terminologischer Neuabgrenzung zwingt. Er ist von der Gefahr einer Ausweitung bis zum Allgemeinbegriff „Bachpflege“ ebenso bedroht wie von der der Einengung auf vereinzelte historische Techniken.

Die bekannte Zwangslage der Musik, im Gegensatz zu den bildenden Künsten, ihre Kunstprodukte in einem jeweils zu wiederholenden Nachschöpfungsakt für den einzelnen Erlebnisanlaß wiedererstehen zu lassen, gibt die Begründung für die nur der Musik eigentümliche Einschaltung der aufführungspraktischen Disziplin zwischen Verkaufzeichnung und Werkwiedergabe. Es gilt, das musikalische Kunstwerk aus der Latenz seiner graphischen Verschlüsselung, wie sie uns der Komponist (oder sein Sachwalter: der Herausgeber) an die Hand gibt, in die Evidenz seiner musikalischen Klangwirklichkeit überzuführen. Die Gesamtheit der technischen und organisatorischen Erwägungen und Maßnahmen, die der Zurichtung des Kunstwerkes in Hinblick auf diese Klangverwirklichung dienen, gehören zum Anliegen der Aufführungspraxis. Dem eigentlichen Nachschöpfungsakt dagegen, als persönlichkeitsgeprägter Gestaltung, künstlerischer Deutung und geistiger Auslegung, mag der Name „Interpretation“ vorbehalten bleiben. Während die Aufführungspraxis die objektive, rational erfaßbare und begrifflich fixierbare Seite des Nachgestaltungsprozesses darstellt, verkörpert die Interpretation die subjektiv-individuelle, irrationale Seite des Vorgangs. Die erste gründet sich auf Wissen, Erkenntnis, Lehre – die zweite auf Erlebnis, Intuition, Gefühl. Ich möchte mich im wesentlichen an die aufführungspraktische Seite halten.

Jede Musikepoche hat ihre eigene Aufführungspraxis, so wie sie ihren eigenen Klang- und Interpretationsstil besitzt; denn Aufführungspraxis ist nichts anderes als die technisch-praktische Seite dessen, was sich uns im Klangerlebnis als Aufführungsstil kundtut. Mit aufführungspraktischen Fragen sieht sich der Interpret bei der Wiedergabe jedes Musikwerkes konfrontiert. Zu wirklichen Problemen wachsen sie aber erst bei den Werken älterer Epochen an, deren musikpraktische Situation uns fremd geworden ist. Dies trifft in vollem Umfang auf Bachs Werk zu, das nach einem radikalen Stilwandel und langer Versunkenheit in der konträren aufführungspraktischen Situation der klassisch-romantischen Musikepoche wiedererweckt wurde, wodurch sich künstlerische Konflikte ergaben, die bis in die Bachpflege unserer Zeit nachwirken. Noch heute steht der Interpret Bachscher Werke häufig vor einem Problemberg, dessen Bezwingung ihm weit mehr als künstlerische Intuition und allgemeines Fachwissen abverlangt. Es handelt sich um Probleme mannigfaltiger und heterogener Art:

1. solche, die den Klangapparat betreffen: seine Eigenart und Einsatz-

- fähigkeit, die Besetzungstärke und Proportionalität der Klangfaktoren, das Verhältnis von Vokalität und Instrumentalität, die Relation zwischen Klangträger und Konzertraum.
2. solche, die die Spieltechnik der einzelnen Klangträger betreffen, einschließlich der relativen und absoluten Stimmhöhe.
 3. solche, die die Werkgestalt angehen: die Satzstruktur, die Textierungsfrage, die Generalbaßrealisierung, die Kadenzgestaltung, den improvisatorischen Anteil sowie Kürzungen und Zusätze.
 4. endlich solche, die sich auf den Vortrag beziehen: Fragen der Dynamik, Agogik, Rhythmik, Ornamentik, Artikulation, Phrasierung, Akzentuierung.

Zur Klärung dieser Probleme bedarf es gründlicher Erforschung der musikpraktischen und organisatorischen Voraussetzungen des Bachzeitalters und der Wiederbewußtmachung vergessener Selbstverständlichkeiten und „verschwundener Traditionen“ (Schering). Nur durch sie erhält der Interpret den Schlüssel für eine wesensgemäße Verklanglichung der ungewohnten Aufzeichnungsform des Werkes. In dieser Hinsicht kann man Aufführungspraxis als Hilfsdisziplin der Interpretation definieren, und je nachdem sich der Interpret dieser wissenschaftlichen Erkenntnisse bedient oder sie beiseite läßt, tendiert sein Interpretationsstil mehr nach der historisch-objektiven oder modern-subjektiven Seite.

Überschaut man die Bachbewegung unter aufführungspraktischer Perspektive, so stellt sie sich uns als Übergang von der vorwiegend subjektivistisch-naïven Interpretationsweise des 19. Jahrhunderts zu der mehr objektiv-reflektierten Darstellungsart unserer Zeit dar, wobei die entscheidende Übergangsphase in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts liegt. Gegentendenzen sind natürlich in jedem der Entwicklungsstadien wirksam gewesen und sind es noch heute; doch prallen die Gegensätze in der Übergangsphase besonders stark aufeinander. Man spürt diese leidenschaftliche Auseinandersetzung an den wechselseitigen Vorwürfen der Trockenheit, Musealität, des Philologismus, Dogmatismus einerseits – und der Willkür, Verfälschung, Übermalung, Ungezügelterheit andererseits. Es geht um zwei Grundeinstellungen zur Wiedergabe älterer Musik, die in bezug auf Bach etwa so formuliert werden: Sollen wir Bachs Werk mit den Darstellungsmitteln unserer Zeit neu gestalten? – oder: Sollen wir es im Aufführungs- und Klangstil seiner Zeit wiedererstehen lassen?

Der ersten Frage liegt die Anschauung zugrunde: Die geistige Aussagekraft der Bachschen Musik sei unabhängig von der Klangmaterie; man erweise ihr also den besten Dienst, wenn man ihr Gelegenheit gäbe, ihre Lebenskraft im Wandel der Zeitstile immer neu zu beweisen. Die zweite Frage gründet sich auf die Anschauung: Die geistige Aussagekraft der Bachschen Musik sei unveräußerlich an die originale Klangmaterie gebunden, und Bachs Werk entfalte sich zur optimalen Wirkung nur unter den künstlerischen Lebensbedingungen, für die es seinerzeit geschaffen wurde.

Im Zusammenhang mit dieser Grundeinstellung, die wir historisierend nennen wollen, wird das Recht des Kunstwerks auf historisches Sosein, Unantastbarkeit, Denkmalsschutz betont und die Forderung nach Originaltreue, Urgestalt, Stilechtheit erhoben. Im Zusammenhang mit der gegen teiligen Anschauung, die wir aktualisierend oder modernisierend nennen wollen, wird das Recht des Kunstwerks auf überzeitliche Bewäh rung, künstlerische Neugeburt, stilistische Wandelbarkeit betont und die Forderung auf freie Nachschöpfung aus künstlerischer Intuition erhoben.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die eine Richtung mehr dem künstle rischen, die andere mehr dem wissenschaftlichen Anliegen gemäß erscheint. So kommt es, daß sich die Diskussion zeitweise zu einem scharfen Prinzipien- und Kompetenzstreit zwischen Kunst und Wissenschaft ent wickelte, der sich nicht nur in Polemik und literarischer Fehde, sondern auch innerhalb der Verlagsproduktion im harten Nebeneinander von künst lerischen und wissenschaftlichen Werkausgaben widerspiegelt, wovon auch unsere Ausstellung einen Eindruck gibt.

Typisch für dieses Spannungsverhältnis war am Ausgang des 19. Jahrhun derts die erbitterte Gegnerschaft zwischen dem Komponisten Robert Franz und dem Musikhistoriker Philipp Spitta, von denen der erstere nicht müde wird, den verdienten Bachbiographen als Schulmeister und musikalischen Nichtskönner zu diffamieren. In einem Brief an Wilhelm Rust aus dem Jahre 1882 schreibt er den bezeichnenden Satz: „Die Künstler haben es selbst ver schuldet, daß ihnen die Gelehrten über den Kopf gewachsen sind: es ist höchste Zeit, sie in ihre Schranken zurückzuweisen.“

In solche und ähnliche Auseinandersetzungen sah sich die junge Bachgesell schaft am Beginn unseres Jahrhunderts hineingestellt, und es ist interessant zu beobachten, wie sie mit der brennenden Problematik fertig zu werden suchte und welche Grundrichtung sie dabei einhielt. Vergegenwärtigen wir uns ihre Ausgangsposition bei Aufnahme ihrer Tätigkeit.

Die Gesamtausgabe der (Alten) Bachgesellschaft lag soeben abgeschlossen vor und ermöglichte erstmals einen Überblick über das riesige Werkgebiet, von dem bisher nur ein geringer Teil für die Praxis zurückgewonnen war. Die Popularisierung des Gesamtwerkes war deshalb die natürliche Haupt aufgabe, der sich aber eine andere (nicht minder wichtige) Zweitaufgabe an die Seite stellte: die Bereinigung der Bachpflege von abwegigen Auffüh rungspraktiken, wie sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatten.

Das Orgelwerk Bachs hatte zwar schon um die Jahrhundertmitte bei C. F. Peters durch Griepenkerl und Roitzsch eine ausgezeichnete quellenkritische Gesamtausgabe erfahren, hatte sich aber trotzdem nicht, infolge des allge meinen Tiefstandes der damaligen Orgelkunst, im Konzertleben gebührend zur Geltung bringen können. Mit dem Wiederaufschwung des Konzert organistentums am Ausgang des 19. Jahrhunderts war es dann in den Klang rausch des spätromantischen Orchesterstils hineingezogen worden, aus dem es erst in den zwanziger Jahren durch jene historische Orgelbewegung

befreit werden sollte, die der organistischen Aufführungspraxis neue Stilmaßstäbe setzte. Hiervon wird noch in einem Sonderreferat zu berichten sein.

Ähnlich sah es um Bachs Klavierwerk aus, das ebenfalls seit der Jahrhundertmitte in einer Peters-Gesamtausgabe vorlag, die aber durch den Beethoven-schüler Czerny mit aufführungsstilistischen Eigenheiten der Wiener Klassik durchsetzt und teilweise auf solch virtuose Etüden-Zeitmaße hochgetrieben war, daß damit einer Verfremdung der Bachschen Klaviermusik Vorschub geleistet wurde, die dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Interpretationsausgaben der Liszt-schüler Bülow, Stradal, Sauer, d'Albert und anderer Konzertkoryphäen zur Vollendung kam.

Bachs Orchester- und Kammermusikwerke waren weitgehend dem herrschenden Instrumentalstil des 19. Jahrhunderts angepaßt, in schwierigen Stellen erleichtert, in ungewöhnlichen Besetzungen uminstrumentiert, mit romantischen Ausdrucksnuancen überladen und in vermeintlich unvollständigen Partien ergänzt worden, so daß auch hier ein fragwürdiges Bachbild entstanden war.

Am problematischsten aber stand es um Bachs Vokalwerk. Wenn auch weite Gebiete hiervon noch gänzlich unerschlossen waren, so hatten doch einzelne eingebürgerte Lieblingswerke schon aufführungspraktische Zerreißproben bedenklichen Ausmaßes ausgestanden. Mendelssohns denkwürdige Wiedererweckung der Matthäuspassion im Jahre 1829, als musikhistorische Tat unbestritten, bildete mit ihrer rigorosen Streichung von 13 Ariensätzen und 6 Chorälen und ihrer zeitbedingten und subjektivistischen Klangregie den Auftakt. Von den zahllosen Kuriosa der damaligen Aufführungspraxis seien genannt: die nivellierende und biedermeierlich glättende Umkomposition der Passionsrezitative durch den (im übrigen um die Frankfurter Bachpflege hochverdienten) Johann Nepomuk Schelble, die vollständige Eliminierung der unverstandenen Generalbaßbezeichnung und damit des harmonischen Bindegewebes in Passions- und Kantatenwerken (um 1830) durch den Berliner Musikprofessor Adolf Bernhard Marx und – eine Generation später – die monströse Klangverdickung der Kantatenpartituren durch den Hallenser Robert Franz. Dieser fanatische Bachianer hatte Bachs Generalbaßbezeichnung als Aufforderung zur Nachkomposition eines kunstvollen vierstimmigen Satzes in Holzbläser- und Streicherinstrumentation verstanden und damit vermeintliche Lücken der Originalkomposition schließen wollen, in Wirklichkeit aber eine Störung im Gleichgewicht der strukturellen Obligatstimmen und eine romantische Klangmassierung beträchtlichen Ausmaßes erreicht, so etwa, wenn er den kammermusikalischen Triosatz der Arie „Frohe Hirten“ aus dem Weihnachts-Oratorium zur 12systemigen Großpartitur auftürmt. Die bei Kistner und Leuckart herausgebrachten und weitverbreiteten Partiturarrangements erregten die Proteste Spittas und Chrysanders, denen gegenüber er aber mit starrsinniger Polemik sein Verfahren weiter verfocht. Wenig später hatten der Münchner Felix Mottl und der Heidelberger Philipp Wolfrum in ähnlichem Vorgehen Bach-

sche Kantatenpartituren mit spätromantischen Orchestergruppen aufpoliert und bei Breitkopf zum praktischen Konzertgebrauch veröffentlicht. Aber als die merkwürdigste aller Bearbeitungsausgaben muß man wohl Mottls Eulenburg-Ausgabe der Bauernkantate bezeichnen, bei der das originale Dorfkolorit durch eine sinfonische Großbesetzung (je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und großer Streichkörper) völlig überdeckt ist.

Solche und ähnliche Auswüchse des individualistischen Bachkults waren zu einer Erfahrungslast zusammengewachsen, die der jungen Gesellschaft eine gründliche Reinigungs- und Abschirmaktion zur Pflicht machte. Hatten die vorigen Generationen versucht, Bachs Werk naiv in ihre musikalische Gegenwart hineinzuziehen, so schien es jetzt notwendig, Bachs Werk aus dieser Modernisierungsumklammerung wieder zu lösen und ihm sein klangliches Eigenleben zurückzugeben. Eine systematische Erforschung der historischen Aufführungspraxis war unumgänglich, um eine solide Ausgangsbasis für die neu zu stellende Frage zu erhalten, was in Bachs eigenem Aufführungsverfahren von situations- und zeitbedingter Zufälligkeit und was von wesenhafter Notwendigkeit ist, um damit eine Handhabe für Ausschaltung oder Bewahrung aufführungspraktischer Eigenheiten zu gewinnen. Die Arbeit der Neuen Bachgesellschaft erhielt so von Anfang an, wenigstens in ihren leitenden Gremien, eine ausgeprägt historisierende Richtung. In Hermann Kretzschmar, Max Seiffert, Max Schneider und Arnold Schering fand sie ihre eifrigsten Verfechter.

Es war kein absoluter Neubeginn, denn die Herausgeber der Gesamtausgabe, von ihnen besonders Wilhelm Rust, hatten in ihren Vorworten schon wertvolle Vorarbeit geleistet, und Philipp Spitta hatte im 2. Band seiner Bachbiographie das 4. Kapitel fast ausschließlich der wissenschaftlichen Behandlung solcher Fragen gewidmet.

Vor allem war die ausgeschaltete Generalbaßbezeichnung wieder in ihre Rechte eingesetzt worden, so daß sich nur noch das Problem ihrer harmonischen und instrumentalen Realisierung stellte. Diese praktische Bearbeitung des Continuo-parts verdankt man besonders Max Seiffert, der damit den Continuospielern das noch heute meistverwendete Rüstzeug in die Hand gab. Gleichzeitig schuf man mit Klavierauszügen und aufführungspraktisch eingerichteten Stimmen für Bachs Chor- und Orchesterwerke einen Fundus von Aufführungsmaterialien, zu dem außer Max Seiffert besonders Max Schneider und Gustav Schreck beigesteuert haben. Bei der Suche nach dem richtigen Continuoinstrument war inzwischen das Cembalo in den Blickpunkt gerückt. Während bisher bei weltlichen Werken der moderne Flügel, bei geistlichen Werken Flügel oder Orgel als Continuoinstrument verwendet worden waren, meldete das vergessene Cembalo nach 1900 seine Ansprüche in immer dringlicherer Form an und eröffnete damit den Reigen der im Zuge der Bachrenaissance wiederbelebten Instrumente. Nachdem es seit 1888 von den Pariser Firmen Erard und Pleyel als Rekonstruktion von Museumsmodellen wiedererweckt und in Stilkonzerten vorgeführt worden

war, setzte sich seit 1903 die polnische Pianistin Wanda Landowska mit leidenschaftlichem Eifer in Wort und Spiel für das Instrument ein. Ihr „Konzert auf alten Instrumenten“ zum 5. Bachfest in Duisburg 1910 wirkte als Sensation, rief aber auch die Verfechter der traditionellen Klaviermusik in die aufführungspraktische Arena.

Gerade auf dem Klaviersektor hatten sich gewisse Musikpraktiken des 19. Jahrhunderts zäh erhalten. Die Bearbeitungsausgaben führender Pianisten blühten nach wie vor, und es ist bezeichnend, daß Ferruccio Busoni, der von Anfang an zum Beirat der Neuen Bachgesellschaft gehörte, seine Bachbearbeitungen und Transkriptionen unbekümmert im Bachverlag Breitkopf & Härtel bis 1923 weiter veröffentlichte, obwohl er mit diesen zwar klavieristisch faszinierenden, aber das Originalwerk paraphrasierenden Ausgaben den offiziellen Bestrebungen der Neuen Bachgesellschaft entgegenarbeitete.

Es wäre überhaupt irrig, von einer einheitlichen Generallinie reden zu wollen, denn die Neue Bachgesellschaft umfaßte damals wie heute Menschen unterschiedlicher Berufs- und Generationszugehörigkeit und verschiedener Kunst- und Weltanschauung. Wenn sich aus heutiger Sicht trotzdem eine gewisse Hauptrichtung auf Grund der publizierten Berichte und Beiträge abzeichnet, so ist das natürlich eine durch Vorstandsdirektiven und Redaktionstendenzen schon begradigte Linie, die nicht durchweg den bewegten Verlauf der Problemaustragung nachzeichnet. Die Mannigfaltigkeit der Standpunkte hat sich trotz klärender Diskussionen und Beiträge häufig lange unverändert erhalten. Erfreulicherweise wurden diese Diskussionen aber in lebendiger und loyaler Weise ausgetragen. Hierfür bietet der denkwürdige Wettstreit Flügel contra Cembalo auf dem Kleinen Eisenacher Bachfest 1911 ein Musterbeispiel. Abreise-Capriccio und Chromatische Fantasie wurden von Wanda Landowska und Georg Schumann doppelt vorgetragen und dem Publikum zum Entscheid gestellt, wobei das Cembalo einen glänzenden Erfolg errang – ein Erfolg, der von den Cembalogegegnern aber bald mit dem Argument angefochten wurde, daß hier nicht das Instrument, sondern die überragende Künstlerpersönlichkeit der Cembalistin über einen Durchschnittspianisten triumphiert habe. Die schon von Albert Schweitzer empfohlenen „künstlerischen Experimente zur Lösung aufführungspraktischer Fragen“ waren eben auch damals nur bedingt geeignet, verhärtete Standpunkte zu erweichen.

Gelegentlich nahmen solche Experimente sogar einen recht grotesken Verlauf. So erschien Wanda Landowska zur Mitgliederversammlung des Duisburger Bachfestes 1910 mit einem Silbermannschen Klavichord, um die damals hervortretenden Klavichordanhänger aus dem Felde zu schlagen. Nachdem ihre Aufforderung, auf diesem Instrument das Italienische Konzert, die Chromatische Fantasie, eine Toccata, eine größere Fuge zu versuchen, zu kläglichen Klangergebnissen geführt hatte, glaubte sie den ausschließlichen Cembaloanspruch auf Bachs Klaviermusik endgültig erwiesen zu haben.

Die eigentliche Renaissancewelle beginnt für das Cembalo erst nach 1920, als die deutschen Werkstätten nach intensiven Rekonstruktionsversuchen konzertreife Instrumente in genügender Anzahl dem Gebrauch zuführen konnten. Keinem anderen historischen Instrument ist eine so glanzvolle Wiederauferstehung zuteil geworden. Heute ist es in allen Zentren der Bachpflege, in allen Musikinstituten, in zahlreichen Hausmusikkreisen, Kantorenhäusern und Privatwohnungen als zentrales Instrument des Bachmusizierens zu finden. In der Konzertpraxis hat es als Generalbaßinstrument den modernen Konzertflügel nahezu vollständig ausgeschaltet. Das zarte Filigran der Silberfäden, mit denen es die polyphonen Obligatstimmen unaufdringlich zur harmonischen Einheit bindet, scheint uns heute zum unveräußerlichen Bestandteil des Bach-Erlebnisses zu gehören, und es ist uns schwer vorstellbar, daß der moderne Konzertflügel mit seinem dumpfen, kontaktarmen Klang weit in die zwanziger Jahre hinein als Fundament der Evangelisten-Rezitative diente und noch zum Kasseler Bachfest 1928 als Continuoinstrument der h-Moll-Messe akzeptiert wurde. Hier hat eine Umerziehung des Klangstilempfindens auf breiter Basis stattgefunden. Als Soloinstrument hat das Cembalo dagegen nach wie vor das moderne Klavier als Rivalen und wird es auch in Zukunft weiter haben. Schon aus musiksoziologischen Gründen wäre es ein Unding, die Millionen Besitzer des weitestverbreiteten Tasteninstrumentes vom Bach-Erlebnis ausschließen zu wollen. Im Konzertsaal wird allerdings jeder Pianist immer erneut zu erweisen haben, wieweit er auf diesem Universalinstrument durch seine Spielkultur der spezifischen Klangstruktur des Bachschen Werkes gerecht zu werden vermag, ein Versuch, der aus der Perspektive des Historikers indes stets nur als Transkription gewertet werden kann. Auch unser diesjähriges Programm bietet ja die Möglichkeit zu solchen Beobachtungen, etwa bei der Anpassung der Goldberg-Variationen, eines typischen Werks für zweimanualiges Cembalo, an die Ausdrucksmöglichkeiten des einmanualigen Konzertflügels, der von Natur aus eher die Tradition der Bachschen Klavichordmusik weiterzuführen in der Lage ist.

Im Meinungsstreit um das richtige Klavierinstrument ist von 1900 bis zur Gegenwart von den Klavierverfechtern eine gegen das Cembalo gerichtete Theorie in immer neuen Varianten vorgebracht worden, die etwa in der Formulierung Peter Raabes (Stein-Festschrift 1939) wie folgt lautet: „Hätte Bach den modernen Flügel gekannt, so würde er nicht darauf bestanden haben, daß seine Werke durchaus auf den unvollkommenen Instrumenten gespielt wurden, die der Konstruktion dieses Flügels vorausgegangen sind.“ Diese von vornherein unhaltbare Ansicht vom unvollkommenen Vorläuferinstrument wird häufig durch eine andere, ebenso fragwürdige These zu stützen versucht, nämlich, daß gewisse zukunftsweisende Werke Bachs über die Ausdrucksmöglichkeiten der verfügbaren Klangmittel hinausgehen und offensichtlich für ein ideales Zukunftsinstrument geschrieben seien: eine These, die eher dem romantischen als dem barocken Musikempfinden gemäß scheint.

Dieser schwer ausrottbaren „Hätte-Bach“-Theorie hat die bekannte Cembalistin Eta Harich-Schneider 1950 eine entschiedene „Bach-hat-ja“-Theorie gegenübergestellt. Im gleichen Jahr hat der Praktiker Paul Hindemith in seiner Hamburger Bachrede das Problem in folgende Sätze gefaßt: „Wir können sicher sein, daß Bach sich überaus wohl fühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Stilmitteln, und wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen.“

Dieser Wiederherstellung der „damaligen Aufführungsbedingungen“ oder wenigstens einer Annäherung an dieselben, dienten die musikhistorischen Bemühungen der Neuen Bachgesellschaft nach 1900. Unter den Vorträgen der Bachfeste und Beiträgen der Bach-Jahrbücher findet man grundlegende Ausführungen zu unserem Problem von Schneider, Seiffert, Schering u. a. Später wird Ludwig Landshoffs Münchener Bachfest-Vortrag (1927) „Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke“ von richtungweisender Bedeutung.

Inzwischen war die Wiedererweckung der historischen Instrumente weitergegangen. Das Cembalo hatte sehr bald das Klavichord nach sich gezogen, Gambe, Blockflöte, Oboe d'amore waren gefolgt und bereicherten das Klangbild in faszinierender Weise. In München hatte seit 1905 der Kammermusiker Christian Döbereiner mit seiner „Vereinigung für alte Musik“ für die Wiedererweckung der Gambe und die Neubelebung barocker Kammer- und Orchestermusik in originaler Klanggestalt systematisch gearbeitet und damit der praktischen Bachpflege neue Impulse gegeben.

Die deutsche Orgelbewegung hatte durch die Wiederentdeckung des Praetorius-, Schnitger- und Silbermann-Orgeltyps und durch die Freiburger und Freiburger Orgeltagungen 1926/27 eine klare Linie erhalten. Und Wilibald Gurlitt hatte mit seinem Begriff des „historischen Klangstils“ der Erkenntnis Nachdruck verschafft, daß das Klangbild kein äußeres, auswechselbares Gewand, sondern ein wesenhafter Faktor des Werkstils ist, und daß Treue zum historischen Werk Treue zum Klangstil einschließt.

All diese Erkenntnisse und Erlebnisse, die auch von der musikalischen Jugendbewegung und vom allgemeinen Lebensstil der „Neuen Sachlichkeit“ her genährt wurden, formten den Bachstil der nächsten Jahrzehnte entscheidend. Am deutlichsten sichtbar wird diese Abkehr von der romantischen Bachdeutung in der denkwürdigen Wandlung des Thomaskantors Karl Straube, über die dessen Aufsatz „Rückblick und Bekenntnis“ 1950 selbstkritisch berichtet. Von einem an Wagners Klangsinnlichkeit orientierten, orchesterfarbigen Bachstil, wie er in seinem berühmten 2. Band der Peters-Ausgabe 1913 festgelegt ist, wandelt er sich am Ende der zwanziger Jahre unter dem Eindruck des Barockorgel-Erlebnisses vom „Bülow der Orgel“ (Reger) zum getreuen Sachwalter einer historisch echten, von allen Einflüssen stilfremder Modernisierung gereinigten Bachdeutung und erklärt freimütig den 2. Peters-Band als überholt. Mit dem Orgelstil wandelte sich auch sein Chorstil, indem er den monumentalen Chor- und Orchesterapparat, wie er ihn als gleichzeitiger Dirigent des Bachvereins und Gewandhaus-

chors bisher in Bachs Großchorwerken eingesetzt hatte, nunmehr mit der Kleinbesetzung des bloßen Knabenchors und Kammerorchesters vertauschte und in dieser klanglichen Feinstruktur erstmals zum Bachfest 1935 die Matthäuspassion zum nachhaltigen Erlebnis werden ließ. Mit dieser historischen Tat stieß Straube kraft seiner Autorität die Tür für einen neuen chorischen Aufführungsstil der Bachschen Werke auf.

Der Sinn für die Proportionalität der Klangträger im Bachschen Werk war durch grundlegende Arbeiten der genannten Wissenschaftler geschärft worden. Als Erbe der romantischen Bachpflege, die mit den an Händelscher und Haydn'scher Chorpracht geschulten Oratorienvereinen und Singakademien Besitz von Bachs Chorwerk ergriffen hatte, war ein monumentaler Aufführungsstil übernommen worden, bei dem der erdrückende Chorapparat das Orchester in die Rolle des Untermalungsfaktors abdrängte und damit das lebensnotwendige Spannungsverhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalgeschehen beseitigte. Zur Wiederherstellung des Gleichgewichts hatte deshalb Chrysander eine beträchtliche Erweiterung des Instrumentariums und besonders eine Vielfachbesetzung der Holzbläserchöre gefordert, aber es zeigte sich sehr bald, daß mit dem erreichten Gleichgewicht der Klangmassen der Verlust der Transparenz eingehandelt worden war. Aufführungen mit 1000 und mehr Mitwirkenden waren keine Seltenheit, und der Wagnerianer Felix Mottl soll nach zeitgenössischem Bericht für eine Festaufführung der Kantate 50 um 1910 etwa 2000 Sänger auf die Bühne gestellt haben, während Bach mit 24 Knabenstimmen ausgekommen war. — Die Erfahrung lehrte: Jede Massenbesetzung ist der Bachschen Polyphonie feindlich und führt zur Verdickung der Linien, Vergrößerung des harmonisch-rhythmischen Geschehens und Hemmung der dynamisch-agogischen und ornamentalen Beweglichkeit. Sinnvolle Klangproportionalität kann nur durch Kleinbesetzung erreicht werden, da das Klangvolumen des Cembalos, der Gambe, Blockflöte, Viola d'amore von vornherein unverrückbare Höchstgrenzen setzt. Das oft gerügte Überdecktwerden dieser Instrumente im Orchesterverband ist ein untrügliches Alarmsignal für die Überschreitung dieser Grenzen und zwingt zur entsprechenden Reduzierung der Klangpartner.

Diese auf praktischen Wege gewonnenen Erkenntnisse erfahren ihre volle Bestätigung durch gewisse historische Dokumente der Bachschen Musizierpraxis. Der „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“ aus dem Jahre 1730, das wichtigste Orientierungsschriftstück für aufführungspraktische Fragen, erweist eindeutig die durchsichtige Kleinbesetzung des Bachschen Aufführungsapparates sowie die Gleichgewichtigkeit zwischen Chor und Orchester einerseits und zwischen Bläsern und Streichern andererseits. Selbst wenn man die Spanne zwischen Bachs Tatsachen-Ist und seinem Wunsch-Soll berücksichtigt, bleiben die Grundproportionen gewahrt.

Auch an dieses Problem ist die „Hätte-Bach“-Theorie angesetzt worden. Aber man kann ihr wohl mit Sicherheit entgegenhalten, daß Bachs Musik bei Verfügbarkeit eines anders strukturierten Klangapparates eben nicht die

Bachmusik geworden wäre, die zur Diskussion steht. Auch hierin kann uns nochmals Hindemith beraten: „In der Kleinheit der Besetzung wie auch in den Klang- und Spieleigentümlichkeiten der damals gebräuchlichen Instrumente liebt man noch immer Faktoren zu sehen, die dem Komponisten [Bach] unerträgliche Einschränkungen auferlegten. Hätte er stark besetzte Chöre haben können, er würde sie, so glaubt man, mit Freude angewendet haben . . . Nichts spricht für eine solche Auffassung. Will man sich schon nicht von Bachs meist polyphonem Chorsatz überzeugen lassen, daß nur eine kleine Besetzung ihn deutlich zum Klingen bringen kann . . ., so braucht man nur sorgfältig seine reinen Orchesterpartituren zu studieren . . ., um zu sehen, wie er die minutiösen Feinheiten der klanglichen Gewichtsverteilung in diesen kleinen Instrumentalgruppen genießt – ein Gleichgewicht, das oft schon bei Stimmenverdoppelung durch wenige Instrumente ebenso gestört wird, als wenn man die Sopranlinien der Pamina-Arie durch einen Frauenchor nachzeichnen ließe.“

Erfreulicherweise gewannen diese Erkenntnisse in der jüngeren Bachpflege an Boden und führten zu einer Reduzierung und Ausbalancierung der Klangmittel sowohl auf orchestralem wie auch auf chorischem Gebiet. Wenn heute unser Leipziger Bachorchester auf seinen Konzertreisen dem 3. Brandenburgischen Konzert in einer 11-Mann-Besetzung überall zu einer begeisternden Wiedergabe verhilft, so ermißt man die Wegstrecke, die uns vom pathetischen Klangmassiv der Furtwänglerschen 80-Mann-Besetzung innerlich trennt. Bachsche Kantaten erlebt man vielerorts schon in eindrucksvollen Wiedergaben kleiner Musizierkreise. Bei einem systematischen Abbau der Quantität verliert sich jene Spaltung in zwei Klangebenen von selbst, die man in Großchoraufführungen regelmäßig beim Übergang vom Tutti-massiv zur dünnstimmigen Soloarie empfindet und die den Eindruck erweckt, als haben sich einige Kammermusiksätze in eine Großkonzertveranstaltung verirrt. Den meisten Weimarer Kantaten und weltlichen Gelegenheitswerken der Leipziger Zeit ist überdies von Bach eine solistische Vokalbesetzung zgedacht gewesen.

In jüngster Zeit hat man, von einer Anregung Scherings im Bach-Jahrbuch 1920 ausgehend, das barocke Konzertprinzip für Bachs Chormusik wieder lebendig gemacht, indem man durch Wiedereinführung des Solo-Tutti-Prinzips mittels Aufgliederung in Concertisten- und Ripienisten-Episoden eine Auflockerung des massiven Chorklangs erreicht und damit der Chormusik das gleiche Spannungsmoment zugeführt hat, was im instrumentalen Concerto grosso wirksam ist.

Bei unserer Ausstellungseröffnung haben wir entgegen aller Gepflogenheit gewagt, die „Jauchzet-Gott“-Kantate in kleinstmöglicher Kammerbesetzung darzubieten, wie sie vielleicht im Bachschen Haus erklingen sein mag.

Leider ist auf den bisherigen Bachfesten noch nie das Experiment gemacht worden, eine Kirchenkantate in der wirklichen Originalbesetzung, wie sie Bach 27 Jahre lang als Thomaskantor praktizierte, aufzuführen. Hierfür

müßten für den Vokalsektor in jeder Stimmlage 1 Concertist und 2 Ripienisten, und im Instrumentalsektor je dreifach besetzte Violinen, zweifach besetzte Bratschen, je 1 Violoncello, Kontrabaß, Fagott und Orgel, dazu nach Bedarf solistische Holz- und Blechbläser vorgesehen werden, also rund 30 Mitwirkende. Man müßte hierzu allerdings die wesentlich klangärmeren Originalinstrumente verwenden oder auf andere Weise für einen dynamischen Ausgleich sorgen. Ich möchte dieses Experiment, das uns Erfahrungswerte für den uns gemäßen Bachstil liefern könnte, für das nächste Leipziger Bachfest anregen.

Natürlich ist die Besetzungstärke auch zum jeweiligen raumakustischen Volumen in Relation zu setzen. Angemessene Räume sind eine Grundvoraussetzung für eine gute Bachpraxis. Unsere weiten Konzerträume sind im Prinzip bachfeindlich. Der Solopart eines Cembalokonzertes bleibt häufig nicht deshalb von unbefriedigender Wirkung, weil das Cembalo zu klangschwach ist, sondern weil der Konzertraum zu groß ist. Eine Nichtbeachtung dieser natürlichen Relationen rächt sich am Klangergebnis. Leider wird hier noch viel gesündigt.

Neben diesen Grundsatzfragen wurden auch die Einzelprobleme der Wiedergabe und Vortragsart historisch neu durchdacht und damit der subjektiven Entscheidung entzogen. Zahlreich sind die Veröffentlichungen zur Ornamentik, Artikulation, Dynamik, Gesangstechnik, zum Zeitmaß, mehrstimmigen Violinspiel und zu anderen Vortragsfragen. Das Bach-Jahrbuch hat sie nur zum Teil auffangen können. Wenn sie auch in den Bachfestprogrammen der letzten Jahrzehnte weniger als in der Frühzeit in Erscheinung treten und wenn sie insbesondere auf der großen Leipziger Bachtagung 1950 zugunsten ideologischer Probleme völlig ausgeklammert blieben, so haben sie doch ihre Aktualität für alle Bachpraktiker unvermindert bewahrt. Der Alltag stellt hier eine Fülle von Detailfragen: man denke nur an das Fermatenproblem, die Schlußritardandi, die Vorschlagslänge, den Tempowechsel, die freien Rezitativvorhalte, die strukturelle Dynamik, den Continuo-Baß, die Motettenbegleitung und vieles andere.

Mit der Rückbesinnung auf die historische Aufführungspraxis ging notwendigerweise die kritische Überprüfung der verfügbaren Werkausgaben Hand in Hand. Denn eine stilechte Werkwiedergabe setzt eine unverfälschte Werkausgabe voraus. Die zahllosen Bearbeitungsausgaben, die das Bachsche Werk besetzungs- und vortragsmäßig verzerren oder einseitig interpretieren, hatten sich ungünstig auf die Bachpraxis der Vergangenheit ausgewirkt. Um die Jahrhundertwende schien es fast, als haben sich die meisten Musikverlage verschworen, das Bachsche Original unter einer Flut von Einrichtungen, Bearbeitungen, Transkriptionen zu ersticken. Unserer Ausstellung „Leipziger Verlage als Hüter des Bachschen Erbes“ könnte man leicht die noch interessantere Schau „Europäische Verlage als Verfälscher des Bachschen Erbes“ an die Seite stellen. Das trifft nicht auf unsere Traditionsverlage zu, die eine im wesentlichen klare Editionsline in Abstimmung mit fortschreitenden Forschungsergebnissen eingehalten haben und heute ihre

Verlagsproduktion ausschließlich auf das wissenschaftliche Wertprinzip ausrichten.

Von C. F. Peters ging in den dreißiger Jahren mit den beispielhaften Ausgaben Landshoffs und Soldans die große Urtextbewegung aus, die inzwischen weite Bereiche des deutschen Verlagswesens ergriffen hat. Das von Experten quellenkritisch erarbeitete authentische Werkbild, wie es etwa die sieben abgeschlossene Klavier-Urtextreihe des Leipziger Peters-Verlages oder die entsprechenden Urtextausgaben des Münchner Henle-Verlages seit 1949 bieten, sind solide Ausgangsbasen für werktreue Interpretation. Sie befreien den Spieler aus der Zwangsjacke der Bearbeitermeinung, gewähren ihm zwar einige praktische Handreichungen, lassen ihm aber genügend Entscheidungsfreiheit nach Maßgabe eigener Einsicht in die aufführungspraktischen Belange.

Auch unsere seit 1953 angelaufene Neue Bach-Ausgabe möchte nicht nur als philologisches Dokument der heutigen Bachforschung angesehen werden, sondern vor allem auch als verlässliche Grundlage für eine bereinigte Bachpflege dienen. Sie tut dies durch Bereitstellung eines authentischen Werkbildes, in das gewisse aufführungspraktische Grunderkenntnisse bereits eingearbeitet sind, und durch praktische Hinweise und Erörterungen in ihren Kritischen Berichten. Ihre volle Ausstrahlungskraft kann sie aber erst durch zusätzliche Aufführungsmaterialien erlangen. Es wäre schön, wenn die Verlage in dieser Hinsicht mit der wissenschaftlichen Edition Schritt halten könnten, damit die Neuerkenntnisse hinsichtlich Werkfassungen, Lesarten, Besetzungs- oder Textierungsvarianten schon jetzt praktisch genutzt werden könnten.

Es wird im wesentlichen noch immer nach den alten Breitkopf-Materialien musiziert, die vor mehr als fünfzig Jahren im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft geschaffen wurden. Nur wenige Aufführungsleiter machen sich die Mühe einer Revision nach den wissenschaftlichen Neuerkenntnissen. So kommt es, daß eine längst als falsch erkannte Generalbaßausführung sich beharrlich durch die kirchenmusikalische Praxis weiterschleppt: nämlich Cembalo für die Continuoakkorde und Orgel für Verdoppelung der Chorstimmen einzusetzen, eine Praxis, die im Widerspruch zum Quellenbefund steht, der eindeutig der Orgel die Hauptrolle der Generalbaßharmonisierung zuweist, während das Cembalo offenbar nur gelegentlich und ersatzweise diese Funktion übernahm und im übrigen wahrscheinlich als Direktionsinstrument in Bachs Aufführungen eine wichtige, aber anonyme Rolle spielte. Eine radikale Verbannung des Cembalos aus Bachs kirchlicher Figuralmusik, wie sie Schering erstmals zum Bachfest 1935 für das eben erst heimisch gewordene Instrument forderte, entspricht wohl kaum dem historischen Tatbestand. Einige die Cembaloverwendung belegende Dokumente und mehrere ausgeschriebene Cembalostimmen im originalen Aufführungsmaterial lassen vielmehr an eine elastische, situationsbedingte Handhabung der Continuofrage in Bachs Praxis denken. Es wäre für uns überdies schwer vorstellbar, daß Bachs konzertante Kirchenmusik auf das Hauptinstrument

dieser modernen Musikpraxis gänzlich verzichtet habe, wo uns doch durch Bachs Parodieverfahren die Tatsache des geistlich-weltlichen Einheitsstils immer erneut bestätigt wird. Selbst wenn Bach in Rücksicht auf lokale Traditionen und kirchenbehördliche Wünsche (er hatte ja im Revers ausdrücklich unterschreiben müssen, daß die Kirchenmusik *nicht opernhaffig herauskomme*) diese weltlich-geistliche Klangstilspaltung konsequent praktiziert hätte, bestünde für uns heute wohl kaum ein Anlaß, ihm hierin starr zu folgen. Es erscheint mir durchaus vereinbar mit den Forderungen der historischen Aufführungspraxis, wenn bei heutigen Aufführungen für gewisse Arien, deren duftige Klangstruktur durch Orgelbegleitung beeinträchtigt wird, der silbrige Cembaloklang als angemessener eingesetzt und damit eine elastische Alternatimpraxis im Continuoereich wiedergewonnen würde. Bei dem neu zu schaffenden Aufführungsmaterial sollte man bei aller Wahrung philologischer Quellentreue dem Praktiker den Hinweis auf solche Lizenzen nicht vorenthalten.

Wie den Verlagen, so fällt in neuerer Zeit auch dem Rundfunk und der Schallplattenindustrie eine besondere Verantwortung in aufführungspraktischen Dingen zu. Besonders die Schallplatte ist durch Massenaufgabe und Wiederholbarkeit des konservierten Klangerlebnisses von außerordentlicher Bedeutung für die Bildung des aufführungspraktischen Stilgefühls. Leider nützt sie diese Chance nur teilweise. Manche Einspielungen berücksichtigen nicht einmal die Elementargesetze der historischen Aufführungspraxis. So hört man noch häufig Violinkonzerte berühmter Virtuosen mit großem Streichkörper ohne Generalbaßfüllung, so daß bei zweistimmigen Stellen eine peinliche Klangleere entsteht, ganz wie vor 130 Jahren in den generalbaßlosen Partituren von A. B. Marx.

Die der Schallplatte eigene Ablaufsbegrenztheit führt gelegentlich zu künstlicher Temposteigerung oder zu unverantwortlicher Werkkürzung. Bei dem als Fragment überlieferten Hochzeitsquodlibet wirkt die Potenzierung des Fragmentcharakters durch nochmalige Beschneidung geradezu tragikomisch. In einer bekannten Einspielung erscheint der Schlußchor der Matthäuspassion unter Streichung aller Instrumentalritornelle und Zerstörung der gleichgewichtigen Alternatimstruktur als fortlaufender Chorsatz, dem man nicht einmal die Rückkehr in die Grundtonart gönnt, sondern ihn mit dem paralleltonartigen Satzblock enden läßt. Oder in einer Aufnahme der „Phöbus-und-Pan“-Kantate wird die zentrale Tenorarie in einem raffinierten Stückelungsverfahren von 80 auf 40 Takte reduziert und damit in ihrer architektonischen Wohlgeformtheit zerstört: drei alarmierende Klangdokumente von vielen anderen, bei denen das Bachwerk bedenkenlos der Technik geopfert wird.

Es wäre erwägenswert, ob unsere Bachgesellschaft als „Gewissen der Bachpflege“ sich nicht um größere Einflußnahme auf diesem modernen Wirkungsfelde bemühen und vielleicht sogar selbst durch Schaffung einer exemplarischen Plattenreihe der Aufführungspraxis Direktiven geben sollte.

Aber auch außerhalb des Schallplattenbereichs wäre es nützlich, der Frage

der Kürzungen, die stets in den Organismus des Bachschen Werkes eingreifen, größere Aufmerksamkeit zu widmen. Man kann diesem Problem, das besonders auch bei den überdimensionalen Großwerken auftritt, jedenfalls nicht mit dem flinken Rotstift des Operndirigenten beikommen.

Wenn ich in meinen Ausführungen zahllose ausführungspraktische Einzelprobleme notwendigerweise außer Betracht lassen muß, so möchte ich mich doch noch der Frage zuwenden: Wieweit sind wir nach sechs Jahrzehnten Arbeit mit der Verwirklichung der 1900 festgelegten Programmpunkte tatsächlich gekommen? Wo stehen wir mit unseren ausführungspraktischen Bemühungen?

In unserer heutigen Bachpraxis zeichnet sich ein gewisser Kompromißstandpunkt ab, der den historisierenden und aktualisierenden Tendenzen gleichermaßen gerecht zu werden sucht. Diese Praxis der mittleren Linie wirkt sich in einer ausführungsstilistischen Gleichförmigkeit unserer Bachfestprogramme aus.

Der instrumentale Standardklangkörper unserer Bachpflege ist das aus dem modernen Sinfonieorchester rekrutierte und durch wenige historische Obligatinstrumente auffrisierte Kammerorchester.

Sein Vokalpartner ist in der Regel der gemischte Chor mittlerer Besetzungstärke und nur in wenigen begünstigten Fällen einer der traditionellen oder in letzter Zeit neuentstandenen Knabenchöre, die dem historischen Klangideal von Natur aus am nächsten stehen. Träger der vokalen Solopartien ist, bis auf wenige Ausnahmen, noch immer das prominente Solistenensemble, das seine Solonummern absolviert und im übrigen während der Chorpartien als Konzerthörer fungiert.

Die anfangs stürmische Wiedererweckung historischer Instrumente ist in ein ruhigeres Fahrwasser geraten. Erregende Instrumentalexperimente sind in unseren Bachfestprogrammen zur Seltenheit geworden. Cembalo und Klavier, Gambe und Cello leben friedlich nebeneinander. Mit der Rückeroberung der hohen Clarinlagen mittels neukonstruierter Quasi-Bachtrumpeten in der Straube-Ära und der endgültigen Verbannung der ersatzleistenden Klarinetten als letzten Requisiten romantischer Klangverfremdung schien das schwierigste Problem des Bachorchesters gelöst und die erste Etappe der Bachrenaissance abgeschlossen. Nur wenigen wurde bewußt, daß diese fiktive Bachtrumpete, die mittels halber Rohrlänge und Ventilmechanik der Clarinlage der 4. Oktave gerade aus dem Wege geht, mit ihrem forcierten, clarinfremden Höhenregister die dynamische Proportionalität der Kammerbesetzung wieder in Frage stellt. Es war deshalb eine echte Sensation des Essener Bachfestes 1961, im Rahmen der Capella Coloniensis dem schlanken Clarinklang erstmals wieder zu begegnen: eine ausführungspraktische Errungenschaft, über die uns Walter Holy in seinem Spezialreferat Maßgebliches sagen wird. In gleicher Weise erfreulich sind die jüngsten Leipziger Versuche, Zinken und engmensurierte Posaunen dem Kantatenorchester wieder zuzuführen, wovon wir schon durch das Turmblasen einen Vorgeschmack erhielten. Dagegen verunklart noch immer der romantisch-

dunkel-füllige Hornklang das polyphone Satzbild, das in Wirklichkeit mit dem schlanken, klar konturierenden Naturhorn ton rechnet und keinesfalls durch das übliche Tieftransponieren exponierter Höhenlagen gewinnt.

Im Kammermusikbereich haben sich historisches Cembalo und moderne Violine trotz disparater Klangcharaktere aneinander gewöhnt und bilden auf jeden Fall ein besseres Interpretengespann als Flügel und Violine, eine Klangkombination, die schon Albert Schweitzer 1908 mit Recht als unerträglich für Bachs Sonaten ablehnte.

Schwer verträglich für barockgewöhnte Ohren ist aber auch die Klavierwiedergabe der Cembalokonzerte, deren Satzstil mit einem lebendigen Wechsel des Miteinander und Auseinander im Solo-Tutti-Ablauf rechnet, eine Funktion, die der verschmelzungsfeindliche, „arrogante“ Klavierton keineswegs erfüllen kann, was besonders auch an den häufigen Unisonoführungen zwischen Klavier und Violine deutlich wird.

Die Kompromißbereitschaft unserer Bachpraxis erwächst zu einem großen Teil aus der Resignation, daß eine originalgetreue Gesamtrekonstruktion des Bachschen Klangapparates zwar für die historische Erkenntnis wichtig, aber für die praktische Musikipflege undurchführbar ist, da dies eine Spezialisierung erfordern würde, die außerhalb der Möglichkeiten des landläufigen Konzertbetriebs liegt. Es müßten ja die tonschlankeren und klappenarmen Oboen, Fagotte und weicheren Traversflöten, die enger mensurierten ventillosen Naturtrompeten und Hörner und die lockerer besaiteten Kurzhalsgeigen samt altem Streichbogen wiederbelebt und spieltechnisch gemeistert und in ähnliche raumakustische Situationen gestellt werden, um das Bachsche Klangbild in Farbe und Proportionalität annähernd exakt wiederzugewinnen. Dies kann vorläufig nur ein Anliegen weniger Spezialinstitutionen, wie musikwissenschaftlicher Seminare, kleiner Kammermusikkreise oder Rundfunk- und Schallplattenstudios, sein. Ein Hin und Her im Gebrauch alter und neuer Spieltechniken ist für den Einzelkünstler weder ersprießlich noch zumutbar. Trotzdem ist die Begegnung mit dem historisch-echten Klangbild in jedem Fall für uns ein erregendes Erlebnis, wie wir kürzlich im Konzert auf Originalinstrumenten unseres Museums feststellen konnten. Das am konsequentesten historisierte Barockorchester Deutschlands, die 1954 gegründete Capella Coloniensis, konnte aus terminlichen Gründen nicht das klingende Pendant unseres Kolloquiums abgeben. Ihr Konzert hätte uns reichen Diskussionsstoff zur Frage der Möglichkeit und Notwendigkeit historischer Klangpraktiken zugeführt.

Man darf nicht vergessen, daß uns durch solche Klangrekonstruktionen überhaupt erst jener Wirkungsfaktor wiedergewonnen wird, den wir – umgedacht ins Visuelle – von der bildenden Kunst im Farboriginal eines alten Gemäldes ohne weiteres mitgeboten bekommen. Wenn Skeptiker dagegen argumentieren, die Authentizität eines solchen Klangerlebnisses sei schon deshalb trügerisch, weil ja die andersartige Hörfähigkeit und das allgemeine Lebensgefühl des Barockmenschen nicht mit rekonstruiert werden könnten, so muß man auch hier auf die bildende Kunst verweisen, wo

zwischen historischem Bild und seinem Betrachter die gleichen Trennungsfaktoren einkalkuliert werden müßten.

Extreme Modernisten pflegen aus solchen Erwägungen die Forderung abzuleiten, ein historisches Musikwerk müsse gerade deshalb für unser durch Wagner-Straußsche Klangräusche geweitetes Hörvermögen mit stärkeren Klangmitteln ausgestattet werden, um dieselbe Wirkungsintensität zu erreichen, die es damals auf die Ersthörer ausübte: Eine abwegige Theorie, die auch in der bildenden Kunst zu kuriosen Konsequenzen führen müßte und die von der psychologisch falschen Voraussetzung ausgeht, eine klanglich-dynamische Erweiterung des Erlebnisbereichs müsse notwendigerweise eine Ausschaltung oder Verkümmern früherer Hörgewohnheiten nach sich ziehen. Widerlegt wird diese Theorie schon allein durch die Tatsache, daß sich in einem Bachschen Werkbereiche das historische Klangbild total und kompromißlos durchgesetzt hat: Der wiedererweckte Barockorgelklang hat sich nach einer erstaunlich kurzen Umorientierung unseres Klangempfindens in unser musikalisches Gegenwartsbild restlos eingefügt, so daß er uns als die allein angemessene und optimale Verklanglichungsform des Bachschen Orgelwerks erscheint. Das berechtigt uns zu der Hoffnung, daß auch in den anderen Werkbereichen noch weitere Annäherungen an das originale Klangbild möglich sind und daß die so gewonnenen neuen Klangqualitäten nicht in historischer Distanz zu unserem Gegenwartsempfinden verharren, sondern alsbald in dieses eingeschmolzen und von uns als erlebnisbereichernder Zuwachs akzeptiert werden.

Wenn Bachs Werk heute bereits gar nicht mehr als „historisch“ und seine Pflege als „retrospektiv“ empfunden werden, so ist dieser Rezeptionsprozeß durch die Versuche, es durch modernisierende Zurichtung und gönnerhafte Retuschierung konzertfähig und unserm Kunstempfinden zugänglicher zu machen, eher gehemmt als gefördert worden; der Erfolg ist vielmehr dem konsequenten Bemühen um Sicherung der adäquaten Klanglichkeit zu verdanken. Bachs Werk bedarf keiner Krücken, um Eingang in unser Konzertleben zu finden. Es dankt jedem Interpreten, der ihm seine originalen Lebensbedingungen beläßt, durch Klarheit und Steigerung der Aussagekraft.

In dieser Hinsicht bleibt noch manches zu tun. Es ist eine Arbeit, die gemeinsam von Künstlern und Wissenschaftlern zu leisten ist. Die Musikwissenschaft hat sich nicht, wie es Robert Franz gewollt hatte, in ihre Schranken gegenüber der Künstlerschaft zurückweisen lassen, sondern hat mit Beharrlichkeit die historischen Grundlagen des Bachschen Schaffens weiter erforscht. Schon das mit quellenkritischen Methoden erarbeitete Werkbild unserer Urtextausgaben rechnet mit einer ebenso authentischen Verklanglichung durch den Interpreten. Es sollte heute keinen Künstler mehr geben, der sich mit der Interpretationsnaivität des 19. Jahrhunderts bewaffnet und unter Berufung auf seine Intuitionssicherheit an den Erkenntnissen der musikwissenschaftlichen Forschung vorbeidrückt. Der historisch orientierte Künstler, der bereit ist, wissenschaftliche Erkenntnisse der Auf-

führungspraxis als Rahmengesetz für seine im übrigen frei-schöpferische Nachgestaltung anzuerkennen, ist der echte Bachinterpret. Es ist ein längst entlarvtes Kindermärchen, daß historisch gebundene Bachinterpretation antiquiert und trocken sein müsse. Sie kann von einer inneren Lebendigkeit sein, die alle Klangeffekte des romantischen Ausdruckssubjektivismus vergessen läßt. Im übrigen gewährt gerade die ältere Musik dem Interpreten gestalterische Freiheiten, die die späteren Epochen durch peinliches Vorschriftensystem wieder zurückgenommen haben. Man muß sie nur erkennen und nützen.

Jede lebendige Bachwiedergabe beruht letztlich auf dem richtigen Zusammenwirken objektiver und subjektiver Gestaltungsmomente, sie bedarf einer Synthese aus aufführungspraktischer Einsicht und interpretatorischer Inspiration.

Wenn ich am Ende meiner Ausführungen nochmals auf die vor 58 Jahren von Max Schneider erhobene Forderung nach regelmäßigen Diskussionen über aufführungspraktische Fragen zurückkomme, so tue ich dies mit der Überzeugung, daß sie auch heute noch ihre volle Gültigkeit besitzt. Nur scheint mir, daß der damals Dreiunddreißigjährige mit dem Ausruf „Wie leicht könnte so Klarheit geschaffen werden!“ das Problem allzu jugendlich-optimistisch angegangen hat. Angesichts der Tatsache, daß nach sechs Jahrzehnten zahlreiche Probleme immer noch nicht gelöst oder ihre Lösung in der Praxis nicht verwertet sind, neige ich eher zu der Formulierung: „Wie schwer ist es, endgültige Klarheit in Fragen der Aufführungspraxis zu schaffen!“

Vielleicht sollte sich unsere Bachgesellschaft auch selbstkritisch fragen, ob sie in den vergangenen Jahrzehnten wirklich alles getan hat, um ihr selbstfixiertes Programm in jeder Hinsicht zu erfüllen. Heute steht sie in ihrem Bemühen nicht mehr allein. Vielerorts haben sich eigenständige Zentren ernster Bachpflege gebildet, und insbesondere ist die Bachstadt Leipzig im Begriff, der Bachpflege neue Perspektiven durch eine weitgeplante Organisation zu eröffnen. Damit sind günstige Voraussetzungen gegeben, den Kampf um Reinheit und Unverfälschtheit des Bachschen Werkes konsequent weiterzuführen.

Mir scheint, daß von einer aufführungspraktisch sauberen Ausgangsbasis aus die künstlerische und menschliche Ausstrahlungskraft des Bachschen Kulturerbes erst voll wirksam werden kann.

Dr. Winfried Schrammek (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig) erörtert die mannigfachen Schwierigkeiten, die das historische Instrumentarium durch Spielart und technische Eigenheiten dem heutigen Musizieren bereitet. Als charakteristisch für die Instrumente vor 1750 bezeichnet er: 1. die Beschränkung der Skala im Umfang und in der Dichte der nebeneinanderliegenden Töne, 2. die Unausgeglichenheit und teilweise Unreinheit der Skala bei Blasinstrumenten, 3. das weitgehende Fehlen dynamischer Schwellfähigkeit und subjektiver Beeinflussung des Einzeltones, 4. das starke Einschwinggeräusch, 5. den intensiven stationären Klang mit hellem, ober-tonreichem Timbre. Für die Instrumente der heutigen Bach-Interpretation ist eine An-

näherung an die Punkte 3 bis 5 erstrebenswert, während die Punkte 1 und 2 notwendigerweise den Maßstäben der heutigen Musizierpraxis anzupassen sind. Es gilt, aus der Praxis der Gegenwart Instrumente neu zu schaffen, die in ihren wesentlichen Merkmalen dem Klang der Bach-Zeit entsprechen, wie dies z.B. bei der Orgel, der Blockflöte, der Viola da gamba und d'amore, der „Clarine“ und zum Teil beim Cembalo schon gelungen ist. Wünschenswert wären für die Querflöte konische Holzausführung, für die Oboe der Rückgriff auf die alte deutsche (statt der modernen französischen) Bauart, für die Pauke kleinere Mensur mit Holzschlegelverwendung, für die Hörner Naturtonpraxis, für das Klavichord Doppelchörigkeit. Vorerst kaum zu lösen ist die Frage der Violininstrumente, weil zur Zeit Bachs noch eine andere Spielhaltung üblich war. Flacher Steg, Darmsaiten, leichtere, kürzere Bogen aber wären wenigstens erforderlich. — Von einer radikalen Einpassung Bachscher Musik in das heute übliche, für die Gegenwartsmusik berechnete Instrumentarium ist abzuraten, doch sind auch der Wiedererweckung historischer Musizierpraktiken gewisse Grenzen gesetzt. In jedem Falle aber ist das „Wissen um die Dinge“ als eine der Voraussetzungen für eine möglichst werkgetreue und damit höchst aussagekräftige Aufführungspraxis wichtig.

Thomaskantor Prof. Erhard Mauersberger berichtet über aufführungspraktische Erfahrungen aus der Alltagsarbeit mit dem Thomanerchor und der Vorbereitung des Bachfestprogramms. Hierbei zwingt die Situation häufig zu elastischer Handhabung der Aufführungspraxis, wie sie ähnlich auch Bach seinerzeit abverlangt wurde. Instrumentale Stützung einer vokalen Einzelstimme sei gelegentlich ebenso angebracht wie die Continuo Begleitung einer Motette. Als Continuoinstrument der Kantatenaufführungen diene in der Regel ein Orgelpositiv, doch zwingen besondere Verhältnisse manchmal auch zum Rückgriff auf das Cembalo. In der Johannespassion werden die Evangelistenrezitative einheitlich vom Orgelklang gestützt, während den Soloarien meist die Cembalobegleitung vorbehalten sei. Die Anregung zur versuchsweisen Aufführung einer Bach-Kantate in der historisch verbürgten Kleinbesetzung Bachs soll zum nächsten Leipziger Bachfest aufgegriffen werden.

Wolfgang Schetelich (Musikhochschule Leipzig) äußert sich über die Interpretation Bachscher Orgelwerke unter drei Gesichtspunkten: 1. Eine Untersuchung der musikalischen Form in ihrem Verhältnis zum Instrument ergibt, daß unter den freien Formen Präludium, Fantasie und Toccata mit Fuge bei Bach Stücke anzutreffen sind, die deutlich auf das Werkprinzip der Orgel hin konzipiert sind. Oft läßt die Mehrteiligkeit eines Stückes eine Anlage These, Antithese, Synthese erkennen, wie etwa in der Fuge Es-Dur (BWV 552). Solche kontrastierenden Teile in einem Satz sind durch das räumliche Gegen- und Miteinander der Orgelwerke darzustellen. 2. Zur Frage der Phrasierung und Artikulation ist festzustellen, daß nur die Tonkannellenlade die für die Plastik des polyphonen Gewebes notwendige phasengleiche Ansprache der Pfeifen garantiert und nur die mechanische Spieltraktur in normal akustischen Räumen Modifikationen des Spielers in der An- und Absprache der Pfeifen zuläßt. Maßgebend für die Suche nach gültiger Artikulation und Verwendung aller Mittel eines differenzierten Anschlages sei das Hören und der Vergleich zu allen Instrumental- und Vokalwerken Bachs. Eine Erprobung der erarbeiteten Vorstellungen an anderen Tasteninstrumenten (Klavichord, Cembalo, Klavier) könne zeigen, welche hohe Bedeutung der subtilen Reaktionsfähigkeit der mechanischen Orgeltraktur zukommt. 3. Zur Registerwahl sei zu bedenken, daß das Plenum einer Orgel geschickt und nicht zu oft anzuwenden ist. Der Einsatz einzelner Register, wie etwa eines warmen Prinzipal 8', vermag die Farbigkeit der Wiedergabe zu erhöhen.

Prof. Amadeus Webersinke (Musikhochschule Leipzig) betont, daß gerade das Klavier die wichtige Funktion habe, die ganze Musik, soweit sie uns überhaupt historisch erreichbar sei, in unsern Lebensraum einzubeziehen. Wenn man etwa Bachs Goldberg-

Variationen und Beethovens Diabelli-Variationen nacheinander in einem Konzertprogramm spielt (wie es W. selbst einmal durchgeführt hat), habe man das Erlebnis, daß die Sprache dieser beiden Meister, die sonst durch Welten voneinander getrennt scheinen, ein und dieselbe Sprache wird, nur durch zwei verschiedene Dialekte gefärbt. Wenn man aber das Bach-Werk durch Cembalo und das Beethoven-Werk durch den modernen Flügel wiedergibt, seien es zwei verschiedene Sprachen, die untereinander kaum eine Verständigungsmöglichkeit bieten. Für Bachs Cembalokonzerte und seine cembalobegleiteten Violinsonaten und überhaupt für alle Werke, bei denen das Cembalo in Verbindung zu anderen Instrumenten tritt, sei allerdings das moderne Klavier auch nicht das geeignete Partnerinstrument. Auf Grund jahrelanger Erfahrung im Spiel historischer und rekonstruierter Klavichorde bezweifelt W., daß es überhaupt möglich ist, durch Rekonstruktion von Instrumenten das originale Klangbild vergangener Zeiten authentisch wiederzuerwecken. Er schließt seine Ausführungen mit der bekenntnißhaften Frage: Warum eigentlich nicht Klavier?

Walter Holy (Köln) berichtet über seine langjährigen Erfahrungen mit der Technik des Clarinblasens auf Grund der rekonstruierten Clarintrompeten, wie sie die Capella Coloniensis seit sechs Jahren in historischen Konzerten erfolgreich verwendet. Druckschwachen Ansatz und Zwerchfellstütze bezeichnet er als die eigentlichen Geheimnisse des richtigen Clarinblasens. Mit praktischen Beispielen erläutert er den Klangunterschied zur üblichen „Bachtrompete“, die als Ventilinstrument der Clarinlage ausweicht und die Klangproportionen bei kammermusikalischer Besetzung verfälscht, während die echte Clarintrompete mit schlankem Ton dem Holzbläser- und Streicherensemble ein unaufdringlicher, idealer Klangpartner ist, wie auch die Aufführung der Kantate 51 in solistischer Instrumentalbesetzung erwiesen hatte. In amüsanter Weise demonstrierte er die Unerheblichkeit des Materials mittels einer Versuchstrompete, die für den zylindrischen Teil der Trompete einen Gartenschlauch einfügt. Als Abschluß dient eine Schallplattenwiedergabe des 2. Brandenburgischen Konzerts, die bei Kleinbesetzung die kammermusikalischen Fähigkeiten der wiedererweckten Clarintrompete überzeugend darlegt.

Dr. Hans-Olaf Hudemann (Heidelberg) beschäftigt sich in seinem Referat „Die sängerische Interpretation“ mit der ausdrucksmäßigen Textgestaltung Bachscher Rezitative und Arien. Alles Ausdruckshafte ist nach seiner Ansicht bei Bach im musikalischen Geschehen bereits enthalten. Bezüglich der Vertonung der Texte bei Bach differenziert er zwischen Texten, die das Ausdrucksmoment in sich tragen, und solchen, deren Substanz mehr eine geistige, symbolische Grundlage abgibt. Einen Sonderfall stellen parodierte Texte dar, die der musikalischen Gestalt nicht entsprechen. Ebenso wie die Arie ist das Bachsche Rezitativ in erster Linie musikalischen Gesetzen unterworfen, der musikalische Verlauf ist der einzelnen Wortausdeutung übergeordnet. Nicht das einzelne Wort sei zu gestalten, denn es füge sich ein in den Sinn und die Form der Abschnitte. Wo der Ausdruck das Wesentliche zu sein scheint, solle der Sänger von sich aus zum Ausdruck kein privates Gefühl hinzutun, sondern lediglich Bachs erfüllte Sprache zum Klingen bringen. Die Aufgabe des Interpreten sei es, das Werk in sich aufzunehmen, geistig zu durchdringen, mit ihm eins zu werden und es bei der Wiedergabe mit Leben zu erfüllen. Interpretation erfordere innere Bereitschaft und ein immer neues Wachsein für den geistig-seelischen Gehalt und für die musikalische Struktur eines Werkes.

Pastor Reinhold Krause (Auma) steuert Bemerkungen zu Bau und Verwendung der historischen Instrumente Zink und Posaune bei. Der Zink ist kein Trompetenersatz, sondern ein eigenständiges Instrument, das schon seit 1100 in regem Gebrauch zu finden ist, eine große eigene Literatur hat und am Beginn des 17. Jahrhunderts der aufkommenden Violine ein ernsthafter Konkurrent gewesen ist. Die blastechnischen Schwierigkeiten, ungenügende Nachbauten und fehlende Instrumentenbauer sind Gründe für die nur

stockende Wiederbelebung des Instrumentes. Die engmensurierten alten Posaunen lassen sich leichter wieder einführen, da ihre Spieltechnik nur unwesentlich von den heutigen Posaunen abweicht. Jedoch seien die Nachbildungen offenbar noch weit vom authentischen Klang entfernt, auch beständen über diesen noch keine sicheren Vorstellungen. Genaue Untersuchungen zur Ermittlung dieses authentischen Klanges müßten im Bereich der Schallstücke angestellt werden, wo jeder Millimeter von Bedeutung sei. Beim Mundstück wäre auf einen scharfen inneren Rand im Kesselmundstück zu achten.

Dr. Erwin R. Jacobi (Zürich) gibt zu bedenken, daß die künstlerische Wirkung des Cembalospieles von der Beherrschung der spezifischen Cembalotechnik abhängt, die man leider nur bei wenigen heutigen Cembalisten voraussetzen kann, so daß dem Bachschen Werk mit einer meisterlichen Klaviertechnik, wie sie etwa Prof. Amadeus Webersinke einzusetzen hat, häufig besser gedient ist als mit einem cembalistischen „Nähmaschinen-geklappere“. Außerdem sei das Cembalo, im Gegensatz zu Streich- und Blasinstrumenten, einer sukzessiven Abwärtsentwicklung in instrumentenbautechnischer Hinsicht ausgesetzt gewesen und habe sich damit vom Klang des Barockinstrumentes mit seinem nur 2,8 bis 3,5 mm starken Resonanzboden und seinen Plektron aus Naturfederkielen weit entfernt. — Die heutige Bachpflege erfordere eine fruchtbare, entpolemisierte Zusammenarbeit von konzertierendem Künstler und forschendem Wissenschaftler, da sich der Idealzustand des wissenschaftlich gebildeten Interpreten nur selten einstelle. In dieser Hinsicht sei die in Mitteleuropa übliche Trennung von Konservatorium und Universität gegenüber dem in angelsächsischen Ländern gehandhabten wissenschaftlich-praktischen Gemeinschaftsstudium im Nachteil. Weiterhin gibt J. einige wichtige Hinweise zur richtigen Vortragsart Bachscher Musik. Als schwer ausrottbare Fehler nennt er: Ausgehaltene Notenwerte in der Begleitung der Seccorezitative, falsche Vorschlagsausführung bei ternären Noten, die meist $\frac{2}{3}$ Länge des Vorschlags trotz Achtelnotierung erfordern, und Nichtdifferenzierung des *tr*-Gebrauchs für langsame und schnelle Sätze.

Organist Alfred Kruse (Meiningen) schlägt vor, bei Aufführungen im kleinen Rahmen eine mitteltönige Stimmung mit reinen Terzen auszuprobieren. Er selber habe gute Erfahrungen mit einem selbstgestimmten mitteltönigen Orgelregister gemacht. Er weist ferner auf die Probleme hin, die für die Aufführungspraxis durch das ständige Steigen des heutigen Kammertones gegeben sind. Außerdem berichtet er über eine Neuentwicklung der Firma Hutzelmann (Eisenach) im Cembalobau. Das neue Instrument besitzt einen Metallrahmen, der eine vorzügliche Stimmhaltung gewährleisten soll, und Federkiele, die beim Zurücklegen die Saiten nicht mehr berühren.

Orgelbaumeister Richard Rensch (Lauffen a. N.) entgegnet, die mitteltönige Stimmung sei wegen Wolfsquinte und anderer Eigenheiten heute nicht mehr akzeptabel. Er empfiehlt die von Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes* (1778) vorgeschlagene Stimmung, die auf der Mitteltönigkeit basiert, aber auch pythagoreische Terzen aufweist. Von seinen Orgeln stimme er einen Teil nach der Kirnberger-Methode. Die Orgeln blieben trotzdem für moderne Musik uneingeschränkt brauchbar.

Prof. Dr. Walther Siegmund-Schultze verbindet mit seinem Dank an die Diskussions Teilnehmer die Hoffnung, daß der in diesem Kolloquium erfreulicherweise angebahte Meinungsaustausch zwischen Wissenschaft und Kunst in den kommenden Jahren weitergeführt werde und zu fruchtbaren Ergebnissen für die Pflege des Bachwerkes führen möge. Die Erarbeitung eines wissenschaftlichen Leitbildes sei für die Bachpraxis unerlässlich, doch müsse jede Art Dogmatismus ausgeschaltet bleiben. Es sei weiterhin wünschenswert, daß die lebendige Beziehung zwischen Forschung und Praxis auch im Bach-Jahrbuch stets zum Ausdruck komme.

Das Bachschritttum 1958—1962

Zusammengestellt von Erhard Franke (Leipzig)

Die hier vorgelegte Bibliographie, die Titel von Büchern, Zeitschriftenartikeln und Rezensionen des internationalen Bachschritttums umfaßt, schließt an die von Wolfgang Schmieder im 45. Jahrgang des Bach-Jahrbuches veröffentlichte an. Zur Grundlage diente ihr der Titelkatalog des Bach-Archivs zu Leipzig, aus dem eine gewisse wertende Auswahl getroffen wurde¹. So sind Artikel aus Tageszeitungen und Kulturbältern nur in Ausnahmefällen aufgenommen worden, unberücksichtigt blieben ferner Schallplattenbesprechungen und -einführungen. In der Gruppe IX (Schöngeistiges) wurde auf eine Reihe von minderbedeutenden Titeln verzichtet. Die Sachgruppengliederung Schmieders wurde im wesentlichen beibehalten, dagegen innerhalb der einzelnen Gruppen eine alphabetische Anordnung nach Autoren vorgenommen. Neudrucke, Neuauflagen und Übersetzungen sind in die betreffenden Sachgebiete eingegliedert. Ein Anhang weist auf Faksimile-Ausgaben hin. Buchbesprechungen sind beim jeweils zugehörigen Buchtitel zu finden, die Namen der Rezensenten stehen in Klammern beigefügt.

Den Schluß der Zusammenstellung bildet wieder das alphabetische Autorenregister, das das Auffinden aller Veröffentlichungen eines Verfassers erleichtern soll.

INHALT

I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1—11). — II. Forschung, Edition (Nr. 12—48). — III. Leben und Werk. 1. *Gesamtdarstellungen* (Nr. 49—75). 2. *Geisteswissenschaftliche Betrachtungen*. a) Das „neue Bach-Bild“ (Nr. 76—95). b) Sonstiges (Nr. 96—98). 3. *Monographien* (Nr. 99—132). — IV. Das Leben. 1. *Gesamtdarstellungen* (Nr. 133—156). 2. *Dokumente*. a) Ikonographie (Nr. 157—167). b) Sonstiges (Nr. 168—179). 3. *Monographien* (Nr. 180—200). — V. Die Werke. 1. *Gesamtdarstellungen, allgemeine Werkbetrachtung* (Nr. 201—253). 2. *Kantaten* (Nr. 254—293). 3. *Motetten, Messen, Sanctus, Magnificat, Passionen, Weihnachts-Oratorium, Choräle* (Nr. 294—329). 4. *Orgelwerke* (Nr. 330—351). 5. *Klavierwerke* (Nr. 352—382). 6. *Orchester- und Kammermusik* (Nr. 383—403). 7. *Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Pergolesi-Bearbeitung* (Nr. 404—414). — VI. Aufführungspraxis, Interpretation (Nr. 415—493). — VII. Wirkung und Pflege Bachs in Geschichte und Gegenwart. 1. *18. und 19. Jahrhundert* (Nr. 494—520). 2. *20. Jahrhundert*. a) Wirkung des Bachschen Werkes in der Gegenwart (Nr. 521—534). b) Orte, Vereinigungen, Veranstaltungen (Nr. 535—625). c) Persönlichkeiten (Nr. 626—645). — VIII. Bachfeste (Nr. 646—756). — IX. Schöngeistiges, Tanz (Nr. 757—798). — Anhang: Faksimile-Ausgaben (Nr. 799—807). Autorenregister siehe S. 165.

¹ Das Bach-Archiv ist zahlreichen ausländischen Bibliotheken und Einzelpersonen für ihre Mithilfe durch Überprüfung und Ergänzung des Titelbestandes außerdeutscher Publikationen zu großem Danke verpflichtet. Besonderer Dank gebührt weiterhin Herrn Oberbibliotheksrat a. D. Dr. Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br., für wertvolle Ratschläge zur Systematik dieser Veröffentlichung.

I. Bibliographien, Verzeichnisse

1. Andignoux, P. E.: Le catalogue Schmieder de l'œuvre de J. S. Bach: œuvres d'orgue. Tableau de concordance entre les références B.-W.-V. (Bach-Werke-Verzeichnis) et les Editions Griepenkerl-Peters et Dupré-Bornemann. — In: *L'Orgue*. 1958, Nr. 88, S. 102–108.
2. Basso, Alberto: Elenco dei corali organistici di J. S. Bach. — In: *L'Approdo musicale*. 14 (1961), Nr. 14/15, S. 167–212.
3. Basso, Alberto: Prospetto cronologico della vita di Bach. Prospetto cronologico delle opere di J. S. Bach. — In: *L'Approdo musicale*. 14 (1961), Nr. 14/15, S. 141 bis 151, 152–166.
4. Broder, Nathan: *The Collector's Bach*. [Discographie.] — Philadelphia: J. B. Lippincott 1958. 192 S. (Keystone Books. K 3.) — Bespr.: (1) *The Instrumentalist*. 13 (1958), Dez., S. 12.
5. Elvers, Rudolf: Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs. — In: *Gestalt und Glaube. Festschrift Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag*. Witten 1960, S. 145–149, 238.
6. Kast, Paul: *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*. — Trossingen: Hohner 1958. X, 150 S., 7 Bl. Notenbeisp. (= *Tübinger Bach-Studien*. 2/3.) — Bespr.: (1) *Music and Letters*. 40 (1959), S. 382–384 (Walter Emery). (2) *Musica*. 13 (1959), S. 813–814 (Alfred Dürr). (3) *Die Musikforschung*. 15 (1962), S. 293–294 (Karl-Heinz Köhler). (4) *Notes*. 17 (1960), S. 570–571 (Donald Mintz).
7. Kenney, Sylvia W.: *Catalog of the Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library*. — New York: Columbia Univ. Press; London: Oxford Univ. Press 1960. XV, 295 S. — Bespr.: (1) *Music and Letters*. 42 (1961), S. 376–377 (Walter Emery). (2) *Music Educators Journal*. 47 (1961), Nr. 5, S. 100. (3) *Music Library Association Notes*. 18 (1961), S. 236–237.
8. McAll, May DeForest: *Melodic index to the works of Johann Sebastian Bach*. Rev. and enl. ed. — New York: Peters 1962. XIV, 138 S.
9. Neumann, Werner: *Welche Handschriften J. S. Bachscher Werke besaß die Berliner Singakademie?* — In: *Hans Albrecht in memoriam*. Kassel 1962, S. 136–142.
10. Schmieder, Wolfgang: *Das Bachschriftum 1953–1957*. — In: *Bach-Jahrbuch*. 45 (1958), S. 127–150.
11. Schmieder, Wolfgang: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. *Bach-Werke-Verzeichnis*. BWV. 2., unveränd. Aufl.; 3., unveränd. Aufl. — Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1958; 1961. XXII, 747 S.

II. Forschung, Edition

12. Johann Sebastian Bach. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Kritische Berichte. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1958–1962.
 - Ser. I, Bd. 12. *Kantaten zum Sonntag Cantate bis zum Sonntag Exaudi*. Von Alfred Dürr. 1960. [= Nr. 260.]
 - Ser. I, Bd. 13. *Kantaten zum 1. Pfingsttag*. Von Dietrich Kilian. 1960. [= Nr. 267.]
 - Ser. I, Bd. 21. *Kantaten zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis*. Von Werner Neumann. 1959. [= Nr. 274.]
 - Ser. I, Bd. 33. *Trauerkantaten*. Von Frederick Hudson. 1958. [= Nr. 265.]
 - Ser. I, Bd. 36. *Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische Haus*. I. Von Werner Neumann. 1962. [= Nr. 275.]

- Ser. I, Bd. 37. Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische Haus. II. Von Werner Neumann. 1961. [= Nr. 276.]
- Ser. I, Bd. 38. Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern. Von Werner Neumann. 1960. [= Nr. 277.]
- Ser. II, Bd. 6. Weihnachts-Oratorium. Von Walter Blankenburg und Alfred Dürr. 1962. [= Nr. 302.]
- Ser. IV, Bd. 3. Die einzeln überlieferten Orgelchoräle. Von Hans Klotz. 1962. [= Nr. 348.]
- Ser. VI, Bd. 1. Werke für Violine. Von Günter Haußwald und Rudolf Gerber. 1958. [= Nr. 388.]
13. Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Alfred Dürr und Werner Neumann. — Berlin: Evang. Verlagsanstalt.
- Jg. 45 (1958), 150 S., 15 S. Notenbeilage. Mit Beiträgen von Hermann Melchert [= Nr. 268.], Peter Benary [= Nr. 204.], Hans Hering [= Nr. 389.], Karl-Heinz Köhler [= Nr. 392.], Conrad Freyse [= Nr. 172.] und Wolfgang Schmieder [= Nr. 10.]
- Jg. 46 (1959), 170 S., 1 Taf., 7 Taf. Anhang. Mit Beiträgen von Hans-Martin Pleßke [= Nr. 758.], William H. Scheide [= Nr. 284.], Carl Dahlhaus [= Nr. 214.], Peter Benary [= Nr. 204.], Johannes Jahn [= Nr. 166.], Heinrich Besseler [= Nr. 159.], Conrad Freyse [= Nr. 165.], Wolfgang Lidke [= Nr. 503.], Ernst König [= Nr. 189.] und Hans-Joachim Schulze [= Nr. 287.]
- Jg. 47 (1960), 99 S. Mit Beiträgen von Werner Neumann [= Nr. 195.], Alfred Dürr [= Nr. 261.], Bernhard Stockmann [= Nr. 252.], Zdeněk Culka [= Nr. 182.], Herfried Homburg [= Nr. 498.] und Friedrich Wilhelm Riedel [= Nr. 515.]
- Jg. 48 (1961), 99 S. Mit Beiträgen von William H. Scheide [= Nr. 284.], Konrad Ameln [= Nr. 299.], Emil Platen [= Nr. 409.], Werner Neumann [= Nr. 279.], Karol Hlawiczka [= Nr. 368.], Friedrich Ernst [= Nr. 103.] und Hans-Joachim Schulze [= Nr. 179.]
- Jg. 49 (1962), 104 S. Mit Beiträgen von William H. Scheide [= Nr. 284.], Ulrich Siegele [= Nr. 327.], Carl Dahlhaus [= Nr. 212.], Peter Benary [= Nr. 205.], Erwin R. Jacobi [= Nr. 225.] und Gustav Fock [= Nr. 495.]
14. 1951—1961. Zehn Jahre Bach-Archiv, Leipzig. — Leipzig: Bach-Archiv 1961. 2 Bl.
15. Bach problems. — In: Intern. Musicol. Society. Report of the Eighth Congress New York 1961. Bd. 2. Kassel 1962, S. 127—131.
16. Becker, Heinz: J. S. Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte, hrsg. von Heinrich Besseler, Neue Bach-Ausgabe Serie VII, Bd. 2. [Besprechung.] — In: Die Musikforschung. 13 (1960), S. 115—117. [Vgl. Nr. 17.]
17. Besseler, Heinrich: Bemerkungen, J. S. Bachs Brandenburgische Konzerte betreffend. — In: Die Musikforschung. 13 (1960), S. 383—384. [Vgl. Nr. 16.]
18. Blankenburg, Walter: Neue Bachforschungen. [Betr. Nr. 263. und Nr. 211.] — In: Musik und Kirche. 29 (1959), S. 94—95.
19. Blankenburg, Walter: Neue Bach-Literatur. — In: Musik und Kirche. 31 (1961), Nr. 2, S. 77—78.
20. Bollert, Werner: Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. [Besprechung der Ausg. von Georg v. Dadelsen, Kassel 1959.] — In: Musica. 14 (1960), S. 612.
21. Bollert, Werner: Zur „Neuen Bach-Ausgabe“. [Ser. VII, Bd. 2, und Ser. I, Bd. 38.] — In: Musica. 15 (1961), S. 161—162.
22. Conradin, Hans: Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Hrsg. von G. v. Dadelsen. Kassel 1959. [Besprechung.] — In: Die Musikforschung. 14 (1961), S. 244—245.

23. Creuzburg, Eberhard: Zehn Jahre Bach-Archiv in Leipzig. — In: *Musica*. 15 (1961), S. 511–513.
24. Dadelsen, Georg von: Bach-Probleme. — In: Intern. Musicological Society. Report of the Eighth Congress New York 1961. Bd. 1. Kassel 1961, S. 236–249.
25. Dadelsen, Georg von: Friedrich Smends Ausgabe der h-moll-Messe von J. S. Bach. — In: *Die Musikforschung*. 12 (1959), S. 315–334.
26. Dadelsen, Georg von: Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. — In: *Hausmusik*. 24 (1960), S. 56–60.
27. Dürr, Alfred: J. S. Bach: Oster-Oratorium „Kommt eilet und laufet“ BWV 249. Hrsg. von D. Hellmann. Stuttgart: Hänssler. [Besprechung.] — In: *Musik und Kirche*. 32 (1962), S. 179–180.
28. Dürr, Alfred: J. S. Bach: Piccolo Magnificat per Soprano, violino, flauto, violetta, organo e continuo. Hrsg. von E. Paccagnella. Roma 1958. [Besprechung.] — In: *Die Musikforschung*. 14 (1961), S. 124–126.
29. Dürr, Alfred: Bach-Forschung auf neuen Wegen. [Betr. Nr. 6. und Nr. 211.] — In: *Musica*. 13 (1959), S. 813–814.
30. Dürr, Alfred, und Rudolf Elvers: Briefe zur Bach-Forschung. — In: *Der Kirchenmusiker*. 11 (1960), S. 196–198. [Vgl. Nr. 33.]
31. Dürr, Alfred: Der Stand der Neuen Bach-Ausgabe. — In: *Musica*. 12 (1958), S. 633–634.
32. Dürr, Alfred: Wissenschaftliche Neuausgaben und die Praxis. Eine Gebrauchsanleitung zum Lesen Kritischer Berichte, dargestellt an der Neuen Bach-Ausgabe. — In: *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 77–82.
33. Elvers, Rudolf: Wege der Bach-Forschung. — In: *Der Kirchenmusiker*. 11 (1960), S. 54–60, 99–103. [Vgl. Nr. 30.]
34. Emery, Walter: S [= Schmieder] or BWV? — In: *The Musical Times*. 103 (1962), S. 771.
35. Feder, Georg: Urtext und Urtextausgaben. — In: *Die Musikforschung*. 12 (1959), S. 432–454.
36. Heckmann, Harald: J. S. Bach: Magnificat, hrsg. von A. Dürr. Neue Bach-Ausgabe, Ser. II, Bd. 3; Kantaten zum 2. und 3. Ostertag, hrsg. von A. Dürr. Neue Bach-Ausgabe, Ser. I, Bd. 10. [Besprechung.] — In: *Die Musikforschung*. 11 (1958), S. 541–543.
37. Just, Martin: J. S. Bach: Neue Bach-Ausgabe, Ser. I, Bd. 10, 7, 2, 33. [Besprechung.] — In: *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 96–97.
38. Kilian, Dietrich: J. S. Bach: „Nun komm, der Heiden Heiland“, Kantate No. 61, und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“, Kantate No. 23, hrsg. von Hans Grischkat, 1956 und 1958, Edition Eulenburg. [Besprechung.] — In: *Die Musikforschung*. 14 (1961), S. 123–124.
39. Köhler, Karl-Heinz: Die Editionstätigkeit der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek in Geschichte und Gegenwart — ein Beitrag für Forschung und Praxis. [Betr. u. a. Bach-Editionen: S. W. Dehns und F. Espagnes.] — In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 1962, H. 1, S. 3–16.
40. Mar, Norman del: Confusion and error. [Fehler in der Breitkopfausgabe des Violinkonzertes E-Dur.] — In: *The Score. A music magazine*. 1958, Nr. 23, Juli, S. 37–38.
41. Mendel, Arthur: Recent developments in Bach chronology. — In: *The Musical Quarterly*. 46 (1960), S. 283–300. 6 Taf.
42. Neumann, Werner: J. S. Bach: Wedding Cantata „Lord God, Great Master of Creation“ [BWV 120a]. Rekonstruiert und hrsg. von Frederick Hudson. London 1954. [Besprechung.] — In: *Die Musikforschung*. 12 (1959), S. 247–248.

43. Quandt, Carl Udo: Schaffende Hände – Schaffender Geist. Der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Werner Neumann. – In: Kulturspiegel Leipzig, 1961, H. 8, S. 478–479.
44. Riedel, Friedrich Wilhelm: J. S. Bach: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725), hrsg. von G. v. Dadelsen, Kassel 1957. [Besprechung.] – In: Die Musikforschung, 15 (1962), S. 407–409.
45. Siegele, Ulrich: J. S. Bach: Konzert für drei Violinen und Streichorch. in D-Dur, aus der Fassg. für 3 Klaviere und Streichorch. in C-Dur (BWV 1064) zurückübertr. von Rudolf Baumgartner. Zürich 1956. [Besprechung.] – In: Die Musikforschung, 13 (1960), S. 383.
46. T[rumpff], G[ustav] A[dolf]: Fünf neue Bach-Kantaten bei Eulenburg. „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 62); „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (BWV 27); „Der Friede sei mit dir“ (BWV 158); „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“ (BWV 131); „Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem“ (BWV 159). Hrsg. von Hans Grischkat. Edition Eulenburg. [Besprechung.] – In: Neue Zeitschrift für Musik, 123 (1962), S. 103.
47. Vetter, Walther: Gedanken zur musikalischen Biographie. [u. a. zum Problem der Bachbiographie.] – In: Die Musikforschung, 12 (1959), S. 132–142.
48. Zschoch, Frieder: Zehn Jahre Wirken im Dienste der Bach-Forschung. Leipziger Bach-Archiv. – In: Der Musikalienhandel (Beil. zu: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel – Leipzig –). 1961, Juli, S. 25–27.

III. Leben und Werk

1. Gesamtdarstellungen

49. Bartha, Dénes: Johann Sebastian Bach. – Budapest: Gondolat 1960. 272 S. (= Kis zenei könyvtár. 13.)
50. Bartha, Dénes: Johann Sebastian Bach. – Budapest: Zeneműkiadó 1960. 382 S.
51. Cherbuliez, Antoine-Elisée: Johann Sebastian Bach, sein Leben und sein Werk. – Frankfurt a. M. 1957. [Vgl. BJ 1958, Nr. 22.] – Bespr.: (1) Musica, 12 (1958), S. 244 (Christiane Engelbrecht). (2) La Rassegna Musicale, 28 (1958), S. 167–168 (Alfredo Bonaccorsi).
52. Cherbuliez, Antoine-Elisée: Johann Sebastian Bach. [holl.] – Utrecht: Het Spectrum 1959. 185 S. (= Prismaboeken. 406.)
53. Cranach-Sichert, Eberhard von: Johann Sebastian Bach. Eine Einführung in sein Leben und seine Musik. 3., unter Mitwirkung von Joseph Müller-Blattau neu bearb. Aufl. – Königstein/Ts.: Langewiesche [1959]. 64 S. (= Langewiesche-Bücherei.) – Bespr.: (1) Musica, 14 (1960), S. 191 (Siegfried Günther). (2) Die Musikforschung, 13 (1960), S. 227.
54. Galackaja, V. S.: I. S. Bach (1685–1750). [russ.] – Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1958. 80 S. (Biblioteka ljubitelja muzyki.) – Bespr.: (1) Muzykal'naja Žizn', 1959, Nr. 7, S. 18 (D.P.).
55. Gallois, Jean: Jean-Sébastien Bach. – Lyon: Ed. et impr. du Sud-Est 1961. 112 S. (= Amis des musiciens. 13.)
56. Geiringer, Karl, und Irene Geiringer: Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten. – München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1958. XIV, 571 S. – Bespr.: (1) Beiträge zur Musikwissenschaft, 2 (1960), H. 2, S. 81–86 (Hans-Joachim Schulze). (2) Musica, 13 (1959), S. 144–145 (Günter Haußwald). (3) Die Musikforschung, 13 (1960), S. 224–226 (Alfred Dürr). (4) Neue Zeitschrift für

- Musik. 120 (1959), S. 161–162 (Gustav Adolf Trumpff). (5) Schweizerische Musikzeitung. 99 (1959), S. 367–368.
- 56a. Geiringer, Karl, und Irene Geiringer: La familia de los Bach. Siete generaciones de genio creador. Trad. del inglés por Guillermo Sans Huelin y Maria Teresa de Llanos de Sans. — Madrid: Espada-Calpe 1962. 592 S.
57. Gurlitt, Wilibald: Johann Sebastian Bach. The master and his work. — St. Louis 1957. [Vgl. BJ 1958, Nr. 386.] — Bespr.: (1) Music Library Association Notes. 15 (1958), S. 214–215. (2) Violins and Violinists. 19 (1958), März/Apr., S. 77.
58. Gurlitt, Wilibald: Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk. 4. Aufl. — Kassel, Basel: Bärenreiter 1959. 95 S.
59. Hamel, Fred: Johann Sebastian Bach. 2., unveränd. Aufl. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [1959]. XI, 243 S., mehr. Bl. Abb. (= Der Siebenstern.)
60. Hubov [Chubov], Gheorgi: Johann Sebastian Bach. [rum.] Trad. din limba rusă de Liviu Rusu și Paul Donici. — Bukarest: Editura Muzicală 1960. 288 S., 1 Taf., 1 Faltbl.
61. Marcel, Luc-André: Bach. [frz.] — Paris: Éditions du Seuil 1961. 187 S. (= Solfèges. 19.) — Bespr.: (1) Musica (St.-Ouen). 1962, Nr. 102, S. 60. (2) Revue Grégorienne. 40 (1962), S. 212 (Antoine Bonnet).
62. Miles, Russel H.: Johann Sebastian Bach. An introduction to his life and works. — Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1962. XIII, 166 S. (A Spectrum Book. 29.) — Bespr.: (1) The Diapason. 53 (1962), Mai, S. 30. (2) The Instrumentalist. 16 (1962), Apr., S. 16. (3) Journal of Research in Music Education. 10 (1962), S. 161–162. (4) Music and Musicians. 11 (1962), Okt., S. 65. (5) Music Journal. 20 (1962), Apr., S. 62. (6) The Strad. 73 (1962), Juli, S. 119.
63. Petzoldt, Richard: Johann Sebastian Bach. — In: Aus dem Leben und Schaffen großer Musiker. Berlin 1960, 1961 und 1962. [Neuaufgaben.] H. 1, S. 3–16. (= Biographische Lesehefte für das 7. und 8. Schuljahr.)
64. Pirro, André: J. S. Bach. [engl.] — New York: London 1957. [Vgl. BJ 1958, Nr. 395.] — Bespr.: (1) The Canadian Music Journal. 3 (1958), Herbst, S. 85–86. (2) High Fidelity. 8 (1958), März, S. 22f. (3) Journal of Research in Music Education. 6 (1958), Frühjahr, S. 83–84. (4) Music Library Association Notes. 15 (1958), S. 214–215. (5) The Music Review. 20 (1959), Mai, S. 167 (Hans F. Redlich). (6) The Musical Times. 99 (1958), S. 504 (J. H. Davies).
65. Rabe, Julius: Bach. [finn., aus dem Schwed.] — Helsinki: Oy Fazerin musiikkikauppa 1958. 168 S.
66. Schweitzer, Albert: Johann Sebastian Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. 73.–82. Tsd. — Leipzig: Breitkopf & Härtel 1961. 922 S.
67. Schweitzer, Albert: J. S. Bach. [engl.] Pref. by C. M. Widor. Transl. by Ernest Newman. Bd. 1. 2. — London: Black 1962. XVI, 428 S., 3 Taf.; VII, 498 S., 2 Taf.
68. Schweitzer, Albert: J. S. Bach. [hebräisch.] Bd. 1. 2. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1958. 836 S.
69. Schweitzer, Albert: J. S. Bach. El Musico-Poeta. [span.] Con la colab. de M. Hubert Gillot. Pref. de Ch. M. Widor, Trad. de Jorge d'Urbano. — Buenos Aires: Ricordi Americana 1960. XXI, 379 S.
70. Spitta, Philipp: Johann Sebastian Bach. 5., unveränd. Aufl. Fotomechanischer Nachdruck der 4., unveränd. Aufl., Leipzig 1930. Bd. 1. 2. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, und Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962. XXVIII, 855 S., 6 S. Noten; XIV, 1014 S., 20 S. Noten.
71. Spitta, Philipp: Johann Sebastian Bach. Su vida. Su obra. Su época. [span.] Ed. comp. con notas y adiciones, por Wolfgang Schmieder. Trad. del alemán por Wences-

- lao Roces. Segunda Edición. – Mexico: Editorial Grijalbo 1959. XVI, 421 S. (= Biografías Gandesa.)
72. Stevenson, Robert: Juan Sebastian Bach, su ambiente y su obra. [span.] – Lima: [Pacific Press] 1959. 44 S.
73. Tell, Werner: Kleine Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Liturgik und Hymnologie bearbeitet von Georg Eberhard Jahn. [Betr. J. S. Bach S. 95–108.] – Berlin: Evang. Verlagsanstalt 1962. 171 S., 8 Bl. Notenbeisp.
74. Wohlfahrt, Frank: Drei Meister der Tonkunst. Drei Vorlesungen. [J. S. Bach. W. A. Mozart. R. Schumann.] – Hamburg: Freie Akademie der Künste [1959]. 33 S.
75. Young, Percy M[arshall]: Johann Sebastian Bach. The story of his life and work. – London: Boosey & Hawkes 1960. 53 S. (= The Great Masters.) – Bespr.: (1) Musical Opinion. 84 (1961), S. 361 (H. H.). (2) Tempo. 1961, Nr. 59, S. 27.

2. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen

a) Das „neue Bach-Bild“

76. Blume, Friedrich: Umriss eines neuen Bach-Bildes. Vortrag für das Bachfest der internationalen Bach-Gesellschaft in Mainz, 1. Juni 1962. Vorabdruck. – In: Musica. 16 (1962), S. 169–176.
77. Blume, Friedrich: Unser Bach-Bild stimmt nicht mehr. Die Vorstellung vom „Spielmann Gottes“ wird von der Forschung in Frage gestellt. – In: Die Welt, Berlin. 23. Juni 1962.
78. Blume, Friedrich: Antwort von Friedrich Blume. [an Alfred Dürr, vgl. Nr. 80.] – In: Musik und Kirche. 32 (1962), S. 153–156.
79. Bach-Stelzen. [Diskussion über den Vortrag F. Blumes zum Bach-Fest in Mainz.] – In: Der Spiegel, Berlin. 25. Juli 1962.
80. Dürr, Alfred: Zum Wandel des Bach-Bildes. Zu Friedrich Blumes Mainzer Vortrag. – In: Musik und Kirche. 32 (1962), S. 145–152.
81. Erdbeben in Mainz. – In: Der Spiegel, Berlin. 11. Juli 1962.
82. 5. Evangelist gestürzt? – In: Union Pressedienst. 12 (1962), H. 9, S. 25.
83. Lewinski, Wolf-Eberhard von: Sturz des fünften Evangelisten. Das siebente Internationale Bachfest in Mainz. – In: Christ und Welt, Stuttgart. 29. Juni 1962.
84. Lewinski, Wolf-Eberhard von: Unser Bild von Bach ist völlig falsch. – In: Die Welt, Berlin. 7. Juni 1962.
85. Mehl, Johannes G.: Johann Sebastian Bach – liberaler Humanist oder lutherischer Christ? Zum „neuen Bachbild“ Friedrich Blumes. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. 1962, S. 203–220.
86. Mezger, Manfred: Ein „neues“ Bach-Bild? Eine Erwiderung. – In: Die Welt, Berlin. 14. Juli 1962.
87. Möller, Bernd: Unser Bach-Bild. – In: Die Welt, Berlin. 10. Juli 1962.
88. Moser, Hans Joachim: Der alte und der „neue“ (?) Bach. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. 1962, S. 173–175.
89. Moser, Hans Joachim: Bach selber nimmt das Wort. Zu Friedrich Blumes Mainzer Bach-Vortrag. – In: Christ und Welt, Stuttgart. 13. Juli 1962.
90. Ramin, Günther: Bachs Totalität in Werk und Wesen. [Gedanken, veröffentlicht von Charlotte Ramin anlässlich des Vortrages von Friedrich Blume über das neue Bach-Bild; leichtgeänderte Fassung von Nr. 157, BJ 1953.] – In: Christ und Welt, Stuttgart. 21. Dezember 1962, S. 24.

91. Rodemann, Albert: J. S. Bach in neuer Sicht. Zum Vortrag von Professor Blume im kurfürstlichen Schloß. — In: Mainzer Allg. Tageblatt. 5. Juni 1962.
92. Smend, Friedrich: Was bleibt? Zu Friedrich Blumes Bach-Bild. — In: Der Kirchenmusiker. 13 (1962), S. 178—188, und Sonderdruck: Berlin: Merseburger 1962. 13 S.
93. Stratenwerth, Hanni: Unser Bach-Bild. — In: Die Welt, Berlin. 10. Juli 1962.
94. Stuckenschmidt, H[ans] H[einz]: Joh. Seb. Bachs Einheit und Gegenwart. [Betr. F. Blumes Mainzer Vortrag.] — In: Frankfurter Allgemeine. 22. Dezember 1962.
95. Trumpff, G[ustav] A[dolf]: Bach heute. Der Vortrag Friedrich Blumes zum Internationalen Bach-Fest in Mainz. — In: Stuttgarter Zeitung. 12. Juni 1962.

b) Sonstiges

96. Kraft, Günther: Zur geistigen Tradition und Umwelt des Bach-Geschlechtes. — In: 36. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1959, S. 73—94.
97. Majer, Ernst [= Meyer, Ernst Hermann]: J. S. Bach ne e kraj, e načalo. [bulg.] Übers. von Marija Statkova. — In: Bulgarska Muzika. 9 (1958), S. 62—68. [J. S. Bach — kein Ende, ein Anfang. Vgl. BJ 1958, Nr. 39.]
Neugeboren, Henrik: Notes sur Bach (1954). [= Nr. 240.]
98. Ronga, Luigi: Bach, Mozart, Beethoven. — Venezia 1956. [Vgl. BJ 1958, Nr. 40.] — Bespr.: (1) Musica d'Oggi. 2 (1959), Jan., S. 41—42.
Wiora, Walter: Goethes Wort über Bach. [= Nr. 520.]

3. Monographien

99. Boetticher, Wolfgang: Von Palestrina zu Bach. — Stuttgart: Kohlhammer 1959, 170 S., 8 Bl. Abb. (= Urban-Bücher. 30.)
100. Dibelius, Otto: Der Thomaskantor. — In: Otto Dibelius: Vom Erbe der Väter. 68. Tsd. Stuttgart 1961, S. 172—175.
101. Drouskine, Mikhaïl: Jean-Sébastien Bach. [Übers. aus dem Russ.] — In: Recherches internationales à la lumière du marxisme. 13 (1959), S. 5—19.
102. Eller, Rudolf: Vivaldi — Dresden — Bach. — In: Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (1961), H. 4, S. 31—48.
103. Ernst, Friedrich: Bach und das Pianoforte. — In: Bach-Jahrbuch. 48 (1961), S. 61—78.
104. Fischer, Hans: Bach und Händel. Beispiel einer stilkundlichen Vergleichung. — In: Hans Fischer: Vergleichende Musikkunde. Wolfenbüttel 1960, S. 14—18. (= Beiträge zur Schulmusik. 7.)
105. Galackaja, V. S.: Iogann-Sebast'jan Bach. K 275-letiju so dnja roždenija. [russ.; Zum 275. Geburtstag Bachs.] — In: Muzykal'naja žizn'. 1960, Nr. 6, S. 12—13.
106. Gallois, Jean: L'Art de Bach. — In: Musica (St.-Ouen). 1961, Nr. 92, S. 35—40.
107. Handschin, Jacques: Jean-Sébastien Bach. Introduction. — In: Histoire de la musique, vol. publ. sous la dir. de Roland-Manuel. Bd. 1. 1960, S. 1885—1891.
108. Herbst, Wolfgang: Der Endzweck. Ein Vergleich zwischen Joh. Seb. Bach und Chr. Mariane v. Ziegler. — In: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 248—255.
109. Herbst, Wolfgang: Johann Sebastian Bach und die lutherische Mystik. Diss. 1958. — Erlangen 1958. 176 S. [Dissertationsdruck.] — Bespr.: (1) Die Musikforschung. 15 (1962), S. 195—197 (Martin Geck).
110. Holzknrecht, Václav: Johann Sebastian Bach. [tschech.] — In: Slavná minulost německé hudby. Prag 1960, S. 9—17.

111. Hutchings, Arthur: J. S. Bach. — In: Music and western man. London 1958, S. 193-199.
112. Huzella, Elek: Bach és Bartók. — In: Muzsika. 2 (1958), Juni, S. 5-7.
113. Klotz, Hans: Johann Sebastian Bach und die Orgel. — In: Musik und Kirche. 32 (1962), S. 49-55.
114. Knab, Arnim: Bach, Beethoven, Bruckner. — In: Arnim Knab: Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik. Berlin 1959, S. 173-180.
115. Knab, Arnim: Bach und Dürer. — In: Arnim Knab: Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik. Berlin 1959, S. 148-150.
116. Kollár, František: Johann Sebastian Bach. Život a dielo. [slowak.] — In: Duchovný pastier. 34 (1957), Nr. 3, S. 58-60.
117. Kramer, H. L. M.: Bach en Händel. — In: Mens en Melodie. 14 (1959), S. 276-279. — Bespr.: (1) Mens en Melodie. 14 (1959), S. 345 (J. W. Pannekoek).
118. L., P. H.: Editorial. [Vergleich Bach und Händel.] — In: The Musical Quarterly. 45 (1959), S. 223-229.
119. Matzke, Hermann: Bach und Händel. — In: Hermann Matzke: Musikgeschichte der Welt. Ein Überblick. Berlin 1961, S. 91-96. (= Ullstein-Buch. 314.)
120. Mazur, Krzysztof Antoni: Olśniewające dzieło Jana Sebastiana Bacha. [poln.; populäre Darstellung des Bachschen Schaffens.] — In: Poradnik muzyczny (Łódź). 1960, Nr. 7/8, S. 1-2.
121. Menuhin, Yehudi: Musik, die das Unendliche ordnet. Über die Handschrift Johann Sebastian Bachs. — In: Christ und Welt, Stuttgart. 24. Dez. 1958.
122. Menuhin, Yehudi: Thoughts on Johann Sebastian Bach. — In: Making Music. 1960, Nr. 43, S. 5.
123. Mies, Paul: Die Religion im Leben J. S. Bachs und G. F. Händels. — In: Musica sacra. 79 (1959), S. 104-108.
124. Moser, Hans Joachim: Sebastian Bachs Stellung zur Kirchenliedrhythmik der Lutherzeit. — In: Hans Joachim Moser: Musik in Zeit und Raum. Berlin 1960, S. 144-158.
125. Nettel, Paul: Comparing Handel with Bach. — In: Music Journal. 17 (1959), S. 28-29.
126. Newman, Ernest: Bach: The miracle man of music. — In: Ernest Newman: More essays from the world of music. London 1958, S. 33-37.
127. Pannekoek, J[an] W[illem]: Bach en Händel. — In: Mens en Melodie. 14 (1959), S. 345.
128. Ruhnke, Martin: Telemann im Schatten von Bach? — In: Hans Albrecht in memoriam. Kassel 1962. S. 143-152.
129. Sahlin, Ingvar: Den femte evangelisten. — In: Kyrkornas värld. 2 (1961), S. 353-360; und in: Kirkens Verden. 3 (1961), S. 257-264.
130. Staiger, Emil: Johann Sebastian Bach und die Orgel. — In: Emil Staiger: Musik und Dichtung. 2., veränderte Aufl. Zürich 1959, S. 9-25.
131. Stubington, Huskisson: J. S. Bach: Some facts and fancies. — In: Musical Opinion. 84 (1961), S. 693-695.
132. Taylor, Eric: Bach and liturgy. — In: Month. 28 (1962), Okt., S. 282-283.

IV. Das Leben

1. Gesamtdarstellungen

133. Carleberg, Gösta: Bach och Händel. Musikaliska och biografiska skisser. — Stockholm 1958. 67 S.

134. Dahl, Titt Fasmer: Ungdommens musikkbibliotek. Bach, Händel, Haydn. Tegning av Chrix Dahl. — Oslo: H. Aschehoug 1958. 138 S.
- 134a. Du Plessis, Hubert: Johann Sebastian Bach. 'n biografie en ag opstelle. — Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers 1960. 179 S. (= Musiekbiblioteek. 1.)
135. Gavoty, Bernard: Bach. 1685–1750. — In: Dix grands musiciens. Paris 1962. S. 29 bis 38.
136. Hammerschlag, János: Ha J. S. Bach naplót irt volna . . . [ung.] Hagytékából kiadta Brodsky Ferenc. Ford. Pödör László. — Budapest: Zeneműkiadó 1958. 183 S. [Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte.] — Bespr.: (1) Muzsika. 2 (1959), Sept., S. 46 bis 47 (Pernye András).
137. Hammerschlag, János: Le Journal de J.—S. Bach. [frz.] Réconstitué à l'aide des documents de l'époque. Publié à partir des Ms. de l'auteur par Ferenc Brodsky. Trad. du hongrois par Péter Komoly. — Budapest: Corvina 1961. 175 S.
138. Hammerschlag, János: Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte . . . Auswahl der Dokumente, Zusammenstellung und verbindender Text. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ferenc Brodsky. 2., durchges. Aufl. — Budapest: Litteratura 1958. 178 S.
139. Hammerschlag, János: Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte . . . Auswahl der Dokumente, Zusammenstellung und verbindender Text. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ferenc Brodsky. 3., durchges. Aufl.; 4. Aufl. — Budapest: Corvina 1961; 1962. 177 S.
140. Humbert, Georges: Jean-Sébastien Bach. Biographie. — In: Histoire de la musique, vol. publ. sous la dir. de Roland-Manuel. Bd. 1. 1960, S. 1892–1897.
141. Kleinhans, Theodore J.: Hans liv var musik. En bok om Johann Sebastian Bach. [schwed.] Übers. von Sven Larsson. — Stockholm 1962. 117 S. [Sein Leben war Musik.]
142. Kleinhans, Theodore J.: The music master. The story of Johann Sebastian Bach. — Philadelphia: Muhlenberg Press 1962. 44 S.
143. Kraft, Zdenko von: Johann Sebastian Bach. — In: Zdenko von Kraft: Große Musiker. Berühmte Tonsetzer als Menschen. München 1961, S. 47–57.
144. Aus dem Leben und Schaffen großer Musiker. H. 1. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven. Red.: Annina Hartung. Durchges. Neuaufl. — Berlin: Volk und Wissen 1960 und 1961. 67 S. (= Biographische Lesehefte für das 7. und 8. Schuljahr.)
145. Malipiero, Riccardo: G. S. Bach. 2. ed. (riv. e accresc.) — [Brescia:] La Scuola [1958]. 110 S. (= Musicisti.)
146. Müller-Blattau, Josef, und Philipp Harden-Rauch: J. S. Bach. Bilder aus seinem Leben. — Stuttgart: Landesanstalt für Erziehung und Unterricht 1958. 64 S.
147. Netke, Martin: Johann Sebastian Bach. Erläutert von Y. Sugiyama. — [Tokyo:] Daisan shobō 1958. 68 S. (= Kurze Biographie großer Komponisten. 3.)
148. Neumann, Werner: Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. 4., verb. Aufl. — Berlin: Verlag der Nation 1962. 319 S.
149. Neumann, Werner: Bach. Eine Bildbiographie. — München: Kindler 1960. 143 S. (= Kindlers Klassische Bildbiographien.) [Vom Verfasser nicht autorisierte Ausgabe. Sekretiert.] — Bespr.: (1) Musica. 15 (1961), S. 45–46 (Wolf-Eberhard von Lewinski).
150. Neumann, Werner: Bach. Eine Bildbiographie. Revidierte Neuauflage. — München: Kindler 1961. 143 S. (= Kindlers Klassische Bildbiographien.)
151. Neumann, Werner: Bach. En billedbiografi. [dän.] Oversat af Karina Windfeld-Hansen. — København: Jespersen og Pios 1960. 143 S.
152. Neumann, Werner: Bach. A pictorial biography. [engl.] Transl. by Stefan de Haan. — London: Thames and Hudson; New York: The Viking Press 1961. 143 S. — Bespr.: (1) The Music Magazine and Musical Courier. 163 (1961), Okt., S. 50. (2)

- The Musical Times. 102 (1961), S. 710 (Walter Emery). (3) The Music Review. 23 (1962), Nr. 1, S. 67–68 (Hans F. Redlich).
153. Petzoldt, Richard: Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern. Bildteil von Eduard Crass. 71.–80. Tsd.; 81.–100. Tsd. – Leipzig: Enzyklopädie 1959; 1961. 36 S., 24 Bl. Abb. – Bespr.: (1) Die Musikforschung. 13 (1960), S. 227 (Dietrich Kilian).
154. Petzoldt, Richard: Johann Sebastian Bach. Viața in imagini. [rum.] Ilustr. de Eduard Crass. Trad. din limba germană de Horia Stanca. – [Bukarest:] Editura Muzicală 1962. 32 S., 49 Abb.
155. Schultz, Hans Jürgen: Johann Sebastian Bach. 2. Aufl. – Gütersloher Verlagshaus [1959]. 24 S. (= Unsere lieben Alten. 56.)
156. Terry, Charles Sanford: Bach. A Biography. 5. Aufl. der 2. Ausg. – London: Oxford Univ. Press 1962. 262 S., 76 Abb.

2. Dokumente

a) Ikonographie

157. Bessler, Heinrich: Feststellungen zur Bach-Ikonographie. – In: Musica. 12 (1958), S. 209–210.
158. Bessler, Heinrich: Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs. – Kassel 1956. [Vgl. BJ 1958, Nr. 61.] – Bespr.: (1) Die Musikforschung. 10 (1957), S. 314–320 (Georg von Dadelsen). (2) La Rassegna Musicale. 28 (1958), S. 167–168 (Alfredo Bonaccorsi). (3) Svensk Tidskrift för Musikforskning. 39 (1957), S. 171–173 (Carl-Allan Moberg).
159. Bessler, Heinrich: Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 46 (1959), S. 130–148.
160. Bessler, Heinrich: Eine Silberstiftzeichnung von J. S. Bach – In: Musica. 12 (1958), S. 5–9.
161. Bessler, Heinrich: Die Silberstiftzeichnung von J. S. Bach im Urteil der Kenner. – In: Musica. 12 (1958), S. 668–671.
162. Bessler, Heinrich: Zum Problem der Bachbildnisse. – In: Die Musikforschung. 11 (1958), S. 215–218.
163. Dadelsen, Georg von: Nochmals zum Problem der Bach-Bildnisse. – In: Die Musikforschung. 11 (1958), S. 219–221.
164. Dürr, Alfred: Probleme der Bach-Ikonographie. – In: Musica. 12 (1958), S. 207 bis 208.
165. Freyse, Conrad: Das Porträt Ambrosius Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 46 (1959), S. 149–155.
166. Jahn, Johannes: Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann. – In: Bach-Jahrbuch. 46 (1959), S. 124–129.
167. Jahn, Hans Henny: Der Schädel Johann Sebastian Bachs – und sein Bild. – In: Fundamente. Jahrbuch Freie Akademie der Künste 1959. S. 50–60.

b) Sonstiges

168. Dadelsen, Georg von: Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises. – Trossingen 1957. [Vgl. BJ 1958, Nr. 69.] – Bespr.: (1) Neue Zeitschrift für Musik. 119 (1958), S. 665 (Arnold Feil).
169. Dadelsen, Georg von: Originale Daten auf den Handschriften J. S. Bachs. – In: Hans Albrecht in memoriam. Kassel 1962, S. 116–120.
170. Ernst, Friedrich: Der Flügel Johann Sebastian Bachs. – Frankfurt a. M. 1955. [Vgl.

- BJ 1958, Nr. 76.] – Bespr.: (1) *Music and Letters*. 42 (1961), S. 163–164 (Thurston Dart).
171. Freyse, Conrad: Johann Sebastian Bachs erstes Gesangbuch. – In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. 6 (1961), S. 138–142.
172. Freyse, Conrad: Sebastians Gesangbuch. – In: *Bach-Jahrbuch*. 45 (1958), S. 123–126.
173. Hänsel, Robert: Meister klassischer Musik in Schleiz zu Gast. [Betr. u. a. Joh. Seb. Bach, 1721.] – In: *Jahrbuch der Schloßkonzerte 1959*. Schloß Burgk. S. 11–15.
174. Haupt, Walther: Der Görlitzer Bach-Brief. – In: *Kulturspiegel Görlitz*. 1962, H. 7, S. 17–18.
175. Lucks, Friedrich Wilhelm: Wieviel Kantaten J. S. Bachs wurden zu seinen Lebzeiten gedruckt? – In: *Die Musikforschung*. 15 (1962), S. 268–269.
176. Moser, Hans Joachim: Besuch bei einem Bach-Autograph. [Matthäus-Passion, P 25.] – In: *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 93–94. – Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 139–140 (Alfred Dürr).
177. Müller, K[arl]: Ein Bachdokument findet nach 100 Jahren den Weg zurück. [Betr. Quittung vom 15. Juni 1707.] – In: *Kulturspiegel Arnstadt*. 1959, S. 21–22.
178. Rubardt, Paul: Zwei originale Orgeldispositionen J. S. Bachs. – In: *Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag*. Leipzig 1961, S. 495–503.
179. Schulze, Hans-Joachim: Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten. – In: *Bach-Jahrbuch*. 48 (1961), S. 79–99.

3. Monographien

180. Brinkmann, Ernst: Die Musikerfamilie Bach in Mühlhausen. – In: *Die Mühlhäuser Warte*. 1959, S. 95–109.
181. Culka, Zdeněk: K otázce Sojkova žakovstoj u J. S. Bacha. [tschech.] [Zur Frage von Sojkas Schülerschaft bei J. S. Bach.] – In: *Notitae musicologicae*. (1959), S. 45 f.
182. Culka, Zdeněk: War Matthias Sojka wirklich Schüler Joh. Seb. Bachs? – In: *Bach-Jahrbuch*. 47 (1960), S. 60–64.
183. Dähnert, Ulrich: Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach. – Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1962. 266 S., 18 Bl. Abb.
184. Ehmman, Wilhelm: Der Bach-Trompeter Gottfried Reiche und seine Quatricinien und seine Trompete. – In: *Der Kirchenmusiker*. 12 (1961), S. 49–55.
185. Fischer, Wilhelm: Johann Sebastian Bach. – In: Rinderer, Leo: *Von der Musik und ihren großen Meistern*. Musikkunde. Innsbruck 1961, S. 104–112.
186. Gallois, Jean: Un homme appelé J. S. Bach. – In: *Musica (St.-Ouen)*. 1961, Nr. 89, S. 42–47.
187. Helm, Erneste Eugene: *Music at the court of Frederic the Great*. – Normann: Univ. of Oklahoma Press. XX, 268 S. – Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 15 (1962), S. 287 (Willi Kahl).
188. Hindemith, Paul: *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe*. 41.–48. Tsd. – Frankfurt: Insel-Verl. 1962. 38 S., 1 Bl. Faks. (= Insel-Bücherei. 575.)
189. König, Ernst: *Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen*. – In: *Bach-Jahrbuch*. 46 (1959), S. 160–167.
190. Kraft, Günther: *Neue Beiträge zur Bach-Genalogie*. – In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 1 (1959), H. 2, S. 29–61.
191. Lange-Eichbaum, Wilhelm: *Genie, Irrsinn und Ruhm*. Vollst. neu bearb. und um über 1500 neue Quellen vermehrt von Wolfram Kurth. [Betr. J. S. Bach S. 272 und 496.] – München, Basel: Reinhardt 1961. 628 S.

192. Le Flem, Paul: Les tribulations du Cantor à Leipzig. — In: Musica (St.-Ouen). 1962, Nr. 98, S. 36-41.
193. Möller, Eberhard: Johann Sebastian Bach und seine Schüler der näheren Umgebung Arnstadts. — In: Kulturspiegel Arnstadt. 1962, H. 9, S. 27-28.
194. Müller, Karl, und Fritz Wiegand: Arnstädter Bachbuch. 2. verb. u. erw. Aufl. — Arnstadt 1957. [Vgl. BJ 1958, Nr. 392.] — Bespr.: (1) Die Musikforschung. 11 (1958), S. 365 (Alfred Dürr).
195. Neumann, Werner: Das „Bachische Collegium Musicum“. — In: Bach-Jahrbuch. 47 (1960), S. 5-27.
196. Niemeyer, Annemarie: Arnstädter Bache. [Leicht veränderte Fassung von Nr. 83, BJ 1958.] — In: Kulturspiegel Arnstadt. 1959, Dez., S. 15-18; 1960, März, S. 7-8.
197. [Niemeyer, Annemarie]: Die Orgelmacher Weise zur Zeit von Johann Sebastian Bach und der Hof- und Stadtmusikus Weise in Arnstadt. — In: Kulturspiegel Arnstadt. 1961, Juli, S. 17-18.
198. Schmiedecke, A[dolf]: Anna Magdalena Bach zu ihrem 200. Todestag. — In: Weißenfelder Heimatbote. 6 (1960), Febr., S. 37-40.
199. Schmiedecke, Adolf: Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels. — In: Die Musikforschung. 14 (1961), S. 195-200.
200. Schubart, Christoph: Händels Vettern Gevattern bei Bachs Kindern. — In: Der Neue Weg, Halle/S. 17. Juli 1959.

V. Die Werke

1. Gesamtdarstellungen, allgemeine Werkbetrachtung

201. Bach en het getal. Het pikante spel der Ontraadseling. [Zahlenkabbalistik.] — In: Zingende Kerk. 11 (1960), S. 24-25.
202. Barford, Philip T.: The concept of Bach. — In: The Music Review. 23 (1962), S. 262-270.
203. Benary, Peter: Musikalische Werkbetrachtung in metrischer Sicht. [Betr. u. a. Metrik in Bachs Musik.] — In: Die Musikforschung. 14 (1961), S. 2-10.
204. Benary, Peter: Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach. — In: Bach-Jahrbuch. 45 (1958), S. 84-93; 46 (1959), S. 111-123.
205. Benary, Peter: Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach. — In: Bach-Jahrbuch. 49 (1962), S. 80-87.
206. Borowsky, A.: Ornamentations in the music of Bach. — In: The Diapason. 53 (1962), Apr., S. 8f.
207. Borris, Siegfried: Bachs Unterweisung im Tonsatz. — In: Österreichische Musikzeitschrift. 14 (1959), S. 152-157.
208. Bullivant, Roger: Word-painting and chromaticism in the music of J. S. Bach. — In: The Music Review. 20 (1959), S. 185-216.
209. Connor, Sister M. John Bosco: Gregorian chant and medieval hymn tunes in the works of J. S. Bach. Diss. — Washington: Catholic Univ. of America Press 1957. XII, 187 S. — Bespr.: (1) Music Library Association Notes. 15 (1958), S. 577. (2) The Catholic Chormaster. 44 (1958), Frühjahr, S. 12-15.
210. Connor, Sister M. John Bosco: Gregorian chant and medieval hymn tunes in the works of J. S. Bach. 2. Aufl. — West Hartford/Conn.: St. Joseph College 1957.
211. Dadelsen, Georg von: Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs. — Trossingen: Hohner 1958. 176 S., III S. Tabellen, 10 S. Faks. (= Tübinger Bachstudien. 4/5.) — Bespr.: (1) Music and Letters. 40 (1959), S. 382-384 (Walter

- Emery). (2) *Musica*. 13 (1959), S. 813–814 (Alfred Dürr). (3) Musik und Kirche. 29 (1959), S. 94–95 (Walter Blankenburg). (4) Die Musikforschung. 15 (1962), S. 292 bis 293 (Ulrich Siegele). (5) *Notes* 17 (1960), S. 570–572 (Donald Mintz).
212. Dahlhaus, Carl: Bach und der „lineare Kontrapunkt“. – In: *Bach-Jahrbuch*. 49 (1962), S. 58–79.
213. Dahlhaus, Carl: Innere Dynamik in Bachs Fugen. – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 123 (1962), S. 498–501.
214. Dahlhaus, Carl: Zur Geschichte der Permutationsfuge. – In: *Bach-Jahrbuch*. 46 (1959), S. 95–110.
215. Druх, Herbert: „Zwölftonordnungen“ in Rezitativen Johann Sebastian Bachs. – In: *Festschrift Karl Gustav Fellerer*. 1962. S. 95–105.
216. Eggebrecht, Hans Heinrich: Zum Figur-Begriff der *Musica poetica*. – In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 16 (1959), S. 57–69.
217. Erpf, Hermann: Über Bach-Analysen. Am Beispiel einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier. – In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 16 (1959), S. 70–76. – Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 12 (1959), S. 509 (Carl Dahlhaus).
218. Federhofer, Hellmut: Johann Nepomuk Davids Analysen von Werken Johann Sebastian Bachs. – In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 19/20 (1962/63), S. 147–159.
219. Gárdonyi, Zoltán: Zur Fugentechnik Joh. Seb. Bachs. – In: *Studia Musicologica*. 3 (1962), S. 117–126.
220. Geiringer, Karl: Symbolism in the music of Bach. – Washington: Library of Congress. – Bespr.: *Choral & Organ Guide*. 11 (1958), Dez., S. 33–34.
221. Goldschmidt, Harry: Zur Methodologie der musikalischen Analyse. [Mit Bemerkungen zur Analyse von Bach-Werken.] – In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 3 (1961), H. 4, S. 3–30.
222. Harich-Schneider, Eta: Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen. – In: *Die Musikforschung*. 12 (1959), S. 35–59. [Vgl. Nr. 226.]
223. Hecklinger, Doris: Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik. Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie. Diss. 1963. – Tübingen 1962. [Maschinenschr.]
224. Ittenberg, Uriel M.: The fugues of J. S. Bach. A study of their structure, style, and texture. Diss. – 1956. 363 S.
225. Jacobi, Erwin R.: Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach. – In: *Bach-Jahrbuch*. 49 (1962), S. 88–96.
226. Jacobi, Erwin R.: „Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen“. Bemerkungen und Hinweise zum gleichnamigen Artikel von Eta Harich-Schneider. – In: *Die Musikforschung*. 13 (1960), S. 268–281. [Vgl. Nr. 222.]
227. Kelletat, Herbert: Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei Johann Sebastian Bach. – Kassel: Oncken 1960. 78 S., 18 S. Tab. – Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 16 (1963), S. 82–84 (Carl Dahlhaus).
228. Kelletat, Herbert: Zur Tonordnung (Wohltemperierung) im Werke Johann Sebastian Bachs. – In: *Annales Universitatis Saraviensis*. 9 (1960), S. 19–26.
229. Keršner, Lidija Michajlovna: Narodnopesenye istoki melodiki Bacha. [russ.] – Moskva: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatel'stvo 1959. 102 S. (V pomošč' pedagogu-muzykantu.) [Volksliedquellen der Melodik Bachs.] – Bespr.: (1) *Sovetskaja Muzyka*. 24 (1960), Nr. 9, S. 194–195 (V. Cholopova).
230. Kolneder, Walter: Genetische Analyse, dargestellt an der 2. Invention von J. S. Bach. Der Weg zum Kunstwerk. – In: *Musik im Unterricht*. 49 (1958), H. 9, S. 258 bis 260; und: *Neue Zeitschrift für Musik*. 119 (1958), S. 313–315.
231. Kolneder, Walter: Sind Schenkers Analysen Beiträge zur Bacherkenntnis? – In: *Dt. Jahrbuch der Musikwissenschaft*. 3 (1958), S. 59–73.

233. Lehmann, Claude, und Georges Humbert: Jean-Sébastien Bach. La musique vocale. — In: *Histoire de la musique*, vol. publ. sous la dir. de Roland-Manuel. Bd. 1. 1960, S. 1927-1962.
234. Lewinski, Wolf-Eberhard von: Die Welt der „weltlichen“ Werke. [Einführungen.] — In: 7. Internationales Bachfest. ProgrammBuch. Mainz 1962, S. 56-63.
235. Melchert, Hermann: Zum Rezitativ bei Johann Sebastian Bach. — In: *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 185-193.
236. Mendel, Arthur: A note on proportional relationships in Bach tempi. — In: *The Musical Times*. 100 (1959), S. 683-685. [Vgl. Nr. 247.]
237. Mendel, Arthur: Bach tempi: a rebuttal. [auf Nr. 247.] — In: *The Musical Times*. 101 (1960), S. 251.
238. Morgan, Catharine: The Bach fugue. A study in antecedents. Diss. — Univ. of Pennsylvania 1958. 266 S. [Ann Arbor: Univ. Microfilms.] Zusammenfassg. in: *Dissertation Abstracts*. 19 (1958), Okt., S. 831.
239. Nettel, Paul: Volks- und volkstümliche Musik bei Bach. — In: *Studien zur Musikwissenschaft*. Bd. 25. (= Festschrift für Erich Schenk.) Graz 1962, S. 391-396.
240. Neugeboren, Henrik: Notes sur Bach (1954). Texte français de H.-B. Nadolny et J.-J. Duparcq. — In: *La Revue musicale*. 1960. No 246. Numero special. S. 12-14.
241. Nys, Carl de: Jean-Sébastien Bach. La musique instrumentale. — In: *Histoire de la musique*, vol. publ. sous la dir. de Roland-Manuel. Bd. 1. 1960, S. 1915-1926.
242. Oberdoerffer, Fritz: Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs. Schlußwort. — In: *Die Musikforschung*. 11 (1958), S. 79-82. [Vgl. BJ 1958, Nr. 254.]
243. Paccagnella, Ermenegildo: La formazione del linguaggio musicale. Bd. 1. 2. — Roma: Ed. del Centro di studi Palestriani 1961/62. 133; 180 S. (= Collana di studi Palestriani. 2. 3.)
244. Paccagnella, Ermenegildo: Premesse storiche dell'arte di G. S. Bach. — In: *Santa Cecilia*. 10 (1961), Nr. 3, S. 65-71.
245. Pasfield, W. R.: An introduction to counterpoint in the style of J. S. Bach. — London: Williams. — Bespr.: (1) *The Music Teacher and Piano Student*. 40 (1961), S. 563. (2) *Musical Opinion*. 85 (1962), S. 539 (Joseph Williams).
246. Ricks, R. W.: Letters to the editor. [Bachs Anwendung des 7., 11. und 13. Partialtons beim Naturhorn.] — In: *Journal of Music Theory*. 5 (1961), S. 334-336.
247. Rose, Bernard: A further note on Bach tempi. — In: *The Musical Times*. 101 (1960), S. 107-108. [Vgl. Nr. 236 und 237.]
248. Schilling, Hans Ludwig: Das grundlegende Kompositionsprinzip von Wiederholung und Kontrast. Dargestellt an Johann Sebastian Bachs „Aria“ aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725. — In: *Schweizerische Musikzeitung*. 99 (1959), S. 373-384.
249. Schloezer, Boris de: Introduccion a Juan Sebastian Bach. [span.] Übers. von L. Hurtado. — Buenos Aires: Editorial Universitaria 1961. — Bespr.: *Buenos Aires Musical*. 17 (1962), Nr. 270, S. 6.
Siegele, Ulrich: Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue. [= Nr. 379.]
250. Steglich, Rudolf: Tanzrhythmen in der Musik Johann Sebastian Bachs. — Wolfenbüttel: Mösel 1962. 39 S. (= Jahrgabe 1960 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.)
251. Steglich, Rudolf: Über die „kantable Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs. — Zürich 1957. [Vgl. BJ 1958, Nr. 118.] — Bespr.: (1) *Musica*. 14 (1960), S. 56-57 (Joseph Müller-Blattau). (2) *Die Musikforschung*. 15 (1962), S. 295 (Dietrich Kilian).

252. Stockmann, Bernhard: Über das Dissonanzverständnis Bachs. — In: Bach-Jahrbuch. 47 (1960), S. 43–59.
253. Wolff, Hellmuth Christian: Zur Melodiebildung J. S. Bachs. — In: Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 25. (= Festschrift für Erich Schenk.) Graz 1962, S. 609–621.

2. Kantaten

254. Bach, Johann Sebastian: Weltliche Kantaten. Auswahl. [Textbuch.] Mit einem Aufsatz „Johann Sebastian Bach — kein Ende, ein Anfang“ von Ernst Hermann Meyer. Die Texte wurden zus.gest. und kommentiert von Hans-Joachim Schulze. — Leipzig: Reclam 1962. 143 S. (= Reclams Universal-Bibliothek. 9013/14.)
255. Davis, Richard C.: Self parody among the cantatas of Johann Sebastian Bach. Diss. — Boston: Univ. Graduate School 1962. 584 S. [Ann Arbor: Univ. Microfilms.] Zusammenfassg. in: Dissertation Abstracts. 23 (1962), S. 1730–1731.
256. Day, James C. F.: The literary background to Bach's cantatas. — London: Dobson 1961. XI, 115 S. (= The Student's Music Library — Historical and Critical Studies.); Chester Springs, Pa.: Dufour 1962. — Bespr.: (1) Canon. 15 (1962), März, S. 18–19. (2) Music and Letters. 43 (1962), S. 136 (Walter Emery). (3) Music Journal. 20 (1962), Sept., S. 84. (4) The Music Review. 23 (1962), S. 145–148 (Roger F. T. Bullivant). (5) The Music Teacher and Piano Student. 41 (1962), März, S. 143. (6) Musical Opinion. 85 (1962), S. 345 (B. R.). (7) The Musical Times. 103 (1962), S. 104.
257. Day, J. C. F.: The texts of Bach's church cantatas. Some observations. — In: German Life and Letters. Vol. 13, Nr. 2, S. 137–144.
258. Dürr, Alfred: Der Eingangssatz zu Bachs Himmelfahrts-Oratorium und seine Vorgänge. — In: Hans Albrecht in memoriam. Kassel 1962, S. 121–126.
259. Dürr, Alfred: „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“. Eine verschollene Kantate J. S. Bachs. — In: Die Musikforschung. 11 (1958), S. 422–427.
260. Dürr, Alfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. I, Bd. 12: Kantaten zum Sonntag Cantate bis zum Sonntag Exaudi. Kritischer Bericht. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1960. 319 S.
261. Dürr, Alfred: Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs. — In: Bach-Jahrbuch. 47 (1960), S. 28–42.
262. Dürr, Alfred: Wieviel Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert? Eine Entgegnung. — In: Die Musikforschung. 14 (1961), S. 192–195. [Vgl. Nr. 285 und 286.]
263. Dürr, Alfred: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. — Berlin: Evang. Verlagsanstalt 1958. 162 S. [= Sonderdruck aus: Bach-Jahrbuch 1957.] — Bespr.: (1) The monthly Musical Record. 89 (1959), S. 192–193 (O. W. N.). (2) Music and Letters. 40 (1959), S. 192–194 (Walter Emery). (3) Musik und Kirche. 29 (1959), S. 94–95 (Walter Blankenburg). (4) Die Musikforschung. 15 (1962), S. 292 bis 293 (Ulrich Siegele).
- Feder, Georg: Bemerkungen über einige J. S. Bach zugeschriebene Werke. [u. a. eine Kantate „Sei willkommen, du mächtiger Herrscher“.] [= Nr. 343.]
264. Foelber, Paul Frederick: Bach's treatment of the subject of death in his choral music. Diss. — Washington: The Catholic Univ. of America Press 1961. 435 S.
- Hecklinger, Doris: Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik. Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie. [= Nr. 223.]
265. Hudson, Frederick: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. I, Bd. 33: Trauungskantaten. Kritischer Bericht. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1958. 152 S.

266. Jaffé, Angela Maria: The cantatas of Johann Ludwig Bach. Diss. — Boston 1957. 542 S. [Ann Arbor: Univ. Microfilms.]
267. Kilian, Dietrich: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. I, Bd. 13: Kantaten zum 1. Pfingsttag. Kritischer Bericht. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1960. 123 S.
Lucks, Friedrich Wilhelm: Wieviel Kantaten J. S. Bachs wurden zu seinen Lebzeiten gedruckt? [= Nr. 175.]
268. Melchert, Hermann: Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs. — In: Bach-Jahrbuch. 45 (1958), S. 5-83.
269. Melchert, Hermann: Das Rezitativ der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Diss. 1957. — Frankfurt/M.: 1958. 156 S.
270. Mezger, Manfred: Zur geistlichen Vokalmusik Johann Sebastian Bachs. [Einführungen.] — In: 7. Internationales Bachfest, Programmbuch. Mainz 1962, S. 64-71.
271. Mies, Paul: Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. T. 1. 2. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1959; 1960. 57 S.; S. 59-123. (= Jahresgaben 1958 und 1959 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.) — Bespr.: (1) *Musica*. 14 (1960), S. 122-123 (Alfred Dürr). (2) *Musik und Kirche*. 30 (1960), S. 54-55. (3) *Die Musikforschung*. 15 (1962), S. 294-295 (Dietrich Kilian). (4) *Neue Zeitschrift für Musik*. 120 (1959), S. 540-541. (5) *La Rassegna Musicale*. 32 (1962), Nr. 1, S. 89-92 (Alfredo Bonaccorsi).
272. Müller-Schwefe, Hans R[udolf]: Bachs Kantaten als Auslegung des Wortes Gottes. Vortrag auf der Bachwoche in Ansbach 1959. — Nürnberg: Laetare-Verl. 1960. 34 S.; und in: *Musik und Kirche*. 30 (1960), S. 81-94.
273. Neumann, Werner: Einführungen in die Werke des 38. Deutschen Bachfestes: Die Vokalwerke. — In: 38. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1962, S. 60-70.
274. Neumann, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. I, Bd. 21: Kantaten zum 13. und 14. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1959. 184 S.
275. Neumann, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. I, Bd. 36: Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische Haus. I. Kritischer Bericht. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1962. 198 S.
276. Neumann, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. I, Bd. 37: Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische Haus. II. Kritischer Bericht. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1961. 101 S.
277. Neumann, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. I, Bd. 38: Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern. Kritischer Bericht. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1960. 173 S.
278. Neumann, Werner: Johann Sebastian Bach. Sämtl. Kantatentexte. — Leipzig 1956. [Vgl. B.] 1958, Nr. 125.] — Bespr.: (1) *The monthly Musical Record*. 88 (1958), S. 30 (G. A.).
279. Neumann, Werner: Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs. — In: Bach-Jahrbuch. 48 (1961), S. 52-57.
280. Owen, Angela Maria: The Authorship of Bach's Cantata No. 15. — In: *Music and Letters*. 41 (1960), S. 28-32. — Richtigstellung: (1) *Music and Letters*. 41 (1960), S. 202 (William H. Scheide).
281. Paap, Wouter: Wereldlijke cantates van Bach in toneelvorm. [BWV 201.] — In: *Mens en Melodie*. 16 (1961), S. 364-367.
282. Pezold, Hans: Johann Sebastian Bach: Bauernkantate. — Berlin: Volk und Wissen 1958. 26 S. (= Dt. Zentralinstitut für Lehrmittel. Beiheft zum Magnettonband MB-A 128.)

283. Platen, Emil: Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung Johann Sebastian Bachs. Diss. 1957. — Bonn: 1959. 261 S. — Bespr.: (1) Die Musikforschung. 13 (1960), S. 355–356 (Werner Neumann).
284. Scheide, William H[urd]: Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach. T. 1. 2. — In: Bach-Jahrbuch. 46 (1959), S. 52–94; 48 (1961), S. 5–24; 49 (1962), S. 5–32. — Bespr.: (1) Arnstädter Kulturspiegel. 1961, April, S. 17–19 (Annemarie Niemeyer).
285. Scheide, William H[urd]: Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt? — In: Die Musikforschung. 14 (1961), S. 60–63. [Vgl. Nr. 262.]
286. Scheide, William H[urd]: Nochmals Mizlers Kantatenbericht — Eine Erwiderung. — In: Die Musikforschung. 14 (1961), S. 423–427. [Vgl. Nr. 262.]
287. Schulze, Hans-Joachim: Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs. — In: Bach-Jahrbuch. 46 (1959), S. 168–170.
288. Sweeney, John Albert: Die Naturtrompeten in den Kantaten J. S. Bachs. Diss. 1961. — Berlin: 1961. 204, 3 S.
289. Tagliavini, Luigi Ferdinando: Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach. — Padova 1956. [Vgl. BJ 1958, Nr. 126.] — Bespr.: (1) Die Musikforschung. 12 (1959), S. 104–107 (Alfred Dürr). (2) La Rassegna Musicale. 27 (1957), S. 335 (Alfredo Bonaccorsi). (3) Svensk Tidskrift för Musikforskning. 39 (1957), S. 206–207 (Richard Engländer).
290. Thornburg, R. B.: Bach, the Lutheran layman, and the church year. [Kantate 140.] — In: Response. 3 (1961), Nr. 2, S. 25–31.
291. Trumpff, Gustav Adolf: Bachs Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“. — In: Neue Zeitschrift für Musik. 122 (1961), S. 52–57.
292. Werthemann, Helene: Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten. — Tübingen: Mohr 1960. VII, 184 S. (= Beiträge zur Geschichte der biblischen Hermeneutik. 3.) — Bespr.: (1) Musica. 14 (1960), S. 820 (Otto Brodde). (2) Die Musikforschung. 15 (1962), S. 197–199 (Alfred Dürr).
293. Whittaker, W[illiam] Gillies: The cantatas of Johann Sebastian Bach. Sacred and secular. Bd. 1. 2. — London: Oxford Univ. Press 1959. XIV, 717; 754 S. — Bespr.: (1) Journal of Research in Music Education. 8 (1960), S. 137–138. (2) The Juillard Review. 7 (1960), Nr. 2, S. 18. (3) Mens en Melodie. 15 (1960), Mai, S. 139–142 (W. C. de Jong). (4) Music and Letters. 41 (1960), S. 177–179 (Walter Emery). (5) The Music Review. 21 (1960), S. 157–159 (E. J. G. B.). (6) Musica. 14 (1960), S. 396 (Alfred Dürr). (7) The Musical Times. 101 (1960), Jan., S. 25. (8) Die Musikforschung. 13 (1960), S. 354–355 (Alfred Dürr). (9) Notes. 17 (1960), S. 228–229 (William H. Scheide).

3. *Motetten, Messen, Sanctus, Magnificat, Passionen, Weihnachts-Oratorium, Choräle*

294. Bach, Johann Sebastian: Johannes-Passion — Matthäus-Passion — Weihnachts-Oratorium — Messe in h-Moll. [Textbuch.] Mit einer Einführung von Frieder Zschoch. Seit 1945: 7. Aufl. — Leipzig: Reclam 1962. 85 S. (= Reclams Universal-Bibliothek. 5918.)
295. Bach, Johann Sebastian: Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus (BWV 244). Textbuch. [Neudr.] — Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1960. 27 S. (= Breitkopfs Textbibliothek. 26.)
296. Bach, Johann Sebastian: Die Matthäus-Passion. [Textbuch.] Geleitwort von L. van Strien. Mit elf Tafeln der „Grünen Passion“ von Albrecht Dürer. — Wien: Amandus-Verl. 1958. 64 S.

297. Bach, Johann Sebastian: Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Kap. 26 und 27. Textbuch. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [1959 und 1960]. 16 S. (= Breitkopf & Härtels Textbibliothek. 26.)
298. Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium nach dem Evangelisten Lukas und Matthäus (BWV 248). Textbuch. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [1958]. 16 S. (= Breitkopf & Härtels Textbibliothek. 50.)
299. Ameln, Konrad: Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von J. S. Bach (BWV 225). – In: Bach-Jahrbuch. 48 (1961), S. 25–34.
300. Basso, Alberto: Le melodie dei corali di J. S. Bach. – In: L'Approdo musicale. 14 (1961), Nr. 14/15, S. 213–253.
301. Bijl, Theo van der: De toonschildering in de Matthäus-Passion van Johann Sebastian Bach. [holl.] – Amsterdam: Strengholt 1961. 48 S.
302. Blankenburg, Walter, und Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. II, Bd. 6: Weihnachts-Oratorium. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1962. 345 S.
303. Blankenburg, Walter: Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs. – In: Musik und Kirche. 32 (1962), S. 245–254.
304. Chailley, Jacques: La Passion selon Saint Mathieu de J.-S. Bach. – Paris: Costallat 1959. VI, 61 S.
Dadelsen, Georg von: Friedrich Smends Ausgabe der h-Moll-Messe von J. S. Bach. [= Nr. 25.]
305. Dadelsen, Georg von: Eine unbekannte Messenbearbeitung Bachs. – In: Festschrift Karl Gustav Fellerer. 1962, S. 88–94.
306. Dadelsen, Georg von: Zum Problem der „H-Moll-Messe“. – In: 35. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1958, S. 77–83.
307. David, Hans T.: A lesser secret of J. S. Bach uncovered. [Identifizierung von BWV 241 als Werk J. K. Kerlls.] – In: Journal of the American Musicological Society. 14 (1961), S. 199–223.
Dürr, Alfred: J. S. Bach: Piccolo Magnificat . . . Hrsg. von E. Paccagnella. [= Nr. 28.]
308. Emery, Walter: Bach versus the Bible. [Über die englische Übersetzung von Bibeltexten in Bachs Werken, bes. Johannes-Passion.] – In: The Musical Times. 102 (1961), S. 221–225; American Choral Review. 4 (1962), Nr. 3, S. 12–15. – Bespr.: (1) The Musical Times. 102 (1961), S. 288–289 (J. A. Westrup); S. 358–360 (Mehrere Briefe); S. 423–424 (Arthur Mendel, Paul Steinitz).
309. Geck, Martin: J. S. Bachs Weihnachts-Magnificat und sein Traditionszusammenhang. – In: Musik und Kirche. 31 (1961), S. 257–266.
310. Hamburger, Povl: Omkring h-moll-messen. En litteraturberetning. – In: Dansk Musiktidsskrift. 37 (1962), S. 36–43.
311. Hamburger, Povl: En problematisk takt i J. S. Bachs h-moll-messe. – In: Dansk Musiktidsskrift. 36 (1961), S. 277–280.
312. Höweler, Casper: Bach's Matthäuspassion als belijgend geestelijk drama. [holl.] – Zeist: de Haan 1958. 95 S., 1 S. Notenbeisp.
313. Hoffmann, Kazimierz: Religijna geneza wielkiej mszy h-moll J. S. Bacha. [Die religiöse Genesis der Hohen Messe h-Moll von J. S. Bach.] – In: Więź (Warschau). 4 (1961), S. 158–161.
314. Holmes, Robert William: The use of contrafacta in the large choral works of J. S. Bach. Diss. – Boston 1960. 423 S. Zusammenfassg. in: Dissertation Abstracts. 21 (1960), S. 922.
315. Jacob, Heinrich Eduard: Die auferstandene Matthäuspassion. – In: Almanach. Das zweiundsiebzigste Jahr. S. Fischer-Verl. Frankfurt/M. 1958, S. 62–67.

316. Jakobi, Theodor: Zur Deutung von Bachs Matthäus-Passion. Musik, Ausdrucks-kunst, Tonsymbolik. — Stuttgart: Reclam 1958. 109 S. (= Reclams Universal-Biblio-thek. 8213.)
317. Keller, Hermann: Gibt es eine h-Moll-Messe von Bach? — In: Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur. 15 (1960), S. 323–330.
318. Krause, Joachim: Zeichen und Zahlen in der A-Dur-Arie der h-Moll-Messe Bachs. — In: Musik und Kirche. 32 (1962), S. 1–17.
319. Le Flem, Paul: Jean-Sébastien Bach: Messe en si mineur. — In: Musica (St.-Ouen). 1959, Nr. 59, S. 20–21.
320. Le Flem, Paul: Les œuvres qu'ils n'entendirent pas. [Messe in h-Moll.] — In: Musica (St.-Ouen). 1962, Nr. 94, S. 23–24.
321. Mayer, Harry: Het Weihnachtsoratorium van J. S. Bach. Een vast bestanddeel van het repertoire onzer grote koren. — In: Euphonia. 43 (1961), Nr. 11, S. 5–7.
322. Moser, Hans Joachim: Zum Bau von Bachs Johannespassion. — In: Hans Joachim Moser: Musik in Zeit und Raum. Berlin 1960, S. 172–174.
323. Moser, Hans-Joachim: Zur Zahlensymbolik der Bachschen Matthäus-Passion. — In: Musica. 15 (1961), S. 397–398.
324. Moser, Hans Joachim: J. J. N. H. [Betr. BWV Anh. 21.] — In: Die Musikforschung 14 (1961), S. 323.
Neumann, Werner: Einführungen in die Werke des 38. Deutschen Bachfestes: Die Vokalwerke. [= Nr. 273.]
325. Parvissin, R. P.: Les Passions de J.-S. Bach. — In: Musica (St.-Ouen). 1958, Nr. 49, S. 57–60.
326. Schulze, Hans-Joachim: Zur Identifizierung der anonymen Missa BWV Anh. 24. — In: Die Musikforschung. 14 (1961), S. 328–329.
327. Siegele, Ulrich: Bemerkungen zu Bachs Motetten. — In: Bach-Jahrbuch. 49 (1962), S. 33–57.
328. Terry, Charles Sanford: Bach. The Mass in B minor. 2. Aufl. — London: Oxford Univ. Press 1958. 47 S. (= The Musical Pilgrim.)
329. Walter, Bruno: Bachs Matteuspasion. [schwed.] — In: Bruno Walter: Musik och Musiker. Stockholm 1958, S. 160–178.

4. Orgelwerke

330. Basso, Alberto: Il corale organistico di J. S. Bach. — In: L'Approdo musicale. 14 (1961), Nr. 14/15, S. 5–139.
331. Bonnet, Antoine: L'année liturgique dans les chorals pour orgue de J.-S. Bach. II. Le mystère de Noël; III. Le temps après Noël; Plan général. — In: Revue Grégorienne. 37 (1958), S. 182–191; 39 (1960), S. 82–91; 40 (1962), S. 246–253. [Vgl. Nr. 189, B] 1958.]
332. Bruening, H. D.: Organ catechism, organ mass, or is it both? [Clavierübung III.] — In: The Diapason. 50 (1959), Juni, S. 8; Juli, S. 31.
333. Davies, Antony: New light on Bach. [Orgelwerke.] — In: Musical Opinion. 84 (1961), S. 755, 757, 759.
334. Donington, Robert: Tempo and rhythm in Bach's organ music. — London: Hinrichsen 1960. 60 S. (= School of Bach-Playing for the Organist. 3.) — Bespr.: (1) The American Organist. 44 (1961), Dez., S. 30. (2) The Canadian Music Journal. 6 (1961), Nr. 1, S. 75.
335. Dufourcq, Norbert: L'Orgue de J.-S. Bach. — In: Histoire de la musique, vol. publ. sous la dir. de Roland-Manuel. Bd. 1. 1960, S. 1898–1914.

336. Eickhoff, Henry John: The ritornello principle in the organ works of Bach. Vol. 1. 2. Diss. — Northwestern Univ. 1960. 524 S. Zusammenfassg. in: Dissertation Abstracts. 21 (1960), S. 1212–1213.
337. Emery, Walter: Bach's organ Allabreve and its editors. [BWV 589.] — In: Musical Opinion. 81 (1958), Jan., S. 263f.
338. Emery, Walter: The dating of Bach's organ works; the great G major and great G minor as stylistic landmarks. — In: The Organ. 37 (1958), Apr., S. 181–187.
339. Emery, Walter: Notes on Bach's organ works. . . . Six sonatas for two manuals and pedal. — London 1957. [Vgl. B.] 1958, Nr. 187.] — Bespr.: (1) Music and Letters. 39 (1958), S. 80 (B. W. G. R.). (2) Music Library Association Notes. 15 (1958), S. 214. (3) The Musical Times. 99 (1958), S. 196–197 (Paul Steinitz).
340. Emery, Walter: On evidence of derivation. [Canonische Veränderungen BWV 769.] — In: International Musicological Society. Report of the Eighth Congress New York 1961. Bd. 1. Kassel 1961, S. 249–252.
341. Emery, Walter: Round about the Orgelbüchlein. — In: The Musical Times. 103 (1962), S. 788–789.
342. Emery, Walter: Vicissitudes in F minor. — In: Musical Opinion. 83 (1960), S. 751.
343. Feder, Georg: Bemerkungen über einige J. S. Bach zugeschriebene Werke. [BWV 759, 762, BWV Anh. 44, 47, 180 u. a.] — In: Die Musikforschung. 11 (1958), S. 76 bis 78.
344. Frotscher, Gotthold: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. 2., unveränd. Aufl. Bd. 1. 2. [In Bd. 2: Johann Sebastian Bach. S. 849–969.] — Berlin: Merseburger 1959. (= Edition Merseburger. 1124.)
345. Kilian, Dietrich: Studie über Bachs Fantasie und Fuge c-Moll (BWV 562). — In: Hans Albrecht in memoriam. Kassel 1962, S. 127–135.
346. Kilian, Dietrich: J. S. Bach, Präludium und Fuge d-Moll, BWV 539. Ein Arrangement aus dem 19. Jahrhundert? — In: Die Musikforschung. 14 (1961), S. 323–328.
347. Kilian, Dietrich: J. S. Bach: Prelude, Trio and Fugue in b flat for organ [BWV 545] ed. by Walter Emery. London: Novello 1959. [Hinweis auf die Veröffentlichung.] — In: Die Musikforschung. 13 (1960), S. 250.
348. Klotz, Hans: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. IV, Bd. 3: Die einzeln überlieferten Orgelchoräle. Kritischer Bericht. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1962. 61 S.
349. La Salle, de: La Passacaille en ut mineur de J. S. Bach. — In: L'Éducation musicale. 15 (1960), Nr. 69, S. 18–20.
350. Schrammek, Winfried: Einführungen in die Werke des 38. Deutschen Bachfestes: Die Klavier- und Orgelwerke. — In: 38. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1962, S. 97–114.
351. Tusler, Robert L.: The style of J. S. Bach's choral preludes. — Berkeley 1956. [Vgl. B.] 1958, Nr. 195.] — Bespr.: (1) Die Musikforschung. 11 (1958), S. 100–101. (2) La Rassegna Musicale. 27 (1957), S. 335–336 (Alfredo Bonaccorsi).

5. Klavierwerke

352. Barblan, Guglielmo: Guida al Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach. — Milano: Curci 1961. 161 S. — Bespr.: (1) Die Musikforschung. 17 (1964), S. 319–320 (Peter Benary).
353. Benary, Peter: Motiv und Thema in Bachs „Wohltemperiertem Klavier“. — In: Schweizerische Musikzeitung. 101 (1961), S. 369–374.
354. Bergmann, Walther: Formbetrachtung an Bachs Inventionen und Fugen. — In: Musik im Unterricht. 50 (1959), S. 105–107.

355. Czaczkes, Ludwig: Analyse des Wohltemperierten Klaviers. — Wien 1956. [Vgl. BJ 1958, Nr. 205.] — Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft. 8 (1958), S. 39–40 (M. U.). (2) Die Musikforschung. 11 (1958), S. 365–366 (Georg von Dadelsen). [Vgl. Nr. 356.]
356. Czaczkes, Ludwig: Entgegnung. [auf die Besprechung Nr. 355(2).] — In: Die Musikforschung. 12 (1959), S. 126–127.
Dadelsen, Georg von: Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. [= Nr. 26.]
357. David, Johann Nepomuk: Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959. 35 S. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe. 75/77.) — Bespr.: (1) The Music Review. 20 (1959), S. 327–328 (Hans F. Redlich). (2) Musica. 14 (1960), S. 56 (Siegfried Borris). (3) Die Musikforschung. 13 (1960), S. 480–481 (Dietrich Kilian). (4) Neue Zeitschrift für Musik. 120 (1959), S. 541.
358. David, Johann Nepomuk: Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1962. 92 S. — Bespr.: (1) Music Library Association Notes. 19 (1962), S. 623–624. (2) Musica. 16 (1962), S. 277 (Werner Boltert). (3) Musik und Gottesdienst. 16 (1962), Nr. 3, S. 77. (4) Musikhandel. 13 (1962), S. 180. (5) Svensk Tidskrift för Musikforskning. 45 (1963), S. 186.
359. David, Johann Nepomuk: Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. — Göttingen 1957. [Vgl. BJ 1958, Nr. 211.] — Bespr.: (1) Hausmusik. 22 (1958), S. 33–34 (Elisabeth Heckmann). (2) The monthly Musical Record. 88 (1958), Jan./Febr., S. 30. (3) The Music Review. 19 (1958), S. 244–245 (Hans F. Redlich). (4) Neue Zeitschrift für Musik. 119 (1958), S. 167–168 (Walther Friedländer). (5) La Rassegna Musicale. 28 (1958), S. 62–63 (Alfredo Bonaccorsi). (6) Svensk Tidskrift för Musikforskning. 39 (1957), S. 173–174 (Bengt Hambræus).
360. Emery, Walter: Bach's Inventions. [Irrtümer in verschiedenen Ausgaben.] — In: Musical Opinion. 81 (1958), S. 447; The Musical Times. 99 (1958), S. 202.
Erpf, Hermann: Über Bach-Analysen. Am Beispiel einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier. [= Nr. 217.]
361. Feldmann, Fritz: Untersuchungen zur Courante als Tanz, insbesondere im Hinblick auf die Klaviersuiten-Courante J. S. Bachs. — In: Dt. Jahrbuch der Musikwissenschaft. 6 (1961), Leipzig 1962, S. 40–57.
362. Ferand, Ernest: Marcello: A. oder B.? [BWV 974.] — In: Die Musikforschung. 12 (1959), S. 86. [Vgl. Nr. 373 und 375.]
363. Fisher, Trevor: The little clavierbook for Wilhelm Friedemann Bach. — In: The Musical Times. 101 (1960), S. 87–88.
364. Gabeaud, Alice: Trois Préludes et Fugues de J.-S. Bach. (Clavecin bien tempéré, 1^{er} livre.) — In: L'Éducation musicale. 13 (1957/58), S. 214–215.
365. Goebels, Franzpeter: Kleine Plauderei über Titelblätter der Klaviermusik. [Betr. Titelblatt des Wohltemperierten Klaviers.] — In: Hausmusik. 23 (1959), S. 158–164.
366. Goebels, Franzpeter: Das wohltemperierte Klavier. Bemerkungen zu Werk und Wiedergabe. — In: Musik im Unterricht. 53 (1962), S. 272–274.
367. Hillemann, Wili: Die zweistimmigen Inventionen Joh. Seb. Bachs. — In: Musik im Unterricht. 50 (1959), S. 191–192.
368. Hlawiczka, Karol: Zur Polonaise g-Moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach. — In: Bach-Jahrbuch. 48 (1961), S. 58–60.
369. Kretzschmar, Johannes: Zweistimmige Inventionen (BWV 772–786). — Berlin: Volk und Wissen 1962. 12 S. (= Dt. Zentralinstitut für Lehrmittel. Beiheft zum Magnettonband MB-A 279.)
370. Laaf, Ernst: Bachs erste zweistimmige Invention. — In: Musik im Unterricht. 51 (1960), S. 173–177.

371. Lambert, Arthur A.: The keyboard partitas of J. S. Bach. A study of background, text, and interpretation. Diss. — State Univ. of Iowa 1961. 292 S. Zusammenfassg. in: Dissertation Abstracts. 22 (1962), Febr., S. 2819.
372. Landowska, Wanda: Sur la fugue en do majeur de la première partie du Clavecin bien tempéré. Trad. de J.-J. Eigeldinger. — In: Schweizerische Musikzeitung. 102 (1962), S. 166-169.
373. Linden, Albert van der: Zur Frage J. S. Bach — Marcello. — In: Die Musikforschung. 11 (1958), S. 82-83. [Vgl. Nr. 362 und 375.]
374. Müller-Blattau, Joseph: Bachs Goldberg-Variationen. — In: Archiv für Musikwissenschaft. 16 (1959), S. 207-219. — Bespr.: (1) Die Musikforschung. 12 (1959), S. 508 (Carl Dahlhaus).
- 374a. Pardo Tovar, Andrés: El clave bien temperado de Juan Sebastian Bach. Notas explicativas. Presentación des Georges Migot. — Bogotá: 1961.
375. Paumgartner, Bernhard: Nochmals „Zur Frage J. S. Bach — Marcello“. — In: Die Musikforschung. 11 (1959), S. 342. [Vgl. Nr. 362 und 373.]
376. Plath, Wolfgang: Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Diss. — Tübingen: 1958.
377. Satterfield, John R.: Aspects of style in the two-part Inventions as revealed by a study of accentuation. Diss. — Chapel Hill: University of North Carolina.
378. Satterfield, John R.: The emotional content of the Bach Two-Part Inventions. II. — In: The Music Review. 19 (1958), S. 173-179. [Vgl. B] 1958, Nr. 213.]
Schrammek, Winfried: Einführungen in die Werke des 38. Deutschen Bachfestes: Die Klavier- und Orgelwerke. [= Nr. 350.]
379. Siegele, Ulrich: Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue. — In: Archiv für Musikwissenschaft. 17 (1960), S. 152-167.
380. Steglich, Rudolf: Warum eine Overture inmitten der Goldberg-Variationen? — In: Musica. 15 (1961), S. 627-629.
381. Wolters, Klaus: Wenig bekannte Klaviermusik von J. S. Bach. [Übersicht für den Unterricht.] — In: Hausmusik. 25 (1961), S. 183-186; Schweizerische Musikzeitung. 101 (1961), Nr. 3, S. 19-23.
382. Zenck, Hermann: J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. — In: Hermann Zenck: Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte. Hrsg. von Walter Gerstenberg. Kassel 1959, S. 67-85.

6. Orchester- und Kammermusik

383. Dobrochotov, B. V.: Brandenburgskie koncerty I. S. Bacha. [russ.] — Moskva: Gosudarstvennoe muzikal'noe izdatel'stvo 1962. 88 S. (Biblioteka slušatelja koncertov.)
384. Eller, Rudolf: Einführungen in die Werke des 38. Deutschen Bachfestes: Die Orchester- und Kammermusikwerke. — In: 38. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1962, S. 71-96.
385. Engel, Hans: Johann Sebastian Bach. [Betr. Orchestermusik.] — In: Konzertbuch. Hrsg. von Karl Schönewolf. T. 1. Berlin 1958, S. 63-82.
386. Englund, Karl: Bach-Studiet. 6. Instrumentalverken. — Stockholm: Nordiska Musikförlaget 1960. 153 S.
387. Floros, Constantin: Die Thematik in Johann Sebastian Bachs Orchestersuiten. — In: Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 25. (= Festschrift für Erich Schenk.) Graz 1962. S. 193-204.
388. Haußwald, Günter, und Rudolf Gerber: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe

- sämtlicher Werke, Ser. VI, Bd. 1: Werke für Violine. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel: Bärenreiter 1958. 211 S.
389. Hering, Hans: Bachs Klavierübertragungen. – In: Bach-Jahrbuch. 45 (1958), S. 94–113.
- Hindermann, Walter F.: Zur Rekonstruktion der „Triosonate g-Moll“ [nach BWV 528] und der Neufassung des „Musikalischen Opfers“. [= Nr. 406.]
390. Hulshoff, G.: De zes suites voor violoncello-solo van Johann Sebastian Bach. Studies over compositietechniek, tekstafwijkingen, articulatie en andere onderwerpen verband houdende met Bachs solomuziek voor violoncello. 2., umgearb. Aufl. – Arnheim: Van Loghum Slaterus' 1962. 160 S.
391. Kinney, G. J.: The musical literature for unaccompanied violoncello. – In: Dissertation Abstracts. 23 (1962), Nov., S. 1732–1733.
392. Köhler, Karl-Heinz: Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatembalo. – In: Bach-Jahrbuch. 45 (1958), S. 114–122.
393. Krey, Johannes: Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts. – In: Festschrift Heinrich Bessler. Leipzig 1962, S. 337–342.
394. Laaf, Ernst: Bachs „Brandenburgische Konzerte“. – In: Musik im Unterricht. 52 (1961), S. 191–194.
395. Musson, A.: J.-S. Bach: 5^{ème} Concerto Brandebourgeois. – In: L'Éducation musicale. 16 (1961), S. 146–150, 178–180.
396. Musson, A.: J.-S. Bach: 2^{ème} Suite en si mineur. – In: L'Éducation musicale. 17 (1961/62), S. 8–11.
397. Paap, Wouter: Bachs Brandenburgische Concerten. – In: Mens en Melodie. 16 (1961), S. 257–263.
398. Panofsky, Walter: J. S. Bach. Die Brandenburgischen Konzerte. – In: Walter Panofsky: Die hundert schönsten Konzerte. Berühmte Sinfonien und Konzerte. Gütersloh 1958, S. 166–168.
399. Panofsky, Walter: J. S. Bach. Die Violinkonzerte in a-Moll und E-Dur. – In: Walter Panofsky: Die hundert schönsten Konzerte. Berühmte Sinfonien und Konzerte. Gütersloh 1958, S. 116–118.
400. Pezold, Hans: Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 2 F-Dur (BWV 1047). – Berlin: Volk und Wissen 1962. 32 S. (= Dt. Zentralinstitut für Lehrmittel. Beiheft zum Magnettonband MB-A 312.)
401. Salomé, Elly: Bachs kamermusik in discussie. – In: Mens en Melodie. 17 (1962), Sept., S. 273–276.
402. Siegele, Ulrich: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. Diss. 1959. – Tübingen 1957. VII, 224 S. [Maschinenschr.]
403. Waller, G. R.: Development via a Bach concerto. – In: The Instrumentalist. 14 (1960), Juni, S. 48–50.

7. *Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Pergolesi-Bearbeitung*

404. Bach, Johann Sebastian: Musikalisches Opfer. [Nur] Beiheft zur Urtext-Ausg. Bemerkungen zur Textkritik und Darstellung des Werkes von Ludwig Landshoff. [Neudr.] – Leipzig: Peters 1961. 39 S.
406. Hindermann, Walter F.: Zur Rekonstruktion der „Triosonate g-moll“ und der Neufassung des „Musikalischen Opfers“. – In: 7. Intern. Bachfest. Programmbuch. Mainz 1962, S. 72–74.
407. Hoke, Hans Gunter: Studien zur Geschichte der „Kunst der Fuge“ von Joh. Seb. [Bach. – Beiträge zur Musikwissenschaft. 4 (1962), S. 81–129.

408. Peeters, Guido: Die Kunst der Fuge. – In: *De Praestant.* 8 (1959), S. 120–121.
409. Platen, Emil: Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs. – In: *Bach-Jahrbuch.* 48 (1961), S. 35–51.
410. Rabej, Wladimir: J.-S. Bach. „Muzikal'nyj dar“. [Musikalisches Opfer.] – Moskva: Gosudarstvennaja filharmonija 1958. 8 S. (= V pomošt's' slušatel'jam koncertov.)
411. Reich, Wolfgang: Johann Sebastian Bach und Johann Gottfried Mühel – zwei unbekannte Kanons. – In: *Die Musikforschung.* 13 (1960), S. 449–450.
412. Schütz, Adalbert: Zur Deutung des Musikalischen Opfers. Joh. Seb. Bach und Friedrich der Große. – In: *Wort und Dienst. Jahrbuch der Theologischen Schule Bethel. Neue Folge, Bd. 6.* Bethel 1959, S. 171–179.
413. Walcha, Helmut: Die Kunst der Fuge. – In: 36. Dt. Bachfest der NBG. *Bach-Fest-Buch* 1959, S. 42–48.
414. Werker, Gerard: Bachs Kunst der Fuge. – In: *Mens en Melodie.* 15 (1960), Juli, S. 193–196.

VI. Aufführungspraxis, Interpretation

415. Altmann recreates Bach Thomaskirche audition. – In: *The Diapason.* 49 (1958), Juli, S. 1.
416. Apps, H. L.: Bach and the violin. – In: *The Strad.* 72 (1961), Okt., S. 209f.
417. Babitz, Sol: On using J. S. Bach's keyboard fingerings. – In: *Music and Letters.* 43 (1962), S. 123–128.
418. Bach, Vincent: Bach's Brandenburg Concerto No. 2: who can play the trumpet part? – In: *The Instrumentalist.* 15 (1960), Sept., S. 94–96.
419. Bartelink, Bernard: Pleidooi voor een uitvoering van Das Wohltemperirte Clavier op het orgel. – In: *De Praestant.* 7 (1958), S. 12–13.
420. Bermel, Walter: Neuformung und Belebung des Bachspiels auf dem Klavier. – In: *Musik im Unterricht.* 53 (1962), S. 145–147.
421. Bittner, Carl: Bachs Klaviertechnik. – In: *Musica.* 15 (1961), S. 349–352.
422. Blanchard, H. D.: You, the reader. [Bach kannte Orgeln mit Tremulanten.] – In: *American Organist.* 42 (1959), S. 6–9.
423. Bodky, Erwin: The interpretation of Bach's keyboard works. – Cambridge/Massachusetts: Harvard Univ. Press; London: Oxford Univ. Press 1960. IX, 421 S. – Bespr.: (1) *Journal of Research in Music Education.* 9 (1961), S. 167–169. (2) *The Juilliard Review.* 8 (1961), Nr. 2, S. 13. (3) *Music and Letters.* 42 (1961), S. 158–163 (Walter Emery). (4) *Music Educators Journal.* 47 (1961), Nr. 3, S. 98. (5) *Music Library Association Notes.* 19 (1962), S. 255–256. (6) *The Music Review.* 22 (1961), S. 316–324 (Roger F. T. Bullivant). (7) *The Musical Times.* 102 (1961), S. 31 (Walter Emery). (8) *Musical Opinion.* 84 (1960), Dez., S. 141–142. (9) *The Saturday Review.* 43 (1960), 26. Nov., S. 48f.
424. Braudo, Isai Aleksandrovič: Artikuljacija. O proiznošenii melodii. – Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1961. 196 S. [Die Artikulation. Über die Vortragsweise der Melodie. Mit zahlreichen Beisp. zur Bach-Interpretation.]
425. Briskier, Arthur: New approach to piano transcriptions and interpretation of Johann Sebastian Bach's music. With introd. by Pablo Casals. – New York: Fischer 1958. 48 S. – Bespr.: (1) *Musical America.* 79 (1959), S. 228.
426. Briskier, Arthur: The „new“ Bach. [Übertragungen für Klavier.] – In: *Music Journal.* 17 (1959), März, S. 6–7.
427. Bruggaier, Eduard: Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Diss. 1960. – Frankfurt/M.: 1959. XXII, 275 S.

428. Frances Clark answers. [Interpretation der Gigue BWV 823, 3.] – In: Piano Teacher. 4 (1962), Nr. 6, S. 14.
429. Clutton, Cecil: The registration of Bach's keyboard works. – In: Recorded Sound. (1957), Nr. 4, S. 3–9.
430. Dart, Thurston: Bach's „Fiauti d'echo“. – In: Music and Letters. 41 (1960), S. 331 bis 341. – Bespr.: (1) Music and Letters. 43 (1962), S. 192–193 (Dale Higbee).
431. Dart, Thurston: Performance practice in the 17th and 18th centuries. Six problems in instrumental music. [Betr. Bach in Abschn. IV.: Recorders, Flutes, Flageolets.] – In: International Musicological Society. Report of the Eighth Congress New York 1961. Bd. 1. Kassel 1961, S. 231–235.
432. Dichler, Josef: Bach auf dem modernen Hammerklavier. – In: Österreichische Musikzeitschrift. 17 (1962), S. 574–579.
433. Döbereiner, Christian: Zur Renaissance alter Musik. Abhandlungen über alte Musikpraxis. 2., erw. Aufl. – Tutzing: Schneider 1960. 96 S.
Donington, Robert: Tempo and rhythm in Bach's organ music. [= Nr. 334.]
434. Dürr, Alfred: Zum Problem „Concertisten“ und „Ripienisten“ in der h-Moll-Messe. – In: Musik und Kirche. 31 (1961), S. 232–236. [Vgl. Nr. 437 und 438.]
435. Dumm, R. W.: An interpretive analysis of Prelude I from the „Well-Tempered Clavier“. – In: American Music Teacher. 12 (1962), Nr. 1, S. 12–13.
436. E., W.: Ein neues Instrument. [Reiche-Trompete.] – In: Musica. 15 (1961), S. 156.
437. Ehmman, Wilhelm: „Concertisten“ und „Ripienisten“ in der h-Moll-Messe Joh. Seb. Bachs. – In: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 95–104, 138–147, 227–236, 255 bis 273, 298–309; und Sonderdruck: Kassel: Bärenreiter 1961. 63 S. [Vgl. Nr. 434 und 438.] – Bespr.: (1) Music and Letters. 43 (1962), S. 149–153 (Walter Emery). (2) The Music Review. 23 (1962), S. 149–153 (Roger F. T. Bullivant). (3) Musica. 16 (1962), S. 277 (Ludwig Finscher). (4) The Musical Times. 103 (1962), S. 403–405 (Oliver Neighbour).
438. Ehmman, Wilhelm: Noch einmal zum Problem: „Concertisten – Ripienisten“. Erwiderung an Alfred Dürr. – In: Musik und Kirche. 31 (1961), S. 267–271. [Vgl. Nr. 434.]
439. Emery, Walter: The choral works of Bach and Handel. A note on some problems of performance. – In: Musical Opinion. 81 (1958), S. 599.
440. Emery, Walter: On the registration of Bach's organ preludes and fugues. – In: The Musical Times. 103 (1962), S. 396–398, 467–468.
441. Epperson, G.: Interpreting the Bach cello suites. – In: Violins and Violinists. 19 (1958), Jan./Feb., S. 25–27.
Goebels, Franzpeter: Das wohltemperierte Klavier. Bemerkungen zu Werk und Wiedergabe. [= Nr. 366.]
442. Grebe, Karl: Bach-Passionen. Mitsingen oder zuhören? – In: Der Kirchenmusiker. 11 (1960), S. 120.
443. Gröninger, Eduard: Capella Coloniensis. Clarinen ergänzen jetzt das Barockinstrumentarium. – In: 37. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1961, S. 81–82.
444. Gröninger, Eduard: Die Naturtrompete der Bach-Zeit. – In: Musik im Unterricht. 52 (1961), S. 106–107.
445. Grossmann, H.: Die Invention im Unterricht. – In: Musik in der Schule. 13 (1962), S. 116f.
446. Chaveman [Havemann], Gustav: Nemskite cigulari i solovite sonati i partiti na Bach. [bulg.] – In: Bulgarska Muzika. 9 (1958), S. 41–43. [Die deutschen Geiger und die Solosonaten und -partiten von Bach.]

- Harich-Schneider, Eta: Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen. [= Nr. 222.]
447. Herrmann, Joachim: Bach, mit dem Rundbogen gespielt. [Konzertbericht.] – In: *Musica*. 13 (1959), S. 187–188.
448. Hindermann, Walter F.: Das Bachsche Rezitativ. Untersuchungen über die Probleme der künstlerischen Gestaltung. – Sanremo 1958. 42 S. [Maschinenschr.]
449. Holst, Ortwin von: Von der Problematik der Aufführungspraxis Bachscher Passionen. – In: *Musik und Kirche*. 32 (1962), S. 55–65.
450. Huber, Anna Gertrud: Takt, Rhythmus, Tempo in den Werken von Johann Sebastian Bach. – Zürich: Eulenburg 1958. XIII, 68 S. – Bespr.: (1) *Schweizerische Musikzeitung*. 98 (1958), S. 404.
451. Huber, Anna Gertrud: Johann Sebastian Bach, seine Schüler und Interpreten. Querschnitt durch die Geschichte der Bach-Interpretation. I. Von 1720 bis zur Erstausführung der Matthäus-Passion (1829) durch F. Mendelssohn Bartholdy. – Zürich, London, New York: Eulenburg 1958. VIII, 47 S., 1 Bl. Abb. – Bespr.: (1) *Schweizerische Musikzeitung*. 98 (1958), S. 404.
- Jacobi, Erwin R.: Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“. [= Nr. 225.]
- Jacobi, Erwin R.: „Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen“. [= Nr. 226.]
452. Jendis, Hans: Zur Wiedergabe der Bachschen Orgeltoccaten. – In: *Musik und Kirche*. 28 (1958), S. 248–255.
453. Jong, Willem Coenraad de: De violoncello piccolo. – In: *Mens en Melodie*. 14 (1959), S. 373–380.
454. K[aasjager], W[ilke]: Bach liet zijn koorwerken anders zingen. – In: *Euphonia*. 44 (1962), Nr. 4, S. 7–8.
455. Keibs, L., und W. Kuhl: Zur Akustik der Thomaskirche in Leipzig. – In: *Acustica*. 9 (1959), S. 365–370.
456. Keys, Ivor: Organists' forum. Bach and the grand manner. – In: *The Musical Times*. 99 (1958), S. 565.
457. Kirchmeyer, Helmut: Die Rekonstruktion der „Bachtrumpete“. – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 122 (1961), S. 137–145.
458. Klotz, Hans: Hoe Bach Bach interpreteerde. – In: *De Praestant*. 9 (1960), S. 37–43.
459. Kooij, E. J.: Het rode potlood. Ook voor de Mattheus Passion? – In: *Euphonia*. 40 (1958), S. 7–9.
460. Kreps, Joseph: Le Cornet de Flandres. [Enth.: L'Orgue de J. S. Bach.] – In: *Musica sacra*. 59 (1958), S. 3–20.
461. Kundera, Ludvik: K interpretaci I. dílu Temperovaného Klaviru J. S. Bacha. [tschech.; Zur Interpretation des I. Teiles des Wohltemperierten Klaviers.] – In: *Sborník JAMU III*. [Sammelband der Janáček-Musikakademie.] Brno 1961, S. 5–40.
462. Lachner, C. J.: Bach und das Akkordeon. – In: *Der Harmonikalehrer*. 8 (1959), S. 49–50. [Vgl. Nr. 467.]
463. Lomax, Emma: Ebenezer Prout and Bach. – In: *Music in education*. 23 (1959), S. 76.
464. Melkus, Eduard: Zur Frage des Bachbogens und der historisch getreuen Wiedergabe der Bach-Solosonaten. – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 123 (1962), S. 502–507.
465. Montecino, A.: Algunos apuntes sobre la interpretación del Clave Bien Temperado de J. S. Bach. – In: *Revista Musical Chilena*. 14 (1960), Nr. 69, S. 41–49.
466. Moser, Hans Joachim: Die Ausführung der Ornamente bei Bach. – In: Hans Joachim Moser: *Musik in Zeit und Raum*. Berlin 1960. S. 159–172.

467. Müller, Fritz: „Bach auf dem Akkordeon“. — In: *Der Harmonikalehrer*. 8 (1959), S. 82. [Vgl. Nr. 462.]
468. Mueren, Floris van der: Het orgel van Sweelinck tot Bach. Over de betekenis van de baroktijd voor ons. — In: *De Praestant*. 8 (1959), S. 8–12, 47–52.
469. Newman, William S.: The Bach trill, once more yet again still. — In: *Piano Teacher*. 4 (1962), Nr. 6, S. 20–21.
470. Rasmussen, Mary: Bach-trumpet madness. Or, a plain and easy introduction to the attributes, causes and cure of a most mysterious musicological malady. — In: *Brass Quarterly*. 5 (1961), Nr. 1, S. 37–40.
471. Rougier, Adrien: *Les orgues de Jean-Sébastien Bach*. — Lyon: Roudil 1962. 56 S.
472. Scheide, William H[urd]: Is singing Bach good for the voice? — In: *National Association of Teachers of Singing Bulletin*. 18 (1961), Nr. 1, S. 4–9.
473. Schollum, Robert: Über die Gestaltung der Rezitative bei Joh. Seb. Bach. Dargestellt an Beispielen aus der Matthäuspassion. — In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 17 (1962), S. 564–573.
474. Schonberg, Harold C.: Performing Bach en masse. His 1730 „draft“ shows desire for more, not fewer, musicians. [Nachdruck aus: *New York Times*.] — In: *American Choral Review*. 4 (1962), Nr. 2, S. 8–9.
475. Schubert, Dietrich: Artikulation. [Ergänzung zu Hermann Keller: *Phrasierung und Artikulation*. Kassel 1955.] — In: *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 42.
476. Selbiger, Lieselotte: Jürgen Uhde: Den ukendte Bach. — In: *Dansk Musiktidsskrift*. 37 (1962), S. 65–66.
477. Sočnik, Hugo: Bach auf dem heutigen Klavier. — In: *Musik im Unterricht*. 53 (1962), S. 352–353.
478. Steinitz, Paul: The performance of Bach's church cantatas. 1. 2. 3. — In: *The Musical Times*. 99 (1958), S. 278–280, 334–336, 393–396.
479. Sumner, William L[eslie]: Bach's organ registration. — London, New York: Hinrichsen 1961. — Bespr.: (1) *Choir*. 53 (1962), Dez., S. 218. (2) *English Church Music*. 32 (1962), Nr. 1, S. 22–23. (3) *Musical Opinion*. 85 (1962), S. 541 (B. R.).
480. Sydow, Kurt: Bachs Messe in neuer Aufführungspraxis. — In: *Musica*. 14 (1960), S. 159–160. [Vgl. Nr. 437.]
481. Telmányi, Emil: O vernej interpretácii Bachových husľových sólových sonát. [Über die richtige Interpretation der Bachschen Solosonaten für Violine.] — In: *Slovenská Hudba*. 4 (1960), S. 443–444.
482. Telmányi, Emil: Über die notengetreue Wiedergabe von Bachs Solo-Violin-Musik. — In: 6. Intern. Bachfest Schaffhausen 1960. Programm buch, S. 47–49.
483. Telmányi, Emil: Bach szólóhegedűre írt műveinek kottahű előadásáról. [ung.] [Bach Solosonaten mit Rundbogen.] — In: *Muzsika*. 2 (1959), Sept., S. 12–14.
484. Terry, Charles Sanford: *Bach's Orchestra*. [Neudruck.] — London: Oxford Univ. Press 1958. XIX, 250 S. — Bespr.: (1) *The Galpin Society Journal*. 1959, Nr. 12, S. 100–102. (2) *Music and Letters*. 40 (1959), S. 74 (E. B.). (3) *Musica*. 13 (1959), S. 209 (Hermann Keller). (4) *Musical Opinion*. 82 (1959), S. 243 (H. H.). (5) *The Musical Times*. 100 (1959), S. 265. (6) *La Rassegna Musicale*. 29 (1959), S. 179–181 (a. m.).
485. Tretick, Sidney J.: An analysis of performance practices for the Johann Sebastian Bach Chaconne based upon the Anna Magdalena manuscript. Diss. — Univ. of Colorado 1958. 79 S. [Ann Arbor: Univ. Microfilms.] Zusammenfassg. in: *Dissertation Abstracts*. 20 (1959), S. 2326.
486. Tureck, Rosalyn: Bach — a reevaluation. — In: *Making Music*. 1958, Nr. 38, S. 5–8.

487. Tureck, Rosalyn: A revaluation of concepts in relation to the interpretation and performance of Bach. — In: Recorded Sound. (1957), Nr. 6, S. 2-17.
488. Tureck, Rosalyn: Bach — en omvurdering. Bach — klaver, cembalo eller clavichord? Bach pa vore dages klaver. — In: Dansk Musiktidsskrift. 36 (1961), S. 42-47, 146-149, 280-282.
489. Tureck, Rosalyn: Bach in the twentieth century. — In: The Musical Times. 102 (1961), S. 396-398; 103 (1962), S. 92-94.
490. Tureck, Rosalyn: Bach on the modern piano. — In: Making Music. 1959, Nr. 40, S. 5-7.
491. Tureck, Rosalyn: Bach — piano, harpsichord or clavichord. — In: American Music Teacher. 11 (1962), Nr. 3, S. 8-9f.; und in: Making Music. 1959, Nr. 39, S. 5-9.
492. Tureck, Rosalyn: An introduction to Bach. — In: Music and Letters. 42 (1961), S. 196-198.
493. Tureck, Rosalyn: An introduction to the performance of Bach. A progressive anthology of keyboard music edited with introductory essays, by R. T. Bd. 1. 2. 3. — London, New York, Toronto: Oxford Univ. Press 1960. 23 S.; 24 S.; 39 S. — Bespr.: (1) Dansk Musiktidsskrift. 36 (1961), S. 282-283 (Bengt Johnsson). (2) Music and Letters. 41 (1960), S. 404-405 (Ivor Keys).

VII. Wirkung und Pflege Bachs in Geschichte und Gegenwart

1. 18. und 19. Jahrhundert

494. Feder, Georg: J. N. Schelbles Bearbeitung der Matthäuspasion J. S. Bachs. — In: Die Musikforschung. 12 (1959), S. 201-206.
495. Fock, Gustav: Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel. — In: Bach-Jahrbuch. 49 (1962), S. 97-104.
496. Heußner, Horst: Weitere frühe Aufführungen der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs. — In: Die Musikforschung. 11 (1958), S. 337-339.
497. Homburg, Herfried: Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kassel. Ein Beitrag zur Geschichte der Bachbewegung im 19. Jahrhundert. — In: Musik und Kirche. 28 (1958), S. 49-60.
498. Homburg, Herfried: Louis Spohr und die Bach-Renaissance. — In: Bach-Jahrbuch. 47 (1960), S. 65-82.
499. Kirkendale, Warren: KV 405: Ein unveröffentlichtes Mozart-Autograph. [Einrichtung von 5 Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für Streichquartett.] — In: Mozart-Jahrbuch. 1962/63, S. 140-155.
500. Klaus, Gregor: Wie man J. S. Bach vor hundert Jahren gesehen hat. — In: Musica sacra. 79 (1959), S. 176-178.
501. Lang, Paul Henry: The Bach renaissance. — In: High Fidelity. 11 (1961), Aug., S. 26-29.
502. Lauer, Erich: Mozart wie ihn niemand kennt. Mozart als Lehrer im Kontrapunkt. Mozart als Schüler Bachs in der Fugentechnik. Ein anonymes Stammbuchblatt Mozarts. Nach einem fast vergessenen Übungsheft von 1784. — Frankfurt/M.: Hofmeister 1958. 84 S.
503. Lidke, Wolfgang: Die Weimarer Bachtradition des 18. Jahrhunderts. — In: Bach-Jahrbuch. 46 (1959), S. 156-159.
504. Mahaim, I., und P. Niering: De la fonction symbolique de l'introduction de la Grande Fugue Op. 133 de Beethoven. Cavatine et „Overtura“. — In: Feuilles Musicales. 14 (1961), Nr. 8, S. 151-154; Nr. 9, S. 178-183.

505. Martin, Uwe: Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers. [Abschrift von Bachs Kunst der Fuge.] – In: Die Musikforschung. 12 (1959), S. 405–415.
506. De eerste Matthäuspasion in Nederland. Niet zonder huivering tegemoet gezien. [22. Apr. 1870.] – In: Euphonia. 43 (1961), Nr. 2, S. 7–8.
507. Mies, Paul: J. S. Bach und G. F. Händel im Urteil der Zeitläufe. – In: Musikhandel. 10 (1959), S. 115–116, 178–179, 240–241.
508. Möller, Eberhard: Noch einmal Ernst Schillings Orgelkonzert am 24. September 1882 in Arnstadt. – In: Kulturspiegel Arnstadt. 1962, H. 7/8, S. 19–20. [Vgl. Nr. 514.]
509. Müller, Fritz: Liszts Verhältnis zu Bach und zur Orgel. – In: Der Kirchenmusiker. 12 (1961), S. 95–96.
510. Müller, Fritz: Karl Friedrich Zelters Verdienste für die Wiedererweckung Bachscher Tonwerke. Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages, des 11. Dezember 1758. – In: Der Kirchenmusiker. 10 (1959), S. 8–10.
511. Müller-Blattau, Joseph: Friedrich Rochlitz und die Musikgeschichte. – In: Hans Albrecht in memoriam. Kassel 1962, S. 192–199.
512. Müller-Blattau, Joseph: Karl Friedrich Zelter, Maurermeister und Musiker. – In: Dt. Jahrbuch der Musikwissenschaft. 2 (1957), Leipzig 1958, S. 52–67.
513. Niemeyer, Annemarie: Franz Liszt in Arnstadt. Sonderdruck anlässlich des Lisztjahres 1961. – Weimar: Institut für Volksmusikforschung [an der] Franz-Liszt-Hochschule 1961. 12 S.
514. Niemeyer, Annemarie: Das Orgelkonzert von Ernst Schilling in der Bachkirche 1882. – In: Kulturspiegel Arnstadt. 1962, H. 4, S. 23–24. [Vgl. Nr. 508.]
515. Riedel, Friedrich Wilhelm: Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke. – In: Bach-Jahrbuch. 47 (1960), S. 83–99.
516. Schmidt, Peter: Absceits vom Lärm des Tages. [Theophil Forchhammer als Bachinterpret.] – In: Musica. 15 (1961), S. 158–159.
517. Stockmann, Bernhard: Bach im Urteil Carl v. Winterfelds. – In: Die Musikforschung. 13 (1960), S. 417–426.
518. Vetter, Walther: Karl Friedrich Zelter. Zum 200. Geburtstag. – In: Musik und Gesellschaft. 8 (1958), S. 691–693.
519. Wesley, Samuel Wesley's famous Bach letters [aus den Jahren 1808–1816]. Ed. by Eliza Wesley. – London: Hinrichsen. 50 S. – Bespr.: (1) Musical Opinion. 81 (1958), S. 323, 325 (H. H.). (2) The Musical Times. 99 (1958), S. 504 (J. H. Davies).
520. Wiora, Walter: Goethes Wort über Bach. – In: Hans Albrecht in memoriam. Kassel 1962, S. 179–191.

2. 20. Jahrhundert

a) Wirkung des Bachschen Werkes in der Gegenwart

521. Andreae, Hans: Othmar Schoecks „Ritornelle und Fughetten“. Eine pädagogische Parallele zu Bachs „Wohltemperiertem Klavier“. – In: Schweizerische Musikzeitung. 101 (1961), S. 222–228.
522. Blankenburg, Walter: Die evangelische Kirche der Gegenwart und die Musik J. S. Bachs unter besonderer Berücksichtigung seines Kantatenwerks. – In: 37. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1961, S. 8–15.
523. Craft, Robert: Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“. [BWV 769, bearb. von Igor Strawinsky.] Übers. von Manfred Gräter. – In: Robert Craft: Strawinsky. München [1962], S. 137–155.

524. Fortner, Wolfgang: Bach in unserer Zeit. Vortrag anlässlich des 75jähr. Bestehens des Heidelberger Bachvereins. — In: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 241-248.
Huzella, Elek: Bach és Bartók. [= Nr. 112.]
525. Johnsson, Bengt: Den tidløse Bach. — In: Dansk Musiktidsskrift. 36 (1961), S. 282 bis 283.
526. Keller, Hermann: Zur Geschichte der Bachpflege in Württemberg. — In: 35. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1958, S. 75-77.
527. Lewinski, Wolf-Eberhard von: Jazz-Improvisationen zum „Wohltemperierten Klavier“. J. S. Bach und die junge Generation. — In: Hausmusik. 25 (1961), S. 180-183.
528. Marx, Hans-Joachim: Von der Gegenwärtigkeit historischer Musik. Zu Arnold Schönbergs Bach-Instrumentation. — In: Neue Zeitschrift für Musik. 122 (1961), S. 49-51.
529. Mezger, Manfred: Bach hören. (Zum VII. Internationalen Bachfest, 1962, aus Anlaß der 2000-Jahrfeier der Stadt Mainz.) — 1962. 4 S.
530. Nadeau, R.: Are Bach and jazz akin? — In: Piano Teacher. 4 (1962), Nr. 4, S. 18-19.
531. Neugeboren, Henrik: Une fugue de Bach représentée dans l'espace. Texte français de J.-J. Duparcq. — In: La Revue musicale. 1960, Numero special, No. 246, S. 8-12.
532. Reda, Siegfried: Moderne Orgelmusik in Deutschland. [Betr. u. a. Bach und die Gegenwart.] — In: 37. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1961, S. 83-84.
533. Sandberger, Jörg: Johann Sebastian Bach. Zeitgenössische Urteile über ihn. — In: Stuttgarter Evangelisches Sonntagsblatt. 92 (1958), Nr. 26, S. 4-5.
534. Tischler, Hans: Hindemith's Ludus Tonalis and Bach's Well-Tempered Clavier. A comparison. — In: The Music Review. 20 (1959), S. 217-227.

b) Orte, Vereinigungen, Veranstaltungen

535. Anderson, K.: Menuhin and Bach's „Brandenburg Concertos“. — In: Making Music. 1960, Nr. 43, S. 5-8.
536. Bach Aria Group. — In: Musical America. 78 (1958), Jan., S. 34; März, S. 34; Musical Courier. 157 (1958), Feb., S. 16-17; Apr., S. 25.
537. Bach Aria Group. — In: Musical America. 80 (1960), Jan., S. 20; Febr., S. 253; Musical Courier. 161 (1960), März, S. 19.
538. Bach Aria Group in final concert. — In: Musical America. 80 (1960), März, S. 24.
539. Bach um ein Haar amputiert. [Betr. Ralph Kirkpatrick, Aufführung des 5. Brandenburgischen Konzertes.] — In: Neue Zeitschrift für Musik. 120 (1959), S. 622.
540. Bach-Choir. [London.] — In: Musical Opinion. 82 (1959), S. 719.
541. Bach-Choir. [London.] — In: Musical Opinion. 83 (1960), S. 233-234, S. 455.
542. Bachmann, Claus-Henning: Bach-Preis 1960. [Wolfgang Fortner.] — In: Musica. 14 (1960), S. 315-316.
543. Bachorgel erklingt im Urwald. — In: Der Kirchenmusiker. 11 (1960), S. 213.
544. Bachtik, Josef: „Dogmatické chorály“ J. S. Bacha. [tschech.; Konzerte von Z. Růžicková und J. Reinberger.] — In: Hudební Rozhledy. 12 (1959), Nr. 4, S. 165.
545. Ab 1964: Internationaler Bach-Wettbewerb in Leipzig. — In: Musik und Gesellschaft. 12 (1962), S. 529-530.
546. Beckwith, J.: The Toronto Bach Society. — In: The Canadian Music Journal. 4 (1959), Herbst, S. 34-37.
547. Birk, Reinhold: Bachs Johannespassion in Duisburg und Velbert. — In: Musik und Kirche. 29 (1959), S. 149-150.

548. Blagoj, D.: „Muzykal'nyj dar“ J. S. Bacha. [Moskauer Kammerorchester spielte Musikalisches Opfer.] – In: Sovetskaja Muzika. 23 (1959), Febr., S. 137–138.
549. Blankenburg, Walter: Cantate-Bach-Studio. [Schallplattenproduktion.] – In: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 313–314.
550. Böhm, Hans: Schütz-Tage und Bach-Chor-Jubiläum. [Dresden.] – In: Musik und Gesellschaft. 11 (1961), S. 562–563.
551. Brennecke, Wilfried: Schallplatten in der Kirche. [Matthäus-Passion in Kassel.] – In: Musik und Kirche. 28 (1958), S. 138. [Vgl. Nr. 567.]
552. Brennecke, Wilfried: Erwiderung. [auf Nr. 567.] – In: Musik und Kirche. 29 (1959), S. 40–41.
553. Brodde, Otto: 750 Jahre Leipziger Thomaner. – In: Der Kirchenchor. 22 (1962), H. 3, S. 35–39.
554. Büchsel, Karl Heinrich: Bach-Zyklus der Kantorei Bethel. – In: Der Kirchenmusiker. 11 (1960), S. 117–118, und in: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 167–168.
555. Chapman, Ernest: Bach Passions. [Bach-Chor London.] – In: Musical Events. 17 (1962), Juni, S. 29–30.
556. „Concertisten und Ripienisten“. Bachs H-Moll-Messe in neuem Aufführungsstil. – In: Der Kirchenmusiker. 11 (1960), S. 18–19.
557. Cooke, Deryck: Bach Choir [London.]: St. Matthew Passion. – In: The Musical Times. 100 (1959), S. 276.
558. Cooke, Deryck: Bach Choir [London.]: St. Matthew Passion. – In: The Musical Times. 101 (1960), S. 372.
559. Crankshaw, G.: Bright Bach. [Bach-Chor London.] – In: Music and Musicians. 10 (1962), Mai, S. 43.
560. Crass, Eduard: Die Thomaner. Kommentierter Bildbericht über ihre 750jährige Geschichte 1212–1962. [Anbei:] Textteil. – Leipzig: Enzyklopädie 1962. 26 Bl., 40 S.
561. Dawes, Kingly: Bach Choir. [London.] – In: The Musical Times. 101 (1960), S. 502.
562. Fichtengol'c, Michail: Kamernoe tvorčestvo Bacha. [Konzertbericht.] – In: Sovetskaja Muzika. 24 (1960), Juli, S. 146.
563. Florestan: „Strasti po Matfeju“. [russ.; Aufführung der Matthäus-Passion durch den Lettischen Staatschor und das Orchester der Moskauer Philharmonie.] – In: Sovetskaja Muzyka. 22 (1958), Nr. 8, S. 114–115. [Vgl. Nr. 571.]
564. Forrester guest soloist with Bach Aria Group. – In: Musical America. 78 (1958), Feb., S. 218.
565. Forrester, Singher, Farrell with Bach Aria Group. – In: Musical America. 79 (1959), Jan., S. 18.
566. Fricke, Renate: Zur 275. Wiederkehr von Bachs Geburtstag. [Aufführungen von Bachkantaten in Ohrdruf.] – In: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 329.
567. Frommhold, Hans: Nochmals: Schallplatten in der Kirche. [Entgegnung auf Nr. 551.] – In: Musik und Kirche. 29 (1959), S. 39–40. [Vgl. Nr. 552.]
568. Gedenkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Basler Bach-Chores. 1911–1961. – Basel: Basler Bach-Chor 1961. 83 S., mehr. Taf.
569. Goetz, Julius: Die Leipziger Thomaner. – In: Urania-Universum. Bd. 5. Leipzig 1962, S. 23–32.
570. Goetz, Julius: 750 Jahre Leipziger Thomanerchor. – In: 38. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1962, S. 113–114.
571. Grigořev, L., und Ja. Platek: „Strasti po Matfeju“. [russ.; Aufführung der Matthäus-Passion durch den Lettischen Staatschor und das Orchester der Moskauer Philharmonie.] – In: Muzykal'naja Žizn'. 1958, Nr. 2, S. 22. [Vgl. Nr. 563.]

572. Harries, Paula: London Bach Society's German tour. — In: *The Musical Times*. 100 (1959), S. 342-343.
573. Helm, E.: Festival Chorus and Orchestra. [Johannes-Passion.] — In: *Musical America*. 82 (1962), Juni, S. 34.
574. Helm, E.: New York Philharmonic. [Matthäus-Passion.] — In: *Musical America*. 82 (1962), Juni, S. 34.
575. Hruby, F.: Season's end. [Berea, Ohio.] — In: *Musical America*. 82 (1962), Juli, S. 15.
576. Jacques, Reginald: The St. Matthew Passion and the Bach Choir [London]. — In: *The R[oyal] C[ollege of] M[usic] Magazine*. 57 (1961), Nr. 1, S. 9-12.
577. Kammerer, R.: Bach Choir excels. [Bethlehem/Pennsylv.] — In: *Musical America*. 81 (1961), Juli, S. 40-41.
578. Keller, Hermann: Bach und Händel in Japan. — In: *Musica*. 16 (1962), S. 87.
579. Kolodin, I.: Music to my ears. [Passionen.] — In: *The Saturday Review*. 45 (1962), 5. Mai, S. 30.
580. Lang, Paul Henry: From church to concert hall. — In: *Choral & Organ Guide*. 11 (1958), Sept., S. 10-11.
581. Liese, L. D.: An experiment with Bach. [Orgelbüchlein.] — In: *Choral & Organ Guide*. 11 (1959), Januar, S. 16.
582. Lucks, F[riedrich] Wilh[elm]: Die „Bach-Orgel“ in Mühlhausen. — In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 119 (1958), S. 649.
583. Lucks, Friedrich Wilhelm: Eine Bach-Orgel. [Mühlhausen.] — In: *Musica*. 13 (1959), S. 507.
584. Lucks, Friedrich Wilhelm: Mühlhausen — die Bach-Stadt. — In: *Musica*. 13 (1959), S. 404-405.
585. L[üdicke], H[eino]: Bach-Aufführungen in Ost-Berlin. — In: *Musik und Kirche*. 32 (1962), S. 187-188.
586. Marietta Bach Society [Ohio] holds 40th meeting. — In: *The Diapason*. 53 (1962), Okt., S. 23.
587. Matter, J.: Lausanne. [Bach-Chor.] — In: *Feuilles Musicales*. 15 (1962), Nr. 2-3, S. 53.
588. Mauersberger, Erhard: O Musica, du edle Kunst . . . Aus der Arbeit des Thomanerchores. — In: *Kulturspiegel Leipzig*. 1961, S. 752-754.
589. Meyer, Ilse: Medlemsaften med Jürgen Uhde. — In: *Dansk Musiktidsskrift*. 37 (1962), S. 28. [Vgl. Nr. 476.]
590. Montreal Bach Choir reports historic Japanese tour. — In: *The Diapason*. 52 (1961), Okt., S. 15.
591. Mycielski, Zygmunt: Rzemieślnik czy prorok. [poln.; h-Moll-Messe unter Stanisław Wisłocki.] — In: *Przegląd Kulturalny (Warszawa)*. 7 (1958), Nr. 46, S. 6.
592. Nichts gelernt. [Betr. Rücktritt Kurt Thomas' vom Thomaskantorat.] — In: *Musik und Gesellschaft*. 11 (1961), S. 40-41.
593. On a first American tour: Bach's St. John Passion. — In: *American Choral Review*. 4 (1962), Nr. 3, S. 1-2.
594. Orgel in Divi Blasii zu Mühlhausen/Thüringen. [Disposition.] — In: *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 263-264.
595. Parrott, Jan: The Coventry Madonna and Bach. — In: *The Musical Times*. 100 (1959), S. 424-425.
596. [Pet]er, [Julius]: Die Wiener Bach-Gemeinde. — In: *Musica*. 13 (1959), S. 810-811; und in: *Musik und Kirche*. 30 (1960), S. 66-67.
597. Petzoldt, Richard: The Leipzig Thomaner Chor. [engl.] Transl. from the German by Lena Jaeck. — Leipzig: Edition Leipzig 1962. 93 S.

598. Petzoldt, Richard: Der Leipziger Thomanerchor. — Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel [1962]. 93 S., und: Edition Leipzig 1962. 93 S. — Bespr.: (1) Musik und Kirche. 32 (1962), S. 181.
599. Petzoldt, Richard: Le Thomanerchor de Leipzig. [frz.] Trad. de l'allemand par Myriam Fanger. — Leipzig: Edition Leipzig 1962. 94 S.
600. Puerto Rico books Bach Aria Group. — In: Variety. 213 (1959), 28. Jan., S. 11.
601. Ramsey, Basil: London Bach Society. — In: The Musical Times. 99 (1958), S. 442.
602. Reynolds, M.: The Bach Choir. [London.] — In: Music and Musicians. 8 (1960), Aug., S. 25.
603. Riemer, Otto: Chorklang im Zeitgeist. Eine Studie zum 75jährigen Bestehen des Heidelberger Bach-Vereins. — Heidelberg: 1960. 79 S., 3 Taf.
604. Ringer, Alexander L.: Walcha's „Archive“ Bach. — In: The Saturday Review. 41 (1958), 22. Febr., S. 44f.
605. Rosenthal, Wolfgang: Gemeinsamer Dienst an Johann Sebastian Bachs Hoher Messe. — In: Hans Böhm: Kirchenmusik heute. Berlin 1959, S. 135–137.
606. The Royal Festival Hall recitals. [Orgelpräludium und -fuge C-Dur.] — In: Musical Opinion. 82 (1959), S. 427.
607. R[utland], H[arold]: The Bach Choir. [London.] — In: The Musical Times. 101 (1960), S. 244.
608. Sadie, Stanley: A wide range of Passions. [Bach-Chor London.] — In: Musical Events. 15 (1960), Mai, S. 34.
609. St. Matthew Passion, April 8th. [Bach-Chor London.] — In: Musical Opinion. 85 (1962), S. 455.
610. Schabas, E.: Toronto. [Bach-Gesellschaft.] — In: Musical Courier. 161 (1960), Jan., S. 27.
611. Schmidt, Heinrich: Bachpflege in Essen. — In: 37. Dt. Bachfest der NBG. Bach-Fest-Buch 1961, S. 90–91.
612. Schouten, Jan: Koormuziek in Aken. Bachs „Hohe Messe“. — In: Musica sacra. 63 (1962), S. 31–32.
613. Singer, S. L.: Bethlehem, P[ennsylvania]. [Bach-Chor.] — In: Musical Courier. 163 (1961), Juni, S. 62.
614. [Sr., E.]: Eine kostbare Chorgemeinschaft. [Aufführung der h-Moll-Messe durch Kreuzchor und Thomanerchor.] — In: Musik und Kirche. 32 (1962), S. 285–286.
615. Steglich, Rudolf: Bachs „Kunst der Fuge“ im Freiburger Dom. — In: Musik und Kirche. 28 (1958), S. 137–138.
616. Stiehl, Herbert: 750 Jahre St. Thomas zu Leipzig. — Berlin: Evang. Verlagsanstalt 1962. 136 S., 48 S. Abb.
Sydow, Kurt: Bachs Messe in neuer Aufführungspraxis. [Herford, Bielefeld, Paderborn, Osnabrück.] [= Nr. 480]
617. Temperley, N.: The Prince Consort. [Aufführung der Matthäus-Passion.] — In: The Musical Times. 103 (1962), S. 107.
618. Thomas, Ernst: Die Kunst der Fuge. Eine neue Instrumentierung. [Winschermann in Frankfurt.] — In: Neue Zeitschrift für Musik. 122 (1961), S. 200.
619. Trimble, L.: Bach Aria Group excels in opening concert. — In: Musical America. 81 (1961), Jan., S. 81.
620. Waldorff, Jerzy: Pasja św. Jana. [poln.; Johannes-Passion unter Helmut Koch.] — In: Świat (Warszawa). 12 (1962), Nr. 22, S. 14–15.
621. Weber, Jan: „Piłat się śpieszyt“. [poln.; Konzertbesprechung.] — In: Przegląd Kulturalny (Warszawa). 11 (1962), Nr. 22, S. 8.

622. Webster, E. M.: Some interpretations of St. Matthew Passion. – In: *Musical Opinion*. 81 (1958), S. 517–519.
623. Zeilinger, Franz: Das Mühlhäuser Musikleben im Spiegel des Festprogrammes. – In: 36. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1959, S. 51–60.
624. Zeilinger, Franz: Der Neubau der Bach-Orgel und die Wiederherstellungsarbeiten im Inneren der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen. – In: 36. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1959, S. 61–72.
625. Żelechowski, Stanisław: Pasja św. Jana J. S. Bacha [poln.; Aufführung der Johannes-Passion.] – In: *Kierunki* (Warszawa). 6 (1962), Nr. 23, S. 10.

c) Persönlichkeiten²

626. Hasse, Elisabeth: Erinnerungen an Günther Ramin. – Berlin: Merseburger 1958. 64 S. – Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 147–148 (Siegfried Leistner).
627. Heintze, Hans: Der Organist Günther Ramin. Zu seinem 60. Geburtstag am 15. 10. 1958. – In: *Musik und Kirche*. 28 (1958), S. 193–197.
628. Ramin, Charlotte: Günther Ramin. Ein Lebensbericht. – Freiburg/Br.: Atlantis-Verl. 1958, 183 S. – Bespr.: (1) *Kyrkosångsförbundet*. (1962), Nov., S. 134–135 (David Åhlen). (2) *Musica*. 13 (1959), S. 273 (Ernst Krause). (3) *Musik und Kirche* 29 (1959), S. 147–148 (Siegfried Leistner).
629. Bret, Gustave: Bach, Schweitzer und die Pariser Bach-Gesellschaft. – In: *Albert Schweitzer. Sein Denken und sein Weg*. Hrsg. von Hans Walter Bähr. Tübingen 1962, S. 287–293.
630. Druskin, Michail: Al'bert Švejcer i voprosy bachovedenija. [Albert Schweitzer und die Bachforschung.] – In: *Sovetskaja Muzika*. 24 (1960), März, S. 61–70.
631. Grabs, Rudolf: Albert Schweitzer, Dienst am Menschen. Ein Lebensbild. – Halle/S.: Niemeyer 1961. 284 S. m. Abb.
632. Grabs, Rudolf: Bach, Mystiker in der Deutung Schweitzers. – In: *Grabs: Albert Schweitzer, Denker aus Christentum*. Halle 1958, S. 75–76.
633. Grabs, Rudolf: Im Dienste Bachs. – In: *Albert Schweitzer. Gelebter Glaube. Ein Lesebuch. Ausgew. und dargest. von R. Grabs*. Berlin 1957, S. 168–197.
634. Jacobi, Erwin R.: Der Musiker Albert Schweitzer. – In: *Deutsche Zeitung*. Stuttgart. 12. Juli 1958.
635. Keller, Hermann: Das Bach-Buch Albert Schweitzers. – In: *Albert Schweitzer. Sein Denken und sein Weg*. Hrsg. von Hans Walter Bähr. Tübingen 1962, S. 294 bis 298.
636. Müller-Blattau, Josef: Albert Schweitzers Weg zur Bach-Orgel und zu einer neuen Bach-Auffassung. – In: *Albert Schweitzer. Sein Denken und sein Weg*. Hrsg. von Hans Walter Bähr. Tübingen 1962, S. 243–261.
637. Németh, Zoltán: Albert Schweitzer, a nagy emberbarát. – In: *Muzsika*. 2 (1959), Apr., S. 31–34.
638. Schrade, Leo: Die Ästhetik Albert Schweitzers – eine Interpretation J. S. Bachs. – In: *Albert Schweitzer. Sein Denken und sein Weg*. Hrsg. von Hans Walter Bähr. Tübingen 1962, S. 262–280.
639. Schweitzer, Albert: *Gelebter Glaube. Ein Lesebuch. Ausgewählt und dargest. von Rudolf Grabs*. 3., überarb. Aufl. – Berlin: Evang. Verlagsanstalt. 1959. 256 S., 8 Bl. Abb.
640. Schweitzer, Albert: Die Wurzeln der Bachschen Kunst. – In: *Die Fähre. Lesebuch für höhere Lehranstalten*. Bd. 7. Bamberg 1960, S. 292–293.

² Alphabetisch nach Persönlichkeiten.

641. Seaver, George: Albert Schweitzer als Mensch und als Denker. Berechtigte Übersetzung aus dem Englischen von A. Lindemann. 10., nach der neuesten engl. Ausg. erg. Aufl. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht [1960]. 373 S. (= Der Siebenstern.)
642. Zimmerhof, Franz-Josef: Albert Schweitzer — Marcel Dupré: Direkte Organisten-nachkommen Johann Sebastian Bachs. — In: *Musica sacra*. 82 (1962), S. 362—365.
643. Beyerlein, Franz Adam: Karl Straubes Leben. — In: Karl Straube, Briefe eines Thomaskantors. Berlin 1959, S. 222—228.
644. Mezger, Manfred: Bachs Amt und Erbe im Thomaskantorat von Karl Straube. — In: *Theologia Viatorum*. 8 (1961/62), S. 185—202.
645. Straube, Karl: Briefe eines Thomaskantors. Hrsg. von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann. Berlin: Evang. Verlagsanstalt 1959. 253 S.

VIII. Bachfeste³

1958

646. 35. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 26. Juni — 1. Juli 1958 in Stuttgart. Bach-Fest-Buch. — Stuttgart: 1958. 90 S. — Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft. 8 (1958), S. 582—583 (Fritz Müller).
647. Aber, Adolf: A Bach festival with discussion. [Stuttgart.] — In: *The Musical Times*. 99 (1958), S. 448—449.
648. Doormann, Ludwig: Das 35. Deutsche Bachfest. — In: *Musik und Kirche*. 28 (1958), S. 275—276.
649. Goes, Albrecht: Ein überfließend Maß. Predigt, gehalten beim 35. Dt. Bachfest in der Leonhardskirche Stuttgart am 29. Juni 1958. — Hamburg: Furche-Verl. 1958, 15 S.; und in: Albrecht Goes: Wagnis der Versöhnung. Drei Reden. Leipzig 1959, S. 67—78.
650. Hermann, J[oa]chim]: Wenn ich schwach bin, so bin ich stark. Zum deutschen Bachfest. — In: *Stuttgarter Evangelisches Sonntagsblatt*. 92 (1958), Nr. 26, S. 1—2.
651. Honolka, Kurt: Gedanken zum deutschen Bachfest. — In: *Musica*. 12 (1958), S. 531 bis 533.
652. I., W.: 35. Deutsches Bachfest in Stuttgart. — In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 119 (1958), S. 521—522.
653. Jong, W[illem] C[oenraad] de: Het Bachfeest te Stuttgart. — In: *Mens en Melodie*. 13 (1958), S. 237—244.
654. Metzger, Hans-Arnold: Neue Musik beim Bachfest. — In: 35. Dt. Bachfest. Bach-Fest-Buch 1958, S. 84—87.
655. Reimann, Wolfgang: 35. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Stuttgart. — In: *Der Kirchenmusiker*. 9 (1958), S. 153—155.
656. Bethlehem, P[ennsylvania]. [Bachfest.] — In: *Musical Courier*. 157 (1958), Juni, S. 22—23.
657. Sabin, Robert: Bethlehem holds 51st Bach festival. — In: *Musical America*. 78 (1958), Juni, S. 21.
658. Campell, A.: Carmel Bach Festival. — In: *Musical Courier*. 158 (1958), Sept., S. 14 bis 15.
659. Rich, A.: Carmel's Bach Festival includes dance and opera. — In: *Musical America*. 78 (1958), Aug., S. 6—7.

³ An erster Stelle erscheinen Titel zu den Bachfesten der NBG, anschließend alphabetisch nach Orten.

660. Widder, R.: Cleveland. [Bachfest.] – In: Musical Courier. 158 (1958), Juli, S. 13–14.
661. 12. Greifswalder Bach-Woche vom 15.–21. Juni 1958. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. [Programmheft.] – Greifswald: Greifswalder Domchor 1958. 5 Bl.
662. Fahrenholtz, Ilse: Bachwoche. [12. Greifswalder Bachwoche.] – In: Musica. 12 (1958), S. 541–542.
663. Fahrenholtz, Ilse: 12. Greifswalder Bachwoche. – In: Musik und Kirche. 28 (1958), S. 232–233.
664. 15. Kleines Musikfest in Lüdenscheid. 9.–11. Mai 1958. Bach-Fest. [Programmheft.] – Lüdenscheid: Lüdenscheider Musikvereinigung e. V. 1958. 18 S., 2 Bl. Abb.
665. Schönfeld, Herbert: Bach-Fest in Lüdenscheid. – In: Hausmusik. 22 (1958), S. 131–132.
666. Ulbricht, Siegfried: Ein Bach-Fest eigener Prägung. [Lüdenscheid.] – In: Musica. 12 (1958), S. 469–470.
667. Bachmann, Claus-Henning: Festival um Casals. [Prades.] – In: Musica. 12 (1958), S. 552–553.
668. Strauss, Harald: Bach als Erlebnis. [Internationale Musikfestwoche Straßburg.] – In: Musica. 12 (1958), S. 553.
669. Thomas, Ernst: Bach-Fest im Kloster Wiblingen. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 119 (1958), S. 652–653.
670. 23rd Bach Festival in Winter Park [Florida]. – In: Musical America. 78 (1958), Mai, S. 6.

1959

671. 36. Deutsches Bachfest [der Neuen Bach-Gesellschaft] vom 1.–5. Juli 1959 in Mühlhausen in Thüringen. Bach-Fest-Buch. – Mühlhausen: 1959. 94 S., 2 Bl. Abb.
672. Böhm, Hans: Deutsches Bachfest in Mühlhausen. – In: Musica. 13 (1959), S. 573 bis 574.
673. Herrmann, Ursula: 36. Deutsches Bachfest in Mühlhausen. – In: Der Kirchenmusiker. 10 (1959), S. 146–147.
674. Herwig, Gerhard: 36. Deutsches Bachfest in Mühlhausen/Thür. – In: Musik und Kirche. 29 (1959), S. 254–256.
675. Hesse, Vera: Das Bachfest in Mühlhausen. – In: Musik und Gesellschaft. 9 (1959), S. 489–491.
676. Lucks, F[riedrich] Wilh[elm]: Deutsches Bachfest in Mühlhausen. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 120 (1959), S. 464–465.
677. Niemeyer, Annemarie: Eindrucksvoller Ausklang. Besuch der Mühlhäuser Festteilnehmer in der Bachstadt Arnstadt. – In: Kulturspiegel Arnstadt. 1959, Nr. 9, S. 19–21.
678. Zeilinger, Franz: 36. Deutsches Bachfest in Mühlhausen. – in: Die Mühlhäuser Warte. 1959, S. 112–116.
679. Kaestner, Horst: Ansbacher Bachwoche. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 120 (1959), S. 464.
680. Widder, R.: Berea has Bach festival. – In: Musical Courier. 160 (1959), Aug., S. 25.
681. Bethlehem Choir in 52nd Bach fete. – In: Musical Courier. 159 (1959), Juni, S. 12.
682. Sabin, Robert: 52nd annual Bach Festival held in Bethlehem. [Pennsylv.] – In: Musical America. 79 (1959), Juni, S. 7.
683. Carmel, California. – In: Musical Courier. 160 (1959), Sept., S. 13–14.
684. Bloomfield, A.: Carmel Bach series samples rarely heard works. – In: Musical America. 79 (1959), Aug., S. 15.

685. 13. Greifswalder Bach-Woche vom 4.–11. Juni 1959. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. [Programmheft.] – Greifswald: Greifswalder Domchor 1959. 10 Bl.
686. Auerbach, Cornelia: Die 13. Greifswalder Bach-Woche. – In: Musik und Kirche. 29 (1959), S. 252–253.
687. Schröder, Cornelia: Bach-Woche. [Greifswald.] – In: Musica. 13 (1959), S. 574.
688. 11. Bachwoche auf dem Herzberg in der Schweiz. – In: Pro Musica. (1959), S. 122 bis 124.
689. Alderman, H.: Annual Bach Festival held at Rollins College. – In: Musical America. 79 (1959), März, S. 14.
690. Gregory, Barbara E.: Tilford Bach Festival. – In: The Musical Times. 100 (1959), S. 219.
691. Thomas, Ernst: Bach-Fest im Kloster Wiblingen. – In: Musik im Unterricht. 50 (1959), S. 48–49.

1960

692. Widder, R.: Berea Bach Festival and Cleveland events. – In: Musical Courier. 162 (1960), Juli, S. 24.
693. Böhm, Hans: Im Zeichen von Bach und Reger. [Bach-Reger-Woche Berlin.] – In: Musik und Gesellschaft. 10 (1960), S. 500–501.
694. Engelbrecht, Christiane: Bach-Reger-Woche Berlin, 8. bis 12. Juni [1960]. – In: Der Kirchenmusiker. 11 (1960), S. 159–162.
695. Engelbrecht, Christiane: Bach und Reger in Berlin. – In: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 322–323.
696. Sabin, Robert: Bach Choir excels. [Bethlehem/Pennsylv.] – In: Musical America. 80 (1960), Juni, S. 14–15.
697. Singer, S. L.: Bethlehem. [Pennsylv.] – In: Musical Courier. 161 (1960), Juni, S. 4f.
698. Rulf, Christian: Bach-Tage in Bremen. – In: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 64.
699. Bloomfield, A.: Bach, non-Bach gems. [Carmel/California.] – In: Musical America. 80 (1960), Sept., S. 16.
700. 14. Greifswalder Bach-Woche vom 9.–15. Juni 1960. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. [Programmheft:] – Greifswald: Greifswalder Domchor 1960. 27 S.
701. Dürr, Alfred: Die 14. Greifswalder Bach-Woche. – In: Musik und Kirche. 30 (1960), S. 237–239.
702. Heidelberger Bachwoche vom 19. bis 26. Juni 1960. Gesamtprogramm mit Texten und Einführungen. – Heidelberg: 1960. 47 S.
703. Seifert, E.: B Minor Mass Festival climax. [Los Angeles.] – In: Music of the West Magazine. 16 (1960), Dez., S. 8.
704. Wolf, A. W.: Los Angeles has 27th Bach Fete. – In: Musical Courier. 163 (1961), Jan., S. 32.
705. 6. Internationales Bachfest. Schaffhausen vom 22.–29. Mai 1960. Programmbuch. – Schaffhausen: 1960. 86 S. Mit Fotos.
706. Ehinger, Hans: Internationales Bach-Fest. [Schaffhausen.] – In: Neue Zeitschrift für Musik. 121 (1960), S. 271–272.
707. Fischer, Gerhard: Das Konzertprogramm des Bachfestes [Schaffhausen 1960]. – In: VI. Internationales Bachfest 1960. Beilage der Schaffhauser Nachrichten. 99 (1960), 21. Mai, Nr. 119, 1 Bl.
708. Alderman, H.: Bach Festival celebrates 25th year. [Winter Park/Florida.] – In: Musical America. 80 (1960), März, S. 12.

709. Duckworth, M.: Winter Park, Fl[orid]a. — In: Musical Courier. 161 (1960), April, S. 20-21.

1961

710. 37. Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 4.-8. Oktober 1961 in Essen. Bach-Fest-Buch. — Essen: 1961. 91 S.
711. Blankenburg, Walter: 37. Deutsches Bachfest. — In: Hausmusik. 25 (1961), S. 192 bis 193.
712. Blankenburg, Walter: Das 37. Deutsche Bachfest in Essen. — In: Musik und Kirche. 31 (1961), S. 291-294.
713. Chapin, L.: Essen. Deutsches Bachfest in 37th year. — In: The Music Magazine and Musical Courier. 163 (1961), Nov., S. 39-40.
714. Jong, W[illem] C[oenraad] de: Bachfest in Essen. — In: Mens en Melodie. 16 (1961), S. 336-340.
715. Müller, Paul: Das 37. Deutsche Bach-Fest. — In: Neue Zeitschrift für Musik. 122 (1961), S. 523.
716. Müller, Paul: Das 37. Deutsche Bach-Fest in Essen. — In: Das Orchester. 9 (1961), S. 373.
717. Stollberg, Oskar: 37. Deutsches Bach-Fest in Essen vom 4. bis zum 8. 10. 1961. — In: Der Kirchenmusiker. 13 (1962), S. 15-17.
718. Bachfeest Herfst 1961. Herdenking van het 40-jarig bestaan van de Nederlandsche Bachvereniging. Programmaboek uitgegeven door de N. B. V. met toelichtingen van Pieter Fischer. — Amsterdam: 1961. 52 S., 3 Abb.
719. Dahlhaus, Carl: Ansbach: Große Tage mit Bach. — In: Neue Zeitschrift für Musik. 122 (1961), S. 413-414.
720. Spelman, F.: Ansbach, Germany. — In: Musical Courier. 163 (1961), S. 33-34.
721. So much talent, more Junior Bach Festival concerts needed. [Berkeley.] — In: Music of the West Magazine. 16 (1961), April, S. 3.
722. Carmel Bach Festival opens its 24th season. — In: The Diapason. 52 (1961), Juni, S. 5.
723. Biskind, J.: Carmel, Calif[ornia]. — In: Musical Courier. 163 (1961), Aug., S. 26.
724. Bloomfield, A.: Baroque adventure. [Carmel/California.] — In: Musical America. 81 (1961), Sept., S. 26-27.
725. Widder, R.: Cleveland. [Baldwin-Wallace College.] — In: Musical Courier. 163 (1961), Juli, S. 24.
726. 15. Greifswalder Bach-Woche vom 3.-9. Juni 1961. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. [Programmheft.] — Greifswald: Greifswalder Domchor 1961. 23 S.
727. Blankenburg, Martin: 15. Greifswalder Bachwoche. — In: Musik und Kirche. 31 (1961), S. 246-247.
728. Bolton, E.: Minneapolis. — In: Musical Courier. 163 (1961), Juni, S. 61.
729. Lucks, F[riedrich] Wilhelm: Bachtage 1961. [Mühlhausen.] — In: Musica. 15 (1961), S. 432.
730. Lucks, F[riedrich] Wilhelm: Mühlhäuser Bach-Tage 1961. — In: Musik und Kirche. 31 (1961), S. 248.
731. Zeilinger, Franz: Bach-Tage 1961. [Mühlhausen.] — In: Musica. 15 (1961), S. 555 bis 556.
732. Zeilinger, Franz: Mühlhausen. — In: Musik und Gesellschaft. 11 (1961), S. 755 bis 756.
733. Goodenough, J. P.: Annual Bach Festival. [Winter Park/Florida.] — In: Musical America. 81 (1961), Mai, S. 26.

1962

734. 38. Deutsches Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft vom 21.–26. Juni 1962 in Leipzig. Bach-Fest-Buch. – Leipzig: 1962. 116 S.
735. Böhm, Hans: 38. Deutsches Bach-Fest. – In: *Musica*. 16 (1962), S. 253–254.
736. Gesamtdeutsches Bachfest in Leipzig. – In: *Union Pressedienst*. 12 (1962), H. 9, S. 26–27.
737. Gottschick, Anna Martina: Das 38. Deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft. – In: *Musik und Kirche*. 32 (1962), S. 183–186.
738. Mehl, Johannes G.: Die 750-Jahrfeier des Thomanerchores und das 38. Deutsche Bachfest in Leipzig 21.–26. Juni 1962. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. 1962, S. 221–228.
739. Neumann, Werner: Auf, schmetternde Töne . . . ! Die 750-Jahr-Feier des Thomanerchores und das 38. Deutsche Bachfest stehen bevor. – In: *Treffpunkt Leipzig*. 1962, H. 8, S. 12–13.
740. Niemeyer, Annemarie: Nachklang und Auftakt zum 38. deutschen Bach-Fest in Leipzig. – In: *Kulturspiegel Arnstadt*. 1962, H. 10, S. 12.
741. Nöbert, Heinz: „Tönet, ihr Pauken, erschallet Trompeten!“ Zum 750jährigen Bestehen des Thomanerchores und zum 38. Deutschen Bachfest. – In: *Treffpunkt Leipzig*. 1962, H. 9, S. 3–5.
742. Pischner, Hans: Das Bachbild unserer Zeit. Festrede des Stellvertreters des Ministers für Kultur, Nationalpreisträger Prof. Dr. Hans Pischner, zur Eröffnung des 38. Dt. Bachfestes. – In: *Musik und Gesellschaft*. 12 (1962), S. 513–522.
743. Wolf, Werner: Bachs Musik gehört dem Volke. [38. Dt. Bachfest in Leipzig.] – In: *Musik und Gesellschaft*. 12 (1962), S. 522–527.
744. Widder, R.: Cleveland. Kiddies and contemporaries. [Bach-Festival in Berea/Ohio.] – In: *The Music Magazine and Musical Courier*. 164 (1962), Juli, S. 26.
745. Manzer, C.: Ninth Berkeley Junior Bach Festival of excellent quality. – In: *Music of the West Magazine*. 17 (1962), Mai, S. 6.
746. Singer, S. L.: Bethlehem, P[ennsylvania]: Bach annually. – In: *The Music Magazine and Musical Courier*. 164 (1962), Juli, S. 25.
747. Nichols, D.: Carmel Festival. – In: *The Music Magazine and Musical Courier*. 164 (1962), Okt., S. 34.
748. 16. Greifswalder Bach-Woche vom 2.–8. Juni 1962. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. [Programmheft.] – Greifswald: Greifswalder Domchor 1962. 22 S.
749. Die 16. Bach-Woche in Greifswald. – In: *Musik und Kirche*. 32 (1962), S. 181 bis 183.
750. 7. Internationales Bachfest der Internationalen Bachgesellschaft (Sitz Schaffhausen) im 2000jährigen Mainz. 29. Mai–3. Juni 1962. [Festbuch.] – Mainz 1962. 84 S.
751. Lewinski, Wolf-Eberhard von: Bach in neuer Sicht. – In: *Musica*. 16 (1962), S. 192.
752. Lewinski, Wolf-Eberhard von: Ein Bachfest der Kantaten. [Mainz.] – In: *Musik und Kirche*. 32 (1962), S. 228–229.
753. Trumpff, Gustav Adolf: Das siebente Internationale Bachfest. [Mainz.] – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 123 (1962), S. 346–347.
754. Holz knecht, Václav: Žive dilo J. S. Bacha. [Prag.] – In: *Hudebni Rozhledy*. 15 (1962), Nr. 3, S. 110–111.
755. Duckworth, M.: Vivat Bach, Bach vivat. [Winter Park/Florida.] – In: *Musical America*. 82 (1962), Apr., S. 28–29.
756. Jöde, Fritz: Die Herzberger Bachwochen. Rückblick – Deutung – Ausblick. – Trossingen, Wolfenbüttel: Editio Intermusica 1959. 148 S., 4 Bl. Abb.

IX. Schöngeistiges, Tanz

757. Bachmann, Claus-Henning: Zeitlose Kunst. [Ballettabend der Hamburger Staatsoper; u. a. „Concerto barocco“ in der Choreographie von Georges Balanchine = BWV 1043.] – In: *Musica*. 14 (1960), S. 801–803.
758. Pleßke, Hans-Martin: Bach in der deutschen Dichtung. – In: *Bach-Jahrbuch*. 46 (1959), S. 5–51.
759. Senft, Fritz: Bach im Gedicht. – In: VI. Internationales Bachfest 1960. Beilage der *Schaffhauser Nachrichten*. 99 (1960), 21. Mai, Nr. 119.
760. Bäte, Ludwig: Johann Sebastian Bach. Gedicht. – In: *Bäte: Weimarer Elegie. Gedichte*. Berlin 1961, S. 10
761. Daube, Otto (Hrsg.): *Der Heilige Strom. Novellen und Szenen um Johann Sebastian Bach*. Dortmund: Crüwell 1961. 71 S. (= *Musiknovellen*. 2.)
762. Duhamel, Georges: *Trost der Musik. Essays*. Ins Deutsche übertragen von J. und Th. Knust und W. Lenz. Ungekürzte Ausg. – München: Goldmann [1962]. 164 S. (= *Goldmanns gelbe Taschenbücher*. 942.) [Enth.: J. S. Bach und der Streit um die absolute Musik; Danksagung zum 200. Todestag Johann Sebastian's.]
763. Findeisen, Kurt Arnold: *Der große Kantor und seine Orgel. Roman um Johann Sebastian Bach*. – Berlin: Evang. Verlagsanstalt 1961. 235 S.
764. Fischer, Alexander Georg: *Partita E-Dur von Bach*. – In: *Fischer: Opfer der Liebe. Gedichte und Sinnsprüche*. Karlsruhe 1962, S. 25.
765. Franck, Hans: *Cantate. Das Leben Johann Sebastian Bachs*. [Roman.] – Stuttgart: Kreuz-Verl. 1960. 543 S.; und Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1960. 543 S.
766. Franck, Hans: *Johann Sebastian Bach. Die Geschichte seines Lebens*. [Roman.] – Berlin: Union-Verl. 1960; Neudr. 1961. 585 S. – Bespr.: (1) *Thüringer Tageblatt*, Weimar, 6. Dez. 1960 (-gma). (2) *Musik in der Schule*. 13 (1962), S. 476–478.
767. Franck, Hans: *Die Pilgerfahrt des Johann Sebastian Bach*. – In: *Lesebuch für Mittelschulen*. 9. Schulj. Hrsg. von Lobentanzer und Rinsum. München 1959, S. 114–117.
768. Franck, Hans: *Die Pilgerfahrt nach Lübeck. Eine Bach-Novelle*. Hrsg. von W. Strauß. 306.–308. Tsd.; 309.–311. Tsd.; 312.–314. Tsd. – Gütersloh: Mohn 1960; 1961; 1962. 79 S. (= *Das kleine Buch*. 5.)
769. Franck, Hans: *Die Pilgerfahrt nach Lübeck. Eine Bach-Novelle. Die Illustr. zeichnete J. Kölbel*. 66.–80. Tsd. – Berlin: Union-Verl. 1958. 94 S.
770. Fűrberg, Louis: *Kleines Leipziger Tagebuch nur für mich*. – In: Louis Fűrberg: *Das Jahr des vierblättrigen Klees*. Berlin 1959, S. 91–96; und in: *Musik und Gesellschaft*. 8 (1958), S. 580–582.
771. Fűrberg, Louis: *Bachs Präludium und Fuge C-Dur*. – In: Louis Fűrberg: *Das Jahr des vierblättrigen Klees*. Berlin 1959, S. 155–156; und in: *Musik und Gesellschaft*. 10 (1960), S. 165.
772. Goes, Albrecht: *Morgenstunde mit Bach*. – In: Albrecht Goes: *Die Gabe und der Auftrag*. Berlin 1962, S. 7–11.
773. Goes, Albrecht: *Stunden mit Bach*. – Hamburg: Furche-Verl. 1959. 35 S. (= *Furche-Bücherei*. 165.)
774. Goll, Yvan: *Fuge von Bach*. [Gedicht.] – In: Yvan Goll: *Dichtungen*. Neuwied a. Rh. 1960, S. 321.
775. Hagen, Hans W.: *Musikalisches Opfer. Erdachte Selbstgespräche nach der Begegnung Friedrichs des Großen mit Johann Sebastian Bach. Fuge – Spiegelfuge*. – In: Hans W. Hagen: *Musikalisches Opfer. Ein Altar in Worten mit vier Seitentafeln um den Mittelschrein*. München 1960, S. 59–70.

776. Hajek, Egon: Die Jakobsleiter. Drei Begebenheiten aus dem Leben Johann Sebastian Bachs. – Hamburg: Furche-Verl. 1961. 47 S. (= Furche-Bücherei. 192.)
777. Heinemann, Albrecht von: Präludium und Fuge. [Novelle.] – In: Albrecht von Heinemann: Weimarer Novellen. Rudolstadt 1961, S. 7–51.
778. Hikmet, Nazim: Konzert Nr. 1 d-Moll Jana Sebastiana Bacha. [poln.; Gedicht. Übersetzt aus dem Türkischen von Małgorzata Labęcka-Koeczerowa.] – In: Nowa Kultura (Warszawa). 10 (1959), Nr. 10, S. 1, 6.
779. Ihlenfeldt, Kurt: Geschichten um Bach. 2., durchges. Aufl. – Berlin: Merseburger 1961. 62 S. (= Ed. Merseburger. 1130.) – Bespr.: (1) Musica. 16 (1962), S. 98. (2) Musikhandel. 13 (1962), S. 84.
780. Kutzleb, Hjalmar: Der Wettkampf in Dresden. – In: Hjalmar Kutzleb: Aus der Zeit eines Königs und einer Kaiserin. 2. Aufl. Stuttgart 1959, S. 1–2.
781. Láng, György: A Tamás templom karnagya. Johann Sebastian Bach élétének regénye. [ung.] – Budapest: Mora Ferenc Könyvkiadó 1958. 564 S. [Der Kantor der Thomaskirche. Biogr. Roman um J. S. Bach.]
782. Loerke, Oskar: Auf dem Bachfest 1938 zu Leipzig. [Gedicht.] – In: Oskar Loerke: Gedichte und Prosa. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1958, S. 611.
783. Loerke, Oskar: Johann Sebastian Bach. Zwei Aufsätze. – In: Oskar Loerke: Gedichte und Prosa. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1958, S. 7–95.
784. Loerke, Oskar: J. S. Bach spielt Orgel bei Nacht. [Gedicht.] – In: Oskar Loerke: Gedichte und Prosa. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1958, S. 110–111.
785. Loerke, Oskar: Nach einer Orgelmusik von J. S. Bach. [Gedicht.] – In: Oskar Loerke: Gedichte und Prosa. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1958, S. 611.
786. Loerke, Oskar: Vier Widmungen zu „Das unsichtbare Reich Sebastian Bachs“. – In: Oskar Loerke: Gedichte und Prosa. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1958, S. 495–498.
787. Loerke, Oskar: Widmung zu den kleinen Tanzstücken J. S. Bachs. [Gedicht.] – In: Oskar Loerke: Gedichte und Prosa. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1958, S. 112.
788. Manton, Jo: Portret Bacha. [poln.] Aus dem Engl. übers. von Olga Łada. – Warszawa: Nasza Księgarnia 1960. 208 S.
789. Meichner, Fritz: Johann Sebastian Bach. – In: Fritz Meichner: In Gottes Hand. Erzählungen aus dem Leben frommer Christen. 4. Aufl. Berlin 1958, S. 48–58.
790. Meynell, Esther: Bach. – London: Duckworth 1962. 140 S. (= Great Lives. 25.)
791. [Meynell, Esther:] Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach. Aus dem Engl. 471.–475. Tsd. – Jugendheim/Bergstr.: Koehler 1960. 304 S., mehrere Bl. Abb.
792. Müller, Gottfried: Wer sich die Musik erkiest. Aus dem Leben Thüringer Kantoren. Hrsg.: Landeskirchenrat der Evang.-Luth. Kirche in Thüringen. Zeichnungen: H. Bock. – Berlin: Evang. Verlagsanstalt 1962. 103 S. [Betr. J. S. Bach S. 46–49.]
793. Orzechovskaja, F. M.: Sebast'jan Bach. Povest'. [Erzählung.] – Moskva: Detgiz 1960. 181 S. (Škol'naja biblioteka.)
794. Rüber, Johannes: Die Heiligsprechung des Johann Sebastian Bach. Eine Papst-Legende. [Neuausg.] – Köln, Olten: Hegner [1962]. 175 S.
795. Sachse, Wolfgang: Brandenburgisches Konzert. Eine Erzählung um Johann Sebastian Bach. – In: Glaube und Gewissen. 5 (1959), S. 9–11.
796. Sachse, Wolfgang: Menuett und Motette. Erzählungen um Johann Sebastian Bach. 3. Aufl. – Berlin: Union-Verl. 1960. 87 S.
797. Sachse, Wolfgang: Präludium und Fuge. Drei Erzählungen um Johann Sebastian Bach. – Berlin: Union-Verl. 1961. 91 S.
798. Życieńska, Ewa: Jan Sebastian Bach. [poln.; Gedicht.] – In: Więź (Warszawa). 2 (1959), Nr. 2, S. 98–99.

Anhang: Faksimile-Ausgaben

799. Bach, Johann Sebastian: Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730. Mit Nachw. von Nathan Notowicz. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1960. 2 Bl. Faks., 4 Bl. (= Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 3.) — Bespr.: (1) Amtsblatt der Ev.-Luth. Kirche in Thüringen. 15 (1962), Nr. 7, S. 84 (Fritz Müller).
800. Bach, Johann Sebastian: Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Ed. in facsimile with a preface by Ralph Kirkpatrick. — New Haven: Yale Univ. Press 1959. XVIII, 154 S. — Bespr.: (1) Journal of the American Musicological Society. 14 (1961), S. 409—413 (Ernest T. Ferand). (2) Music and Letters. 41 (1960), S. 97—98. (3) Musica 13 (1959), S. 415 (Günter Haußwald).
801. Bach, Johann Sebastian: Singet dem Herrn ein neues Lied. Motette für zwei Chöre. Faksimile nach dem Autograph. Mit Nachwort von W. Gerstenberg. — Kassel: Bärenreiter 1958. 10 Bl. Faks., 2 Bl.
802. Bach, Johann Sebastian: Sonata h-Moll (BWV 1030). Mit Nachw. von Werner Neumann. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1961. 6 Bl. Faks., 2 Bl. (= Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 4.)
803. Bach, Johann Sebastian: Sonaten und Partiten für Violine allein. Wiedergabe der Handschrift. Mit einem Nachwort hrsg. von Günter Haußwald. Geleitwort: Yehudi Menuhin. — [Wiesbaden:] Insel-Verl. 1958. 67 S. (= Insel-Bücherei. 655.) — Bespr.: (1) Musica. 13 (1959), S. 145—146 (Willi Reich).
804. Bach, Johann Sebastian: Sonaten und Partiten für Violine allein. Wiedergabe der Handschrift. Mit einem Nachwort hrsg. von Günter Haußwald. — Leipzig: Insel-Verl. 1958. 59 S. (= Insel-Bücherei. 655.)
805. Bach, Johann Sebastian: Sonaten und Partiten für Violine allein. Wiedergabe der Handschrift. Mit einem Nachwort hrsg. von Günter Haußwald. 31.—45. Tsd. — Leipzig: Insel-Verl. 1962. 63 S. (= Insel-Bücherei. 655.)
806. Bach, Johann Sebastian: Weihnachts-Oratorium. Christmas Oratorio. BWV 248. Faksimile-Lichtdruck des Autographs mit einem Nachw. hrsg. von Alfred Dürr. — Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter 1960. 74 Bl. Faks., 12 S. — Bespr.: (1) Musica. 14 (1960), S. 816 (Günter Haußwald). (2) Musik und Kirche. 30 (1960), S. 312 (Walter Blankenburg).
807. Bach, Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperierte Clavier. 1. Vorwort von Hans Pischner, 2. Vorwort von Karl-Heinz Köhler. T. 1. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1962. 5 Bl., 45 Bl. Faks. (= Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. 5.)

Autorenregister

- A., G. 278(1)
 Aber, Adolf 647
 Åhlen, David 628(1)
 Alderman, H. 689, 708
 Ameln, Konrad 299
 Anderson, K. 535
 Andignoux, P. E. 1
 Andreae, Hans 521
 Apps, H. L. 416
 Auerbach, Cornelia, s. auch Schröder,
 Cornelia 686

 B., E. 484(2)
 B., E. J. G. 293(5)
 Babitz, Sol 417
 Bach, Vincent 418
 Bachmann, Claus-Henning 542, 667, 757
 Bachtik, Josef 544
 Bäte, Ludwig 760
 Barblan, Guglielmo 352
 Barford, Philip T. 202
 Bartelink, Bernard 419
 Bartha, Dénes 49, 50
 Basso, Alberto 2, 3, 300, 330
 Becker, Heinz 16
 Beckwith, J. 546
 Benary, Peter 203–205, 352(1), 353
 Bergmann, Walther 354
 Bermel, Walter 420
 Besseler, Heinrich 17, 157–162
 Beyerlein, Franz Adam 643
 Bijl, Theo van der 301
 Birk, Reinhold 547
 Biskind, J. 723
 Bittner, Carl 421
 Blagoj, D. 548
 Blanchard, H. D. 422
 Blankenburg, Martin 727
 Blankenburg, Walter 18, 19, 211(3),
 263(3), 302, 303, 522, 549, 711, 712,
 806(2)
 Bloomfield, A. 684, 699, 724
 Blume, Friedrich 76–78
 Bodky, Erwin 423
 Böhm, Hans 550, 672, 693, 735
 Boetticher, Wolfgang 99
 Bollert, Werner 20, 21, 358(2)
 Bolton, E. 728

 Bonaccorsi, Alfredo 51(2), 158(2), 271(5),
 289(2), 351(2), 359(5)
 Bonnet, Antoine 61(2), 331
 Borowsky, A. 206
 Borris, Siegfried 207, 357(2)
 Braudo, Isai Aleksandrovič 424
 Brennecke, Wilfried 551, 552
 Bret, Gustave 629
 Brinkmann, Ernst 180
 Briskier, Arthur 425, 426
 Brodde, Otto 292(1), 553
 Broder, Nathan 4
 Brodsky, Ferenc 136–139
 Bruening, H. D. 332
 Bruggaier, Eduard 427
 Büchsel, Karl Heinrich 554
 Bullivant, Roger F. T. 208, 256(4), 423(6),
 437(2)

 Campell, A. 658
 Carleberg, Gösta 133
 Chailley, Jacques 304
 Chapin, L. 713
 Chapman, Ernest 555
 Cherbuliez, Antoine–Elisée 51, 52
 Cholopova, V. 229(1)
 Chubov, Gheorgi 60
 Clark, Frances 428
 Clutton, Cecil 429
 Connor, Sister M. John Bosco 209, 210
 Conradin, Hans 22
 Cooke, Deryck 557, 558
 Craft, Robert 523
 Cranach–Sichart, Eberhard von 53
 Crankshaw, G. 559
 Crass, Eduard 153, 154, 560
 Creuzburg, Eberhard 23
 Culka, Zdeněk 181, 182
 Czaczkes, Ludwig 355, 356

 Dadelsen, Georg von 24–26, 158(1), 163,
 168, 169, 211, 305, 306, 355(2)
 Dähnert, Ulrich 183
 Dahl, Titt Fasmer 134
 Dahlhaus, Carl 212–214, 217(1), 227(1),
 374(1), 719
 Dart, Thurston 170(1), 430, 431
 Daube, Otto 761

- David, Hans T. 307
 David, Johann Nepomuk 357-359
 Davies, Antony 333
 Davies, J. H. 64(6), 519(2)
 Davis, Richard C. 255
 Dawes, Kingly 561
 Day, James C. F. 256, 257
 Dibelius, Otto 100
 Dichler, Josef 432
 Dobrochotov, B. V. 383
 Döbereiner, Christian 433
 Donington, Robert 334
 Doormann, Ludwig 648
 Druskin, Michail 101, 630
 Drux, Herbert 215
 Duckworth, M. 709, 755
 Dürr, Alfred 6(2), 13, 27-32, 56(3), 80,
 164, 176(1), 194(1), 211(2), 258 bis
 263, 271(1), 289(1), 292(2), 293(6),
 293(8), 302, 434, 701, 806
 Dufourcq, Norbert 335
 Duhamel, Georges 762
 Dumm, R. W. 435
 Du Plessis, Hubert 134a
- E., W. 436
 Eggebrecht, Hans Heinrich 216
 Ehinger, Hans 706
 Ehmann, Wilhelm 184, 437, 438
 Eickhoff, Henry John 336
 Eller, Rudolf 102, 384
 Elvers, Rudolf 5, 30, 33
 Emery, Walter 6(1), 7(1), 34, 152(2),
 211(1), 256(2), 263(2), 293(4), 308, 337
 bis 342, 360, 423(3), 423(7), 437(1),
 439, 440
 Engel, Hans 385
 Engelbrecht, Christiane 51(1), 694, 695
 Engländer, Richard 289(3)
 Englund, Karl 386
 Epperson, G. 441
 Ernst, Friedrich 103, 170
 Erpf, Hermann 217
- Fahrenholtz, Ilse 662, 663
 Feder, Georg 35, 343, 494
 Federhofer, Hellmuth 218
 Feil, Arnold 168(1)
 Feldmann, Fritz 361
- Ferand, Ernest T. 362, 800(1)
 Fichtengolc, Michail 562
 Findeisen, Kurt Arnold 763
 Finscher, Ludwig 437(3)
 Fischer, Alexander Georg 764
 Fischer, Gerhard 707
 Fischer, Hans 104
 Fischer, Pieter 718
 Fischer, Wilhelm 185
 Fisher, Trevor 363
 Florestan 563
 Floros, Constantin 387
 Fock, Gustav 495
 Foelber, Paul Frederick 264
 Fortner, Wolfgang 524
 Franck, Hans 765-769
 Freyse, Conrad 165, 171, 172
 Fricke, Renate 566
 Friedländer, Walther 359(4)
 Frommhold, Hans 567
 Frotscher, Gotthold 344
 Fürnberg, Louis 770, 771
- Gabeaud, Alice 364
 Galackaja, V. S. 54, 105
 Gallois, Jean 55, 106, 186
 Gárdonyi, Zoltán 219
 Gavoty, Bernard 135
 Geck, Martin 109(1), 309
 Geiringer, Irene 56, 56a
 Geiringer, Karl 56, 56a, 220
 Gerber, Rudolf 388
 Gerstenberg, Walter 801
 -gma 766(1)
 Goebels, Franzpeter 365, 366
 Goes, Albrecht 649, 772, 773
 Goetz, Julius 569, 570
 Goldschmidt, Harry 221
 Goll, Yvan 774
 Goodenough, J. P. 733
 Gottschick, Anna Martina 737
 Grabs, Rudolf 631-633, 639
 Grebe, Karl 442
 Gregory, Barbara E. 690
 Grigofev, L. 571
 Gröninger, Eduard 443, 444
 Grossmann, H. 445
 Günther, Siegfried 53(1)
 Gurlitt, Wilibald 57, 58, 645

- H., H. 75(1), 484(4), 519(1)
 Hänsel, Robert 173
 Hagen, Hans W. 775
 Hajek, Egon 776
 Hambræus, Bengt 359(6)
 Hamburger, Povel 310, 311
 Hamel, Fred 59
 Hammerschlag, János 136–139
 Handschin, Jacques 107
 Harden-Rauch, Philipp 146
 Harich-Schneider, Eta 222
 Harries, Paula 572
 Hasse, Elisabeth 626
 Haupt, Walther 174
 Haußwald, Günter 56(2), 388, 800(3),
 803–805, 806(1)
 Havemann, Gustav 446
 Hecklinger, Doris 223
 Heckmann, Elisabeth 359(1)
 Heckmann, Harald 36
 Heinemann, Albrecht von 777
 Heintze, Hans 627
 Helm, E. 573, 574
 Helm, Erneste Eugene 187
 Herbst, Wolfgang 108, 109
 Hering, Hans 389
 Hermann, Joachim 650
 Herrmann, Joachim 447
 Herrmann, Ursula 673
 Herwig, Gerhard 674
 Hesse, Vera 675
 Heußner, Horst 496
 Higbee, Dale 430(1)
 Hikmet, Nazim 778
 Hillemann, Wili 367
 Hindemith, Paul 188
 Hindermann, Walter F. 406, 448
 Hlawiczka, Karol 368
 Höweler, Casper 312
 Hoffmann, Kazimierz 313
 Hoke, Hans Gunter 407
 Holmes, Robert William 314
 Holst, Ortwin von 449
 Holzknacht, Václav 110, 754
 Homburg, Herfried 497, 498
 Honolka, Kurt 651
 Hruby, F. 575
 Huber, Anna Gertrud 450, 451
 Hudemann, Hans-Olaf 645
 Hudson, Frederick 265
 Hulshoff, G. 390
 Humbert, Georges 140, 233
 Hutchings, Arthur 111
 Huzella, Elek 112
 I., W. 652
 Ihlenfeldt, Kurt 779
 Ittenberg, Uriel M. 224
 Jacob, Heinrich Eduard 315
 Jacobi, Erwin R. 225, 226, 634
 Jacques, Reginald 576
 Jaffé, Angela Maria, s. auch Owen,
 Angela Maria 266
 Jahn, Johannes 166
 Jahn, Hans Henny 167
 Jakobi, Theodor 316
 Jendis, Hans 452
 Jöde, Fritz 756
 Johnsson, Bengt 493(1), 525
 Jong, Willem Coenraad de 293(3), 453,
 653, 714
 Just, Martin 37
 Kaasjager, Wilke 454
 Kaestner, Horst 679
 Kahl, Willi 187(1)
 Kammerer, R. 577
 Kast, Paul 6
 Keibs, L. 455
 Keller, Hermann 317, 484(3), 526, 578, 635
 Kelletat, Herbert 227, 228
 Kenney, Sylvia W. 7
 Keršner, Lidija Michajlovna 229
 Keys, Ivor 456, 493(2)
 Kilian, Dietrich 38, 153(1), 251(2), 267,
 271(3), 345–347, 357(3)
 Kinney, G. J. 391
 Kirchmeyer, Helmut 457
 Kirkendale, Warren 499
 Kirkpatrick, Ralph 800
 Klaus, Gregor 500
 Kleinhans, Theodore J. 141, 142
 Klotz, Hans 113, 348, 458
 Knab, Arnim 114, 115
 Köhler, Karl-Heinz 6(3), 39, 392, 807
 König, Ernst 189
 Kollár, František 116
 Kolneder, Walter 230, 231
 Kolodin, I. 579

- Kooij, E. J. 459
 Kraft, Günther 96, 190
 Kraft, Zdenko von 143
 Kramer, H. L. M. 117
 Krause, Ernst 628(2)
 Krause, Joachim 318
 Kreps, Joseph 460
 Kretzschmar, Johannes 369
 Krey, Johannes 393
 Kuhl, W. 455
 Kundera, Ludvik 461
 Kutzleb, Hjalmar 780
- L., P. H. 118
 La Salle, de 349
 Laaf, Ernst 370, 394
 Labęcka-Koeczerowa, Małgorzata 778
 Lachner, C. J. 462
 Lambert, Arthur A. 371
 Landowska, Wanda 372
 Landshoff, Ludwig 404
 Láng, György 781
 Lang, Paul Henry 501, 580
 Lange-Eichbaum, Wilhelm 191
 Lauer, Erich 502
 Le Flem, Paul 192, 319, 320
 Lehmann, Claude 233
 Leistner, Siegfried 626(1), 628(3)
 Lewinski, Wolf-Eberhard von 83, 84,
 149(1), 234, 527, 751, 752
 Lidke, Wolfgang 503
 Liese, L. D. 581
 Linden, Albert van der 373
 Loerke, Oskar 782-787
 Lomax, Emma 463
 Lucks, Friedrich Wilhelm, 175, 582-584,
 676, 729, 730
 Lüdicke, Heino 585
- m., a. 484(6)
 Mahaim, I. 504
 Malipiero, Riccardo 145
 Manton, Jo 788
 Manzer, C. 745
 Mar, Norman del 40
 Marcel, Luc-André 61
 Martin, Uwe 505
 Marx, Hans-Joachim 528
 Matter, J. 587
 Matzke, Hermann 119
- Mauersberger, Erhard 588
 Mayer, Harry 321
 Mazur, Krzysztof Antoni 120
 McAll, May DeForest 8
 Mehl, Johannes G. 85, 738
 Meichner, Fritz 789
 Melchert, Hermann 235, 268, 269
 Melkus, Eduard 464
 Mendel, Arthur 41, 236, 237, 308(1)
 Menuhin, Yehudi 121, 122, 803
 Metzger, Hans-Arnold 654
 Meyer, Ernst Hermann 97, 254
 Meyer, Ilse 589
 Meynell, Esther 790, 791
 Mezger, Manfred 86, 270, 529, 644
 Mies, Paul 123, 271, 507
 Miles, Russel H. 62
 Mintz, Donald 6(4), 211(5)
 Moberg, Carl-Allan 158(3)
 Möller, Bernd 87
 Möller, Eberhard 193, 508
 Montecino, A. 465
 Morgan, Catharine 238
 Moser, Hans Joachim 88, 89, 124, 176,
 322-324, 466
 Müller, Fritz 467, 509, 510, 646(1), 799(1)
 Müller, Gottfried 792
 Müller, Karl 177, 194
 Müller, Paul 715, 716
 Müller-Blattau, Joseph 53, 146, 251(1),
 374, 511, 512, 636
 Müller-Schwefe, Hans Rudolf 272
 Mueren, Floris van der 468
 Musson, A. 395, 396
 Mycielski, Zygmunt 591
- N., O. W. 263(1)
 Nadeau, R. 530
 Neighbour, Oliver 437(4)
 Németh, Zoltán 637
 Netke, Martin 147
 Nettel, Paul 125, 239
 Neugeboren, Henrik 240, 531
 Neumann, Werner 9, 13, 42, 148-152,
 195, 273-279, 283(1), 739, 802
 Newman, Ernest 126
 Newman, William S. 469
 Nichols, D. 747
 Niemeyer, Annemarie 196, 197, 284(1),
 513, 514, 677, 740

- Niering, P. 504
 Nöbert, Heinz 741
 Notowicz, Nathan 799
 Nys, Carl de 241

 Oberdoerffer, Fritz 242
 Orzechovskaja, F. M. 793
 Owen, Angela Maria, s. auch Jaffé,
 Angela Maria 280

 P., D. 54(1)
 Paap, Wouter 281, 397
 Paccagnella, Ermenegildo 243, 244
 Pannekoek, Jan Willem 117(1), 127
 Panofsky, Walter 398, 399
 Pardo Tovar, Andrés 374a
 Parrott, Jan 595
 Parvissin, R. P. 325
 Pasfield, W. R. 245
 Paumgartner, Bernhard 375
 Peeters, Guido 408
 Pernye, András 136(1)
 Peter, Julius 596
 Petzoldt, Richard 63, 153, 154, 597–599
 Pezold, Hans 282, 400
 Pirro, André 64
 Pischner, Hans 742, 807
 Platek, Ja. 571
 Platen, Emil 283, 409
 Plath, Wolfgang 376
 Pleßke, Hans-Martin 758

 Quandt, Carl Udo 43

 R., B. 256(6), 479(3)
 R., B. W. G. 339(1)
 Rabe, Julius 65
 Rabej, Wladimir 410
 Ramin, Charlotte 90, 628
 Ramin, Günther 90
 Ramsey, Basil 601
 Rasmussen, Mary 470
 Reda, Siegfried 532
 Redlich, Hans F. 64(5), 152(3), 357(1),
 359(3)
 Reich, Willi 803(1)
 Reich, Wolfgang 411
 Reimann, Wolfgang 655
 Reynolds, M. 602
 Rich, A. 659

 Ricks, R. W. 246
 Riedel, Friedrich Wilhelm 44, 515
 Riemer, Otto 603
 Ringer, Alexander L. 604
 Rodemann, Albert 91
 Ronga, Luigi 98
 Rose, Bernard 247
 Rosenthal, Wolfgang 605
 Rougier, Adrien 471
 Rubardt, Paul 178
 Rüber, Johannes 794
 Ruhnke, Martin 128
 Rulfs, Christian 698
 Rutland, Harold 607

 Sabin, Robert 657, 682, 696
 Sachse, Wolfgang 795–797
 Sadie, Stanley 608
 Sahlin, Ingvar 129
 Salomé, Elly 401
 Sandberger, Jörg 533
 Satterfield, John R. 377, 378
 Schabas, E. 610
 Scheide, William Hurd 280(1), 284–286,
 293(9), 472
 Schilling, Hans Ludwig 248
 Schloezer, Boris de 249
 Schmidt, Heinrich 611
 Schmidt, Peter 516
 Schmiedecke, Adolf 198, 199
 Schmieder, Wolfgang 10, 11, 71
 Schönfeld, Herbert 665
 Schollum, Robert 473
 Schonberg, Harold C. 474
 Schouten, Jan 612
 Schrade, Leo 638
 Schrammek, Winfried 350
 Schröder, Cornelia, s. auch Auerbach,
 Cornelia 687
 Schubart, Christoph 200
 Schuberth, Dietrich 475
 Schütz, Adalbert 412
 Schultz, Hans Jürgen 155
 Schulze, Hans-Joachim 56(1), 179, 254,
 287, 326
 Schweitzer, Albert 66–69, 639, 640
 Seaver, George 641
 Seifert, E. 703
 Selbiger, Lieselotte 476
 Senft, Fritz 759

Autorenregister

- Siegele, Ulrich 45, 211(4), 263(4), 327,
 379, 402
 Singer, S. L. 613, 697, 746
 Smend, Friedrich 92
 Sočnik, Hugo 477
 Spelman, F. 720
 Spitta, Philipp 70, 71
 Sr., E. 614
 Staiger, Emil 130
 Steglich, Rudolf 250, 251, 380, 615
 Steinitz, Paul 308(1), 339(3), 478
 Stevenson, Robert 72
 Stiehl, Herbert 616
 Stockmann, Bernhard 252, 517
 Stollberg, Oskar 717
 Stratenwerth, Hanni 93
 Straube, Karl 645
 Strauss, Harald 668
 Strien, L. van 296
 Stubington, Huskisson 131
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 94
 Sumner, William Leslie 479
 Sweeney, John Albert 288
 Sydow, Kurt 480
- Tagliavini, Luigi Ferdinando 289
 Taylor, Eric 132
 Tell, Werner 73
 Telmányi, Emil 481-483
 Temperley, N. 617
 Terry, Charles Sanford 156, 328, 484
 Thomas, Ernst 618, 669, 691
 Thornburg, R. B. 290
 Tischler, Hans 534
 Tretick, Sidney J. 485
 Trimble, L. 619
 Trumpff, Gustav Adolf 46, 56(4), 95,
 291, 753
- Tureck, Rosalyn 486-493
 Tusler, Robert L. 351
- U., M. 355(1)
 Ulbricht, Siegfried 666
- Vetter, Walther 47, 518
- Walcha, Helmut 413
 Waldorff, Jerzy 620
 Waller, G. R. 403
 Walter, Bruno 329
 Weber, Jan 621
 Webster, E. M. 622
 Werker, Gerard 414
 Werthemann, Helene 292
 Wesley, Eliza 519
 Wesley, Samuel 519
 Westrup, J. A. 308(1)
 Whittaker, William Gillies 293
 Widder, R. 660, 680, 692, 725, 744
 Widor, Charles Marie 66, 67, 69
 Wiegand, Fritz 194
 Williams, Joseph 245(2)
 Wiora, Walter 520
 Wohlfahrt, Frank 74
 Wolf, A. W. 704
 Wolf, Werner 743
 Wolff, Hellmuth Christian 253
 Wolters, Klaus 381
- Young, Percy Marshall 75
- Zeilinger, Franz 623, 624, 678, 731, 732
 Zelechowski, Stanisław 625
 Zenck, Hermann 382
 Zimmerhof, Franz-Josef 642
 Zschoch, Frieder 48, 294
 Życieńska, Ewa 798



Datum der Entleihung bitte hier einstempeeln!

15. OKT. 1997		
25. 5. 00		

Präsenz-
nutzung

SLUB DRESDEN



3 2257750