

Bach-Jahrbuch

1976

62

1976

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibl

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON
HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

62. Jahrgang 1976



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 1976



Geschäftsstelle 701 Leipzig, Postfach 727

Geschäftsstelle 3300 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 29

—
Anschriften der Schriftleiter:

Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, 7022 Leipzig, Menckestraße 23

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

Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1976

Lizenz 420. 205-136-76. LSV 6700. H 4403

Printed in the German Democratic Republic

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

DDR 9,20 M

I N H A L T

	Seite
<i>Werner Breig</i> (Karlsruhe), Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte	7
<i>Hans Eppstein</i> (Stocksund), Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument	35
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen	58
<i>Reinhold Krause</i> (Auma), Zu den Posthornmotiven in J. S. Bachs B-Dur-Capriccio BWV 992	73
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, N. J.), Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs	79
<i>Rosemarie Nestle</i> (Leipzig), Das Bachschrifttum 1968-1972	95
A n h a n g	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	169

ABKÜRZUNGEN

- AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
- BB = Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin
Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin-West)
- Bd., Bde. = Band, Bände
- BG = *J. S. Bachs Werke*, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
- BJ = *Bach-Jahrbuch*
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750 bis 1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5-162
- Dürr K = *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Bd. 1/2, Kassel, München 1971
- Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Jg. = Jahrgang
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949 ff.
- NBA = Neue Bach-Ausgabe. *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954 ff.
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880

- T. = Takt
- TBS_t 2/3, 4/5 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*
 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
- VfMw = *Vierteljabresschrift für Musikwissenschaft*
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Bachs Violinkonzert d-Moll.

Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte

Von Werner Breig (Karlsruhe)

Bach schrieb, soviel wir heute wissen, vier Violinkonzerte. Von ihnen sind zwei (a-Moll BWV 1041 und E-Dur BWV 1042) in der originalen Besetzung für Solovioline und Streicherripieno überliefert; die beiden anderen (g-Moll und d-Moll, ohne BWV-Nummern) können dadurch erschlossen werden, daß Bach sie später in Cembalokonzerten und in Kantatensätzen mit konzertierender Orgel wiederverwendete, wobei die konzertierenden Stimmen ihre Entstehung aus Violinpartien deutlich erkennen lassen. Die beiden schnellen Sätze des g-Moll-Konzerts bildeten die Vorlage für die Außensätze des Cembalokonzerts f-Moll BWV 1056; und das d-Moll-Konzert wurde von Bach zunächst in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre zu Sätzen der Kirchenkantaten BWV 146 (1. und 2. Satz) und 188 (3. Satz),¹ dann als Ganzes nach 1735 zum Cembalokonzert d-Moll BWV 1052 umgearbeitet. (Außerdem existiert von ihm eine weitere, von Carl Philipp Emanuel Bach etwa 1732–1734 aufgezeichnete und von ihm wohl auch verfaßte Bearbeitung als Cembalokonzert.)²

Das Violinkonzert d-Moll wurde bislang meist im Rahmen der Diskussion um das Cembalokonzert BWV 1052 behandelt. Letzteres soll im folgenden aber nur als eine neben anderen Quellen (den Kantaten und der Transkription Philipp Emanuel Bachs) für das Violinkonzert in Betracht kommen. Dem Violinkonzert gilt das eigentliche Interesse unserer Untersuchung. Es stammt nach heute kaum mehr angefochtener Auffassung ebenfalls von Bach. Seine Gestalt ist uns im großen und ganzen, wenn auch nicht in allen Details, bekannt. Umstritten ist, ob dieses Konzert ein originäres Werk oder die Bachsche Überarbeitung einer früheren, eventuell von einem anderen Autor stammenden Komposition ist.

Die folgende Studie soll, entsprechend dieser Forschungslage, die Diskussion um das d-Moll-Violinkonzert weiterführen, indem sie

I. Einzelfragen zum Notentext behandelt, die, wie es scheint, in den bisher vorliegenden Rekonstruktionen noch nicht befriedigend gelöst sind,

II. erneut der Frage nach der Vorgeschichte des Konzertes nachgeht.

I. Zur Rekonstruktion

Bereits 1873, wenige Jahre nach dem Erscheinen des Cembalokonzerts d-Moll in der Gesamtausgabe,³ legte Ferdinand David die erste Rekonstruktion des

¹ Zur Datierung vgl. Dürr K, S. 267ff. und 499ff., sowie BJ 1975, S. 83.

² Im BWV unter Nr. 1052a verzeichnet. – Zur Datierung der Cembaloversionen vgl. W. Fischer, Krit. Bericht zu NBA VII/7, S. 36ff.

³ BG XVII; das Vorwort des Hrsg. W. Rust ist vom Juni 1869 datiert.

zugrunde liegenden Violinkonzerts vor; ihr folgten eine Anzahl weiterer Versuche zur Wiedergewinnung dieses sowie anderer verschollener Solokonzerte Bachs.⁴ Gestützt auf die Untersuchungen von Ulrich Siegele,⁵ stellte Wilfried Fischer⁶ die Rekonstruktion verschollener Solokonzerte Bachs erstmals auf den Boden systematischer methodischer Überlegungen. Die von ihm in NBA VII/7 veröffentlichten Notentexte sind deshalb im Grade der Sicherheit, mit der das verlorene Original wiederhergestellt wird, allen früheren Versuchen überlegen und haben – zusammen mit den Erörterungen des Kritischen Berichts – als Basis für weitere Diskussionen über die Gestalt der Vorlagen von Konzertübertragungen Bachs zu gelten. Im Falle des Violinkonzerts in d-Moll konnte Fischer von einer (schon von Siegele festgestellten) Grundtatsache der Überlieferung ausgehen: daß nämlich die drei erhaltenen Bearbeitungen für Tasteninstrument unabhängig voneinander entstanden sind. So ist hier eine besonders breite Basis für die Erschließung der gemeinsamen Vorlage gegeben, von der aus viele Irrtümer der früheren Rekonstruktionen, die sich lediglich auf den in BG veröffentlichten Text des Cembalokonzerts BWV 1052 stützten, korrigiert werden konnten. Trotzdem scheint es, als seien in NBA für eine Reihe von Stellen die Möglichkeiten, zu einem sicheren Text des Violinkonzerts zu gelangen, noch nicht voll ausgeschöpft.

Wenn wir im folgenden die Frage nach dem genauen Notentext des Violinkonzerts in d-Moll nochmals aufwerfen und für einzelne Stellen andere Lösungen vorschlagen, so geschieht dies einmal um dieses Textes selbst willen, der von genügend großem Interesse für die Bach-Forschung und für die Musikpraxis sein dürfte, um solche Bemühungen zu rechtfertigen, außerdem aber auch deshalb, weil gewisse Details für den Versuch, die Vorgeschichte des Violinkonzerts zu eruieren, eine Rolle spielen können.

Als Quellen⁷ kommen für die folgende Darstellung zunächst die bereits in NBA VII/7⁸ beschriebenen Berliner Handschriften in Betracht (das Cembalokonzert BWV 1052 im Autograph P 234, das Cembalokonzert in der frü-

⁴ Ergänzend zu den von W. Fischer (a.a.O., S. 42 f.) genannten Rekonstruktionen des d-Moll-Violinkonzerts sei noch angeführt: Bach, *Concerto in D Minor*, transcribed for Violin and Piano by J. de la Fuente, edited by P. Sladek, Pittsburgh (PA.), 1954.

⁵ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs* (Diss. Tübingen 1957) = Tübinger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3, Neuhausen-Stuttgart 1975.

⁶ NBA VII/7: *Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen* (hervorgegangen aus der Diss. *Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte Bachs*, Hamburg 1966, masch.-schr.), Notenband 1970, Krit. Bericht 1971.

⁷ Die vorliegende Studie entstand im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Neuausgabe der Cembalokonzerte BWV 1052–1059 (NBA VII/4). Herrn Dr. A. Dürr (J.-S.-Bach-Institut Göttingen) danke ich für die Bereitstellung von Quellenkopien, darüber hinaus speziell für den Hinweis auf das bisher noch nicht ausgewertete Stockholmer Fragment von Kantate 188.

⁸ Krit. Bericht, S. 40ff.

heren Version *St* 350 von der Hand C. Ph. E. Bachs und die Kantate 146 nach den Abschriften *P* 48 und *Am.B.* 538). Speziell für den dritten Satz sind darüber hinaus drei der erhaltenen Fragmente des Autographs der Kantate 188 heranzuziehen:⁹

- a) Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande (T. 249–254 und T. 261 bis 266),
- b) Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde (T. 255–260 und T. 267–272),
- c) Paris, Bibliothèque du Conservatoire de Musique (T. 273–281).

Der größte Teil der zu diskutierenden Rekonstruktionsprobleme betrifft die Solovioline. Zwei Fragen, die sich aus der Transkription einer Violinstimme für das Cembalo unmittelbar ergeben, tauchen dabei besonders häufig auf: die der Oktavlage und die von eventuellen Doppelgriffen der Violine. Es empfiehlt sich deshalb, diese beiden Fragen jeweils zusammengefaßt zu untersuchen.

Oktavlage

Die Obergrenze *d'''* des Cembalos erforderte bei der Übertragung des Violinkonzerts, dessen Spitzenton offensichtlich *a'''* war, eine Reihe von Verlegungen in die tiefere Oktave. Diese Verlegungen wurden in *St* 350 recht schematisch und ohne Bemühen um musikalische Motivierung vorgenommen, während in *P* 234 Bach sorgfältig danach trachtete, auffällige Brüche in der Linienführung zu vermeiden. In BWV 146 wurde das Ambitusproblem von vornherein dadurch gelöst, daß der Part der rechten Hand eine Oktave tiefer notiert wurde – offenbar um ihn durch Registrierung auf 4'-Basis in der ursprünglichen Lage erklingen zu lassen.

Die Oktavlage der Solovioline dürfte also für die ersten beiden Sätze aus BWV 146 sicher zu erkennen sein, weil hier keine Notwendigkeit zu Änderungen gegeben war. Relativ deutliche Hinweise auf die Oktavlage lassen sich vielfach aus *St* 350 gewinnen, da der Bearbeiter dieser Version dazu tendierte, die ursprüngliche Lage möglichst spät zu verlassen und möglichst bald wieder

⁹ Es sind die einzigen unter den bisher bekannten Fragmenten des Kantatenautographs (vgl. zur Überlieferungssituation Dürr K, S. 499f.), in denen sich wenigstens insgesamt etwa 30 Takte der Eingangssinfonia erhalten haben. Die Fragmente Stockholm und Wien sind die obere und die untere Hälfte eines Blattes, das ursprünglich mit dem Pariser Fragment zusammen einen Bogen bildete, der als Nr. 6 gezählt ist (Ziffer in der rechten oberen Ecke der recto-Seite des Stockholmer Fragments). Die Stockholmer Bogennummer bestätigt voll die Vermutungen von U. Siegel über den Umfang der Eingangssinfonia, die als Transkription des dritten (und nur des dritten) Satzes des Violinkonzerts d-Moll zu bestimmen ist. (Vgl. Siegel, a.a.O., S. 114f.; dort sind auch die bisherigen Thesen zum Problem der Eingangssinfonia der Kantate 188 zusammenfassend referiert.)

in sie zurückzukehren. Gerade die musikalischen Schwächen dieses Arrangements erleichtern also die Eruierung der Vorlage.

Rekonstruktionsgrundsatz für die ersten beiden Sätze in puncto Oktavlage müßte demnach sein: Die Vorlage ist aus BWV 146 zu erschließen; *St 350* kann als Probe für die Richtigkeit herangezogen werden.

Im Kritischen Bericht zu NBA heißt es dagegen: „Hinsichtlich der Oktavlage der Solostimme folgt die Rekonstruktion Quelle B“ (= *St 350*)¹⁰ – wobei ungesagt bleibt, nach welcher Methode die nötige Glättung der Brüche in *St 350* erfolgen soll. Trotz dieser Inkonsequenz scheint in NBA in den ersten beiden Sätzen die Oktavlage durch Zusammenschau der drei Quellen einleuchtend festgestellt zu sein – mit Ausnahme einer Stelle, nämlich T. 28 ff. Für diese Stelle hat bereits Siegele¹¹ als die Lage der Solovioline die der Kantate (mit Auflösung der oktavtransponierten Notierung) angenommen. Da aber NBA eine abweichende Rekonstruktion bringt, scheint es angezeigt – zumal es sich um einen sehr ohrenfälligen Unterschied handelt –, die Frage noch einmal aufzugreifen. Das folgende Notenbeispiel gibt die Fassung von BWV 146 wieder (in Klangnotation)¹²; darunter sind die Fassungen der Cembalotranskriptionen notiert (wobei von T. 29 an nur Oktavendifferenzen auftreten, zu deren Angabe Oktavierungszeichen genügen): (Siehe nächste Seite.)

Geht man davon aus, daß die Kantatenfassung die Violinstimme in der ursprünglichen Oktavlage wiedergibt, so erklären sich die Modifikationen in den anderen Fassungen leicht. *St 350* biegt in T. 27 die aufsteigende Linie der Vorlage kurz vor dem Auftreten des ersten auf dem Cembalo nicht mehr spielbaren Tones (e'') nach unten um und läßt dadurch die Diskantstimme in die Baßstimme übergehen, während der Cembalodiskant in T. 28 die originale Violinstimme in der tieferen Oktave wieder aufnimmt – eine der elegantesten Lösungen des Ambitusproblems in *St 350*. In *P 234* taucht an dieser Stelle das Problem der Oktavlage nicht mehr auf; hier ist der Cembalodiskant bereits seit dem Neueinsatz in T. 22 in die tiefere Oktave verlegt. – Für beide Cembalofassungen stellt sich die Aufgabe der Rückkehr in die ursprüngliche Lage. Der Bearbeiter von *St 350* löst sie in etwas schematischer Weise: Sobald der Cembaloumfang es gestattet, nämlich in T. 35, wird die ursprüngliche Oktavlage wieder erreicht, wobei die Sequenzbildung zu T. 34 den Bruch deutlich hörbar macht. *P 234* verlegt den Bruch an eine etwas weniger auffällige Stelle (T. 38), ohne ihn aber ganz verdecken zu können.

Die Rekonstruktion der Violinstimme in NBA folgt bis zum 1. Sechzehntel von T. 28 BWV 146 und springt mit dem folgenden Sechzehntel zwei Ok-

¹⁰ A.a.O., S. 43.

¹¹ A.a.O., S. 105.

¹² Abgesehen von der Oktavierung, notierte Bach die Orgelstimme wegen des höheren Stimmtons der Leipziger Orgel in c-Moll – ein Umstand, der im vorliegenden Zusammenhang außer Betracht bleiben kann, da die Transponierung in der tieferen Oktavlage gegenüber der Ambitusfrage neutral ist.

BWV 146 

St 350 

P 234 

 29 usw. 34 35

St 350: loco
P 234

 36

P 234

taven herab, um von hier an der Version von *P 234* zu folgen, bis zum 5. Sechzehntel von T. 35 in Übereinstimmung mit *St 350*, von da an jedoch bis zur 12. Note von T. 38 im Widerspruch auch zu dieser Quelle. Gegen diese Rekonstruktion, die im Kritischen Bericht nicht begründet wird, sprechen sowohl die philologischen als auch die musikalischen Gegebenheiten. Es dürfte schwer sein, zu erklären, warum in der Kantatenfassung in T. 28–38 eine Höherlegung vorgenommen wurde, ferner warum *St 350* auf dem 5. Sechzehntel von T. 35 unter Verletzung der Sequenzlogik ohne Nötigung in die höhere Oktave ausweicht. Auch die Form der Übergänge in T. 28 und 38 spricht für die Fassung der Kantate und gegen die von NBA. Insbesondere ist schwer vorstellbar, daß in T. 28 das in einem großangelegten Aufstieg durch drei Oktaven erreichte *a'''* sofort wieder durch einen Doppeloktav-Abwärtssprung verlassen werden sollte. Und zugunsten der Kantatenfassung von T. 38 kann außer der größeren Glätte noch die Korrespondenz mit der Parallelstelle T. 132 angeführt werden. Als Fassung des Violinkonzerts dürfte somit für diese Stelle der Orgeldiskant von Kantate 146 feststehen.

Im dritten Satz des Konzerts ist die Oktavlage der Solovioline trotz der nur fragmentarischen Erhaltung der Kantatenquelle an einigen Stellen mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls abweichend von NBA zu ermitteln.

In T. 39–41 lauten die beiden Cembalofassungen:

St 350

P 234

NBA vermerkt im Kritischen Bericht, die Oktavlage der Solovioline sei unsicher, und entscheidet sich im Notentext für die Version von *St 350*. Diese Lösung hat den Mangel, daß sie die Fassung von *P 234* nicht erklärt; denn der Cembaloumfang gibt für eine Verlegung der Violinstimme in die höhere Oktave in T. 40–41 keine Veranlassung. Nimmt man aber an, die Solovioline hätte an der durch Häkchen eingegrenzten Stelle eine Oktave höher gestanden, so sind beide Cembaloversionen erklärbar: *St 350* bewahrt den Motivzusammenhang innerhalb der oktavversetzten Stelle, *P 234* dagegen gibt der Auflösung der exponierten Dominantseptime *d'''* in der gleichen Oktave den Vorzug.

Die Angabe des Kritischen Berichts von NBA für T. 165, „2.–6. Achtel nach B und nach A vor der Korrektur“, ist nicht genau, denn *St 350* (= B) gibt

diese Stelle einschließlich der 1. Note von T. 166 eine Oktave tiefer. Diese Oktavlage ist als die des Violinkonzerts zumindest zu diskutieren; für eine Tieferlegung durch den Bearbeiter von *St* 350 ist kein Grund zu sehen, dagegen sehr wohl für eine Oktavierung nach oben in *P* 234: durch sie wäre die Parallelführung von *fis*'-*g*' und *c*"-*d*" von T. 165 zu 166 umgangen worden. Eine Stelle im dritten Satz, die hinsichtlich der Oktavlage mit großer Wahrscheinlichkeit anders zu rekonstruieren ist als in NBA, ist die Partie T. 234ff. NBA folgt hier durchweg *P* 234; im Kritischen Bericht ist vermerkt, daß *St* 350 von T. 237 an eine Oktave höher notiert, doch hält Fischer dies für einen „willkürlichen Umbruch in die höhere Oktave“, den der Bearbeiter in T. 241 (dieser Takt beginnt in *St* 350 mit einer Achtelnote *cis*"", die Fortsetzung stimmt mit *P* 234 überein) „im Hinblick auf das Folgende wieder rückgängig zu machen“ gezwungen sei. Dabei ist außer acht gelassen, daß die Oktavendifferenz zwischen den Quellen mit einer vorangehenden korrespondiert: der Abschnitt T. 233, 2. Note, bis T. 234, 3. Note, steht nämlich in *St* 350 eine Oktave tiefer als in *P* 234 (und NBA). Die Zusammenschau beider Fassungen läßt erkennen, daß die Vorlage jedenfalls bis zum Ende von T. 240 so gelautet hat wie im Haupttext des folgenden Notenbeispiels angegeben.

St 350

8.....

P 234

8.....

St 350

8.....

P 234

8.....

(St 350: loco)

P 234

8.....

P 234

8.....

St 350

P 234

In den beiden Cembalofassungen ist auf verschiedene Weise – die nach den vorangegangenen Ausführungen wohl nicht eigens erläutert zu werden braucht – die Überschreitung des Tones d''' durch Oktavversetzung vermieden. Der Vergleich mit der eine Oktave tiefer liegenden Parallelstelle T. 18 ff. bestätigt die gefundene Lösung.

Im weiteren Verlauf stimmen *P 234* und *St 350* in der Oktavlage zunächst überein. Daß dies auch die Lage des Violinkonzerts ist, wird von T. 252 an zweifelhaft. *St 350* gibt nämlich die Takte 252f., 256f. und 260f. eine Oktave höher als *P 234* und als Kantate 188, von deren Eingangssinfonia der Abschnitt von T. 249 bis zum Ende der Solokadenz erhalten ist.¹³ Die folgende Tabelle, die für alle drei Quellen die Spitzentöne der Solovioline in der großen Quintschrittsequenz angibt, möge dies verdeutlichen:

Takt	250	252	254	256	258	260	262
BWV 188	a''	d''	g''	c''	f''	b'	es'
<i>P 234</i>	a''	d''	g''	c''	f''	b'	es''
<i>St 350</i>	a''	d'''	g''	c'''	f''	b''	es''

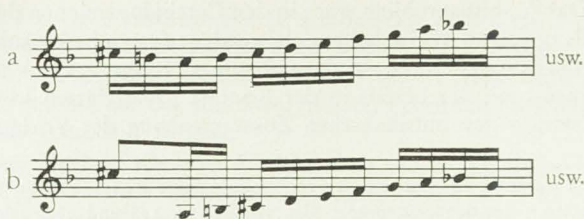
Geht man wiederum davon aus, daß der Bearbeiter von *St 350* keine Veranlassung zu Verlegungen in die höhere Oktave hatte, so dürften die kursiv gesetzten höheren Spitzentöne der Vorlage entsprechen. Als Bach selbst das Konzert für das Tasteninstrument bearbeitete, hätte er beide Male ebenso verfahren können wie in *St 350*. (Kantate 188 notiert die Orgel, ebenso wie Kantate 146, in c-Moll, hat also klingend dieselbe obere Ambitusgrenze wie das Cembalo.) Daß er es nicht tat, hat vielleicht den Grund, daß er die Sequenzfolge, musikalisch einleuchtend, mit einem *Quintfall* statt mit einem *Quartanstieg* beginnen lassen wollte – und dies doch wohl in Übereinstimmung mit der Vorlage. Hält man diese beiden Beobachtungen zusammen, so ergibt sich als Folge der Spitzentöne der Vorlage: $a''' - d'' - g''' - c'' - f''' - b'' - es'''$ (bzw. es'' am Schluß, wenn man dem doppelten Quintabstieg der Kantatenfassung folgen will). Entsprechend wäre die vorangehende Partie von T. 240 an in der Vorlage eine Oktave höher als *P 234* (und NBA) an-

¹³ Bach scheint das Verfahren von Kantate 146, die Oberstimme der konzertierenden Orgel eine Oktave tiefer zu notieren und in $4'$ -Lage ausführen zu lassen, in der Sinfonia der Kantate 188 – soweit aus den erhaltenen Takten erkennbar – wenigstens nicht durchgehend wiederaufgenommen zu haben. Das *Dacapo* des Ritornells beginnt in der Oberstimme in der originalen Lage und wird im zweiten Takt in die tiefere Oktave umgebrochen. Danach scheint es, als sei die vorangehende Partie, die ohne Lagenbruch in das *Dacapo* übergeht, in $8'$ -Notierung geschrieben und im zweiten Ritornelltakt sei ein Wechsel auf ein Manual in $4'$ -Registrierung vorgesehen.

zunehmen. Das Ambitusproblem wäre in den Cembaloverionen dann wieder in der jeweils typischen Weise behandelt worden: *St* 350 beschränkt die Verlegungen in die tiefere Oktave auf das unbedingt Nötige, *P* 234 – weitgehend übereinstimmend mit der bereits in der Kantate praktizierten Lösung – berücksichtigt stärker den musikalischen Zusammenhang der Vorlage.

Schwierigkeiten macht es, zu ermitteln, wie im Violinkonzert die Übergänge zu den höherliegenden Einsätzen des Sequenzmodells, also vor T. 254, 258 und 262, gelautet haben. Die glatteste Lösung bietet *P* 234. Es ist unwahrscheinlich, daß diese Lösung, die NBA für die Rekonstruktion übernimmt, schon im Violinkonzert gestanden hat, denn dann wäre sie gewiß auch schon in den beiden früheren Tasteninstrumentversionen beibehalten worden. *St* 350 bildet diese Übergänge (sie stehen hier, wegen der partiellen Oktavumlegung, vor T. 252, 256 und 260) durch unveränderte Wiederholung des Sequenzmodells, die zu Nonensprüngen (Leittonschritte mit Oktavversetzung) unmittelbar vor den hohen Einsätzen des Modells führen. Im Autograph von Kantate 188 scheinen die letzten Viersehzehntelgruppen der Takte 253 und 257 (nach Auflösung der Ganztontransposition) *c'-d'-es'-fis* bzw. *b-c'-des'-e* zu lauten (wengleich die Lesung dieser Stellen wegen Korrekturen nicht ganz sicher ist). Die verschiedenen Tasteninstrumentversionen sind am leichtesten zu erklären, wenn man für das Violinkonzert die unvermittelte Nebeneinanderstellung des Sequenzmodells auf den verschiedenen Stufen annimmt, wie sie in *St* 350 im Prinzip übernommen ist. Bach hätte dann in der Kantate die Nonensprünge um ein Sechzehntel zurückverlegt und sie in *P* 234 durch eine glattere Linienführung gänzlich eliminiert.

Die vorstehende Argumentation in bezug auf die Partie T. 250ff. war rein philologisch: Sie fragte nach einer Textgestalt, aus der sich die drei Transkriptionen unter den gleichen Gesichtspunkten wie an anderen Stellen erklären lassen. Zuzugeben ist nun freilich, daß die auf diesem Wege gefundene Lösung an die Grenze des technisch Ausführbaren gerät bzw. zumindest – auch im Zusammenhang dieses Konzertes – ungewöhnlich heikle Griffprobleme bietet. Hinzu kommt, daß die anschließende Arpeggiokadenz in der Lage ihrer Akkordspitzentöne überzeugender an die tiefere als an die höhere Oktavlage der Takte 250ff. anschließt. So scheinen Ausführbarkeit und musikalischer Zusammenhang für eine Rekonstruktion in der Oktavlage von *P* 234 (und NBA) zu sprechen. Da aber andererseits die Fassung in der höheren Oktave nicht durchaus unspielbar ist und da die Erklärung der Transkription *St* 350 von der tieferen Lage her auf die beschriebenen Schwierigkeiten stößt, kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Vorlage hier die höhere Lage gehabt hat. – Die Oktavlage der vorangehenden Takte 241–249 ist nicht aus den vorliegenden Transkriptionen zu ermitteln, sondern nur im Rückschluß von T. 250ff. her. Je nachdem, ob man als Anfangston von T. 250 *a'''* oder *a''* annimmt, ist die Lage der Takte 241 ff. zu bestimmen: auf die höhere Oktavlage von T. 250ff. führt T. 241 in der Version a des folgenden Beispiels (nach *P* 234) hin, auf die tiefere in der Version b (nach *St* 350).



Doppelgriffe

Das zweite Spezialproblem, das zusammenfassend zu behandeln ist, betrifft die Doppelgriffe der Solovioline. Das Problem entsteht dadurch, daß Vollgriffigkeit zu den spezifischen Möglichkeiten des Tasteninstrumentes gehört, so daß a priori nicht zu unterscheiden ist, ob Akkordgriffe im Tasteninstrument auf mehrstimmiges Spiel in der Violinvorlage schließen lassen oder Ergebnis der Transkription sind.

Nun verhalten sich freilich die Tasteninstrumentversionen des Violinkonzerts in d-Moll in diesem Punkt sehr verschieden. Das Cembalokonzert BWV 1052 ist hinsichtlich der Vollgriffigkeit das tasteninstrumentgerechteste von allen Cembalokonzerten Bachs überhaupt. Wären wir für die Rekonstruktion des Violinkonzerts auf diese Bearbeitung angewiesen, so wären die Spuren der Doppelgrifftechnik der Vorlage tatsächlich stark verwischt.

Dagegen zeigen die Kantatensätze und die Cembalofassung *St 350* einen weitgehend zweistimmigen Tasteninstrumentsatz, bestehend aus der Übertragung des Violinparts und der Baßstimme. Tauchen in diesen Quellen zusätzlich zur Zweistimmigkeit weitere Töne als Mittelstimme auf, so besteht große Wahrscheinlichkeit, daß in der Violinstimme Doppelgriffe standen, zumal wenn beide Quellen darin übereinstimmen. Aus diesen Erwägungen ergibt sich für einige Stellen – sämtlich im ersten Satz – über die Rekonstruktion in NBA hinausgehendes Doppelgriffspiel. Im folgenden seien die Quellenargumente dafür angeführt; der genaue Verlauf der Stimmen ist an den betreffenden Stellen der zusammenfassenden Übersicht angegeben.

In T. 82–90 hat BWV 146 auf dem 1. Sechzehntel jedes Halbtaktes eine Mittelstimme, die sich ohne weiteres auf der Violine mit Doppelgriffspiel ausführen läßt; diese Stimme steht auch in *St 350*, allerdings, in Angleichung an die Unterstimme, in durchgehender Achtelrepetition. Die Kantatenfassung dürfte die Vorlage genau wiedergeben – sie ist überdies gleichlautend mit *P 234*.

Eine weitere Partie mit Doppelgriffen folgt bald danach: In T. 94–102 kann die Violinversion aus den hier wiederum gleichlautenden drei Tasteninstrumentfassungen entnommen werden, die teilweise auf das Mitspielen des Basses verzichten, um die Doppelgriffe leicht ausführbar zu machen.

Ein einzelner zu ergänzender Doppelgriff steht am Anfang von T. 146: Hier haben BWV 146 und *St* 350 übereinstimmend den Griff $d'' f''$ als Achtel, was der Vorlage entsprechen dürfte. (Die in NBA stehende 2. Sechzehntelnote d' findet sich in keiner der drei Transkriptionen.)

Eine Folge von Doppelgriffen an den Anfängen der Halbtakte ist schließlich in den Takten 162–165 anzunehmen; sie läßt sich übereinstimmend aus BWV 146 und *St* 350, mit leichter Modifikation auch aus *P* 234 ablesen.

Die Arpeggiopassage in der Kadenz des dritten Satzes

Die siebenenteilige Sequenz gegen Ende des dritten Satzes, deren Urgestalt bereits ausführlich diskutiert wurde, bildet den ersten Teil der „*Cadenza al arbitrio*“, wie die Streicherstimmen von *St* 350 den Abschnitt von T. 250 bis zum Eintritt des *Dacapo* bezeichnen. Zwischen der Sequenz und dem *Dacapo* stand im Violinkonzert offenbar ein Arpeggioabschnitt. Während die Sequenz in allen drei Tasteninstrumentversionen wenigstens in ihrem Grundriß getreu nachgebildet wurde, sind wir für die Erschließung der Arpeggiopassage im wesentlichen auf die Kantate 188 angewiesen. In *St* 350 steht nach dem neapolitanischen Es-Dur am Ende der Sequenz lediglich ein dominanter Sekundakkord mit dem anschließenden Vermerk „*ad libitum*“. *P* 234 enthält eine neuntaktige Kadenz, die sich im Ambitus und in der Bildung des Figurenwerks weit von den Möglichkeiten violinistischer Ausführung entfernt hat; auch deutet der Konzeptcharakter der Niederschrift, auf den Wilfried Fischer bereits aufmerksam gemacht hat, auf eine durchgreifende Neufassung gegenüber der Vorlage hin. Dagegen hat sich in der Sinfonia von Kantate 188 ein sechzehntaktiger Abschnitt erhalten, dessen Satzart einem Violinarpeggio auffällig nahekommt; es handelt sich um viertönige Akkordbrechungen über einem jeweils auf dem ersten Taktviertel angeschlagenen Baßton. Das folgende Notenbeispiel gibt die Arpeggiokadenz der Kantate in ihrer vollen Ausdehnung wieder, dazu von den beiden vorangehenden Takten eine Synopse der drei Tasteninstrumentversionen. Von BWV 188 entstammen T. 263 bis 266 dem Stockholmer, T. 267–272 dem Wiener, T. 273 ff. dem Pariser Fragment. Die im Notenbeispiel von T. 268 an in Abbeviatur wiedergegebenen Arpeggien sind im Autograph vollständig analog T. 265–267 ausgeschrieben. Das Ripieno pausiert mit Ausnahme des Basses, der genau mit der Baßstimme der Orgel übereinstimmt: (Siehe nächste Seite.)

Die Akkorde der Takte 273–280, in denen der Ton g nicht unterschritten wird, könnten unmittelbar aus der Violinstimme entnommen sein. (Nur müßten in T. 275 die beiden oberen Töne $d'' b''$ statt $b' d''$ gelautet haben, weil sonst die E-Saite nicht benutzt werden kann.) Dagegen wird in den vorangehenden Takten der Violinumfang z. T. unterschritten. Obwohl eine sichere Rekonstruktion nicht möglich ist, sei doch im folgenden Beispiel eine nahe an der Kantatenfassung bleibende Akkordfolge für die Violinkadenz vorgeschlagen.

BWV 188

262

St 350

P 234

BWV 188

265

268

simile

275

änderungen, die nicht unter die Rubriken „Oktavlage“ und „Doppelgriffe“ fallen.

Zwei allgemeine Bemerkungen seien der Übersicht noch vorausgeschickt.

1. Die vorgeschlagenen Modifikationen des Textes von NBA zielen auf eine noch exaktere Rekonstruktion der Gestalt, die das Violinkonzert als Vorlage für die überlieferten Transkriptionen tatsächlich hatte. Damit sind nicht notwendig die Textfassungen gegeben, die für heutige Aufführungen des Violinkonzerts als optimal betrachtet werden müßten. Bach änderte bei der Umarbeitung des Werkes zum Cembalokonzert BWV 1052 nicht nur insoweit, als es das andersartige Soloinstrument erzwang oder nahelegte, sondern er brachte auch unabhängig davon Verbesserungen an, wie er dies bei jeder neuerlichen Beschäftigung mit einem früheren Werk zu tun pflegte. Die Rückübertragung solcher Verbesserungen auf das Violinkonzert ist als Herstellung einer „Fassung letzter Hand“ sicherlich diskutabel, wengleich sie zu einer Textgestalt führt, die für Bach selbst als Ganzes nie existiert hat.¹⁵ Auf die Möglichkeit solcher Rückübertragungen ist in der folgenden Übersicht jeweils hingewiesen.

2. Für eine Reihe von Stellen weist der Kritische Bericht von NBA unter Mitteilung der überlieferten Lesarten auf die Unsicherheit der Rekonstruktion hin; dies gilt besonders für den dritten Satz, für den größtenteils nur zwei Quellen zur Verfügung stehen. Solche Stellen werden in der vorliegenden Studie nicht erneut diskutiert, auch wenn der Verfasser zu einer anderen Lösung neigt als der Herausgeber von NBA – es sei denn, daß neue Gesichtspunkte in die Diskussion eingebracht werden können. NBA folgt im dritten Satz bei Differenzen zwischen *St* 350 und *P* 234 für die Rekonstruktion im allgemeinen der letzteren Quelle (vgl. S. 50 des Kritischen Berichtes). Damit sind für die Praxis gewiß die qualitätvolleren Lesarten verfügbar gemacht. Als Rekonstruktionsprinzip ist die Bevorzugung von *P* 234 dagegen anfechtbar, wengleich die Wahrscheinlichkeit, daß *St* 350 die ursprüngliche Lesart bewahrt, im Einzelfall nicht leicht zu begründen ist. Generell sei aber auf die Alternativen hingewiesen, die sich aus dem Kritischen Bericht von NBA ergeben.

Mit „SV.“ ist in der folgenden Tabelle die Solovioline bezeichnet; für die übrigen Stimmen gelten die üblichen Abkürzungen.

Erster Satz

Takt Stimme Bemerkung

28–38	SV.	T. 28, 2. Note, bis T. 38, 9. Note: eine Oktave höher.
42	V. II, Va.	1. Note der Va. c' (nach BWV 146, <i>St</i> 350 und <i>P</i> 234 ante correcturam); 1. Note von V. II a' (nach BWV 146). Die Fassung von <i>St</i> 350 (f' als erste Note von V. II) ist als ein (wegen der abspringenden Dominantseptime) mißglückter, die Fassung von <i>P</i> 234 post correcturam (= NBA) als

¹⁵ Vgl. zu dieser Frage W. Pook, *Bach's E Major Violin Concerto Reconsidered*, in: *Music and Letters* 38, 1957, S. 53–65. Pook plädiert für eine Übertragung der Retuschen, die Bach im Cembalokonzert BWV 1054 anbrachte, auf das zugrunde liegende Violinkonzert BWV 1042.

Takt	Stimme	Bemerkung
		ein geglückter Versuch zu verstehen, die Einklangsparrallele zwischen SV. und V. II von T. 41 zu 42 zu vermeiden. NBA erwähnt die abweichenden Lesarten nicht. – Die Fassung von <i>P</i> 234 post correcturam (= NBA) stellt eine vom Übertragungsvorgang unabhängige Verbesserung dar, die in die Aufführungspraxis auch des Violinkonzerts übernommen werden kann.
53	V. II	4. Note <i>f'</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350, mit Quintparallele zu V. I). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42.
62	SV.	1. Note <i>a'</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350).
82–90	SV.	Doppelgriffe auf dem 1. Sechzehntel jeder Takthälfte; die unteren Zusatztöne sind: <i>f' f' f' f' es' es' d' d' a a g g g g g g g g </i>
93	V. II, Va.	1. Note <i>e'</i> bzw. <i>g</i> (Parallelstelle zu T. 42 mit entsprechendem Quellenbefund). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42.
94	SV.	Auf dem 1. Sechzehntel Doppelgriff <i>f' a'</i> .
95–99	SV.	Doppelgriffe auf dem 1. Sechzehntel jeder Takthälfte; die unteren Zusatztöne sind: <i>g' g' g' g' g' g' g' g' fis' fis' </i>
100	SV.	1.–3. und 8.–11. Sechzehntel als Doppelgriffe mit Hinzufügung der kleinen Unterterz <i>g'</i> bzw. <i>fis'</i> .
101–102	SV.	Doppelgriffe auf dem 1. Sechzehntel jeder Takthälfte; die unteren Zusatztöne sind: <i>fis' fis' c'' c'' </i>
113–115	SV.	Ohne Triller (nach BWV 146 und <i>St</i> 350); möglicherweise auch T. 108 (nach BWV 146 gegen <i>St</i> 350 und <i>P</i> 234).
122	V. I	1. Note <i>d''</i> (nach <i>St</i> 350 und <i>P</i> 234 vor der Korrektur, mit Oktavparallele zu V. II). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42.
146	SV.	Am Taktanfang Doppelgriff <i>d'' f''</i> als Achtel anstelle der beiden Sechzehntel <i>d'' d''</i> .
147	V. I	Letzte Note <i>g'</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350). <i>P</i> 234 ändert diesen Ton mit Rücksicht auf den stark modifizierten Solopart in <i>e'</i> (gleichzeitig aber, um keine Einklangsparrallele entstehen zu lassen, die vorletzte Note von V. II in <i>cis'</i>). Die partielle Änderung der leicht zu ermittelnden Violinkonzertlesung im Sinne von <i>P</i> 234 bleibt im Kritischen Bericht von NBA ohne Begründung.
162–165	SV.	Doppelgriffe auf dem 1. Sechzehntel jeder Takthälfte; die unteren Zusatztöne sind: <i>gis gis a a b b a a </i>
180	SV.	10. Note <i>f''</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350).
181	V. II	4. Note <i>b'</i> (nach BWV 146 und <i>St</i> 350, mit Quintparallele zu V. I). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42.

Der zweite Satz läßt keine weiteren Rekonstruktionsprobleme erkennen.

Dritter Satz

Takt	Stimme	Bemerkung
39-41	SV.	T. 39, 8. Note, bis T. 41, 1. Note, eine Oktave höher.
57	SV.	5. Note als Viertel (nach <i>St 350</i> und in Analogie zu den Motivenden von V. I in T. 59 und von V. II und Va. in T. 61).
116, 118	V. I, II, Va.	<i>St 350</i> hat an den Taktanfängen Viertelnoten (was in NBA nicht erwähnt ist). Dies dürfte wohl der Fassung des Violinkonzerts entsprechen, denn eine Kürzung in <i>P 234</i> (zugunsten der Vernehmbarkeit des Cembalos) ist leichter zu erklären als eine Längung in <i>St 350</i> .
155	SV.	1. Note <i>e'</i> (nach <i>St 350</i> und <i>P 234</i> ; <i>c'</i> am Taktanfang hat nur die von <i>P 234</i> abhängige, also für die Rekonstruktion irrelevante Quelle <i>St 125</i>). – Als 11. Note hat <i>St 350</i> nicht, wie im Kritischen Bericht von NBA angegeben, <i>e'</i> , sondern <i>es'</i> , was der Lesung des Violinkonzerts entsprechen dürfte; daß Bach in <i>P 234 c'</i> schrieb, ist leicht aus der veränderten Baßführung dieser Quelle (mit <i>a</i> auf dem letzten Achtel) zu erklären.
165-166	SV.	T. 165, 2. Note, bis T. 166, 1. Note, möglicherweise eine Oktave tiefer (nach <i>St 350</i>). Vgl. die Schlußbemerkung zu T. 42 des ersten Satzes.
229	SV.	1. Note in <i>St 350 g''</i> (in NBA nicht vermerkt), was der Violinkonzertfassung entsprechen dürfte. Die Reibung der Nachbartöne <i>f''</i> und <i>g''</i> in zwei Violinstimmen ist störender als der Verzicht auf die Vorhaltsauflösung in der SV.
234 ff.	SV.	Von T. 234, 4. Note, an eine Oktave höher, zumindest bis zum Ende von T. 240. Zur Fortsetzung vgl. die ausführlichen Darlegungen oben S. 14-16 und 17-19.

II. Zur Vorgeschichte

Wohl kaum ein anderes Werk Bachs ist nach seiner Qualität so unterschiedlich beurteilt worden wie das Cembalokonzert d-Moll (samt den Werken, mit denen es durch Substanzgemeinschaft verbunden ist). Robert Schumann schrieb 1839 nach dem Erscheinen der ersten Partiturausgabe des Werkes im Verlag Kistner: „Das Konzert ist der größten Meisterstücke eines, namentlich der Schluß des ersten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß der ersten d-Moll-Sinfonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter gesagt:

„Dieser Leipziger Kantor ist eine unbegreifliche Erscheinung der Gottheit.“¹⁶ Und Arnold Schering konnte 1912 von diesem Werk als von einer Komposition sprechen, „vor der sich nun bald vier Generationen bewundernd gebeugt haben“.¹⁷

Doch äußerte sich schon Hans von Bülow 1856 schroff ablehnend über das d-Moll-Cembalokonzert: „Für mich ist es vollkommene Nichtmusik. Mir ist es völlig grauenhaft.“ „Ich habe noch keine Liebe zu dem Stück, wohl aber den ehrlichen Vorsatz, dieselbe mir wecken zu lassen. Alle Musik aber, die nur zu meinem Kopfe, nicht zu Herz und Kopf gemeinsam spricht, läßt mich – kalt.“¹⁸ Zu einem ähnlich negativen Urteil gelangte später der Dresdner Musikschriftsteller Johannes Schreyer, dem das d-Moll-Konzert als ein Werk galt, „das sich weder durch Reichtum und Originalität der Gedanken, noch durch ihre Verarbeitung auszeichnet“.¹⁹ Schreyer kam von diesem Befund aus, den er u. a. durch Nachweis einer Reihe von fehlerhaften Parallelführungen und durch Beobachtungen an den Kantatentranskriptionen stützte, zu dem Ergebnis, daß weder das Cembalokonzert noch dessen Vorlage noch die Kantaten 146 und 188 von Bach stammen könnten.

Die lobenden wie auch die tadelnden Urteile sind seitdem differenzierter geworden. Und die Bach-Forschung der letzten Jahrzehnte hat zur Klärung und Würdigung der Bearbeitungsvorgänge in Bachs Werk verholfen, so daß man bei der Autorenbestimmung leichter von der Schreyerschen „Alles-oder-nichts“-Alternative loskommen konnte – ohne daß indessen über das Problem des d-Moll-Konzerts bisher das letzte Wort gesprochen worden wäre.²⁰ Immerhin ist der Umkreis des heute noch Umstrittenen sehr eingengt. Die Echtheit des Cembalokonzerts BWV 1052 bestreiten zu wollen, erschiene schon angesichts des Kompositionsmanuskripts P 234 absurd. Auch für Zweifel an Bachs Autorschaft an den Kantaten 146 und 188 läßt die neuere Forschung kaum noch Raum.²¹ Andererseits ist es aus inneren Gründen sicher, daß J. S. Bach die Cembalotranskription St 350 nicht verfaßt hat; den unerfahrenen Carl Philipp Emanuel Bach, von dessen Hand das überlieferte Notenmaterial stammt, auch als den Arrangeur zu betrachten, liegt nahe.

Nicht abgeschlossen ist jedoch die Diskussion um das Violinkonzert, speziell um seine Vorgeschichte und Bachs Anteil an der Komposition. Die letzten beiden Arbeiten, die das Konzert ausführlich behandelt haben, sind hierin zu unterschiedlichen Ergebnissen gekommen. Nach Ulrich Siegeles Auffassung geht das aus den verschiedenen Transkriptionen zu rekonstruierende Violin-

¹⁶ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, 5. Aufl., Leipzig 1914, Bd. I, S. 403.

¹⁷ *Beiträge zur Bachkritik*, in: BJ 1912, S. 127.

¹⁸ *Briefe*, Bd. III, hrsg. von M. v. Bülow, Leipzig 1898, S. 28, 29 (vgl. auch ebenda, S. 32, 34).

¹⁹ *Beiträge zur Bach-Kritik*, Heft 1–2, Leipzig 1911–1913; speziell zum d-Moll-Konzert Heft 2, S. 41 ff.

²⁰ Die Geschichte der Meinungen über das d-Moll-Konzert referiert übersichtlich der Forschungsbericht von Siegele, a.a.O., S. 101 ff.

²¹ Vgl. Dürr K, S. 268 und 500 ff.

konzert „auf das Violinkonzert eines unbekanntenen, hinsichtlich der technischen Behandlung des konzertierenden Instrumentes unter starkem italienischem Einfluß stehenden Meisters zurück. Dieses Urbild ist ebenfalls verschollen, jedoch in den Hauptlinien erkennbar. Gegenüber der gemeinsamen Vorlage entbehrt es der kontrapunktischen Verarbeitung thematischen Materials im Satz des Ripienos. Die Umgestaltung des Urbildes zu jener Vorlage dürfte Johann Sebastian Bach zuzuschreiben sein.“²² – Wilfried Fischer hält zwar eine Vorform des Violinkonzerts nicht für ausgeschlossen. Doch erscheint ihm Siegeles These von der „Urheberschaft eines italienischen oder italienisch beeinflussten deutschen Zeitgenossen Bachs . . . nicht nur auf Grund stilistischer Kriterien, sondern vor allem aus überlieferungsgeschichtlichen Gründen²³ äußerst zweifelhaft“. Fischer resümiert: „Das d-Moll-Konzert ist also mit ziemlicher Sicherheit eine Originalkomposition Bachs.“²⁴

Wenn im folgenden die Diskussion über die Vorgeschichte des Konzerts wieder aufgenommen wird, so geschieht dies nicht, um eine der beiden zitierten Auffassungen zu untermauern. Es darf sogar daran gezweifelt werden, daß das bisher verfügbare Quellenmaterial eine Antwort auf die Frage nach dem Verfasser einer eventuellen Vorlage mit dem Wahrscheinlichkeitsgrad gestattet, den die bisherigen Darstellungen für sich in Anspruch nehmen. Als Ergebnis möchte die folgende Untersuchung vielmehr in erster Linie eine noch differenziertere Sicht des Violinkonzerts selbst in seiner mit einiger Sicherheit zu erschließenden Gestalt erbringen (und darüber hinaus vielleicht Anregung zu weiteren Fragen).

Daß das rekonstruierbare Violinkonzert in d-Moll selbst schon eine Bearbeitung sei, hat erstmals Paul Hirsch in seiner Arbeit *Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll*²⁵ behauptet. Und zwar hielt er das Violinkonzert für die Transkription eines Konzerts für Viola d'amore; für beide Werke negierte er Bachs Autorschaft. Hirschs Argumentation erhält jedoch zwei gravierende methodische Fehler. Erstens berücksichtigte er bei seinen Untersuchungen zur Vorlage zum Cembalokonzert BWV 1052 neben diesem nur die Version *St* 350, nicht aber die Kantate 146; zweitens erkannte er nicht die obere Grenze des Cembaloumfangs als Ursache für Oktavverlegungen in *P* 234 und *St* 350. So konnte er von Carl Philipp Emanuels Fassung auf eine Violinkonzertfassung schließen, die in der Behandlung der Oktavlagen so viel Unlogisches

²² A.a.O., S. 116.

²³ Im folgenden wird nur auf die stilistischen Kriterien eingegangen werden. Fischers überlieferungsgeschichtliches Argument lautet: „Es ist wohl kaum anzunehmen, daß ein solches, in seiner möglichen Urform wie in der weitergebildeten Fassung gleichermaßen bedeutendes Werk sich nicht in originaler Form, sondern nur in einer Bearbeitung Bachs erhalten haben sollte“ (a.a.O., S. 40). Schon der Hinweis auf die bekannten Umstände der handschriftlichen Vivaldi-Überlieferung dürfte genügen, um den Unsicherheitsfaktor bei einer solchen Argumentation aufzuzeigen. (Außerdem ist schwer einzusehen, warum das ja tatsächlich verlorengegangene Violinkonzert d-Moll sich als Werk eines anderen Komponisten leichter denn als Werk Bachs erhalten haben sollte.)

²⁴ A.a.O., S. 40.

²⁵ In: BJ 1929, S. 153 ff.; dazu ein Nachtrag in BJ 1930, S. 143 f.

zeigte, daß die Annahme einer Urfassung für ein Instrument mit größerem Umfang nahelag. Die in NBA durch Synopse aller Tasteninstrumentfassungen gewonnene Kenntnis der Gestalt des Violinkonzerts entzieht dieser Argumentation den Boden. Die übrigen Argumente Hirschs vermögen seine These von einem zugrunde liegenden Viola-d'amore-Konzert allein nicht zu tragen; sie darf deshalb aus der weiteren Diskussion über das d-Moll-Violinkonzert ausgeschieden werden.

Es gibt jedoch andere Anzeichen, die darauf schließen lassen, daß das Violinkonzert keine voraussetzungslose Komposition ist. Das deutlichste von ihnen – Ulrich Siegele²⁶ hat erstmals darauf aufmerksam gemacht – ist der Widerspruch zwischen Besetzung und Satzstruktur im dritten Satz. Das Ripieno besteht im ganzen Konzert aus zwei Violinen, Viola und Continuo. Im dritten Satz ist jedoch nur in etwa einem Viertel seiner Ausdehnung die 2. Violine als eigene Stimme behandelt; im übrigen ist sie (meist) mit der 1. Violine oder mit der Viola unisono geführt. Wilfried Fischer versuchte, das Gewicht dieser Beobachtung zu schmälern, indem er darauf verwies, daß die „Technik, die beiden Ripienviolinen über weite Strecken zusammenzuführen, . . . in Bachschen Kantatensätzen mehrfach vor[komme], und zwar, entsprechend dem 3. Satz des d-Moll-Konzertes, vornehmlich in ritornellartigen Takten“.²⁷ Doch scheint der Vergleich mit Kantatensätzen nicht ausreichend, um die beschriebene Widersprüchlichkeit im dritten Satz aufzulösen. Denn einmal haben die von Fischer als Beispiele angeführten Kantatensätze sehr unterschiedliche Besetzungs- und Satzstrukturen, in denen die teilweise Unisonoführung der beiden Violinen ihre jeweils eigene Begründung findet – was man vom dritten Satz des d-Moll-Konzerts nicht sagen kann. Zum anderen ist das Verfahren im dritten Satz als Zusammenführen der beiden Ripienviolinen nicht ganz vollständig beschrieben; es handelt sich vielmehr um die Aufteilung eines substantiell dreistimmigen Ripienosatzes auf vier Partiturstimmen, die auch zu Lösungen wie der des folgenden Beispiels führen kann:

²⁶ A.a.O., S. 11.

²⁷ A.a.O., S. 39.

Die Partituranordnung des Beispiels ist der Versuch einer Rekonstruktion des (durch Einbeziehung der Solovioline) vierstimmigen Satzes nach der Logik der Stimmführung; über den drei Oberstimmen ist die Instrumentierung in der uns bekannten Fassung mit vierstimmigem Ripieno angegeben, in der eine zweite Violine zu beschäftigen war. Wäre diese Stelle von Anfang an für vierstimmiges Ripieno bestimmt gewesen, so wäre kaum eine andere Partituranordnung zu erwarten als die des obigen Beispiels (wobei die Solovioline sich der 1. Ripienvioline anzuschließen hätte). Die tatsächliche Stimmenaufteilung im Violinkonzert läßt auf nachträgliche Adaption schließen, besonders wenn man noch berücksichtigt, daß an der Parallelstelle T. 229 ff. der Einsatz der 2. Violine anders behandelt ist.

Der Schluß scheint unausweichlich, daß der dritte Satz des Violinkonzerts auf eine frühere Fassung zurückgeht, deren Ripieno dreistimmig war (Violine, Viola, Baß); und in der Tat lassen sich auch die Partien, in denen die 2. Vio-

line selbständig geführt ist, ohne größere Schwierigkeiten auf eine dreistimmige Fassung zurückführen.

Während Ulrich Siegele seine These vom Bearbeitungscharakter des Violinkonzerts für den dritten Satz anhand der Ripienobesetzung belegt, begründet er seine Übertragung des Ergebnisses auf das ganze Konzert für den ersten Satz nur schwach, für den zweiten Satz gar nicht. Nun darf aber nicht vorausgesetzt werden, daß ein als Transkription entstandenes Konzert Bachs Satz für Satz auf eine und dieselbe Vorlage zurückgeht (vgl. BWV 1044 und 1056). Eine genaue Untersuchung jedes Satzes ist deshalb nötig. Dabei zeigt sich, daß die drei Sätze des Konzerts sich in ihrer Satzstruktur charakteristisch voneinander unterscheiden.

Der erste Satz weist von sich aus keineswegs unmittelbar auf eine Vorform mit dreistimmigem Ripieno hin. Lediglich in 16 von insgesamt 191 Takten ist der Ripienosatz bei Unisonoführung der beiden Violinen dreistimmig (T. 13 bis 18, 20–21, 39, 104–109, 133). Hier liegt quantitativ ein wesentlich anderes Verhältnis vor als im dritten Satz.²⁸ Der dritte Satz kann mit einer dreistimmigen Ripienobesetzung ohne wesentlichen Substanzverlust dargestellt werden; mit dem ersten Satz, so wie er uns vorliegt, ist dies unmöglich.

Nun gibt es freilich im ersten Satz ein andersartiges Indiz dafür, daß die zu rekonstruierende Violinkonzertfassung nicht die ursprüngliche ist, und zwar die auffallend häufigen unkorrekten Parallelführungen. Es handelt sich im einzelnen um folgende Stellen:

- T. 28, 30, 32: Oktave zwischen SV. und V. I auf dem 3. Sechzehntel parallel erreicht (Parallelstelle: T. 122, 124, 126);
- T. 33: Oktavparallele zwischen SV. und V. II vom 10. zum 11. Sechzehntel (Parallelstelle: T. 127);
- T. 34, 35, 36: Oktavparallele zwischen SV. und Va. vom 14. zum 15. Sechzehntel (Parallelstelle: T. 128, 129, 130);
- T. 41–42: Einklangspannelle zwischen SV. und V. II (Parallelstelle: T. 92 bis 93; in BWV 1052 emendiert);
- T. 53: Quintparallele zwischen V. I und V. II vom 4. zum 5. Achtel (Parallelstelle: T. 181; in BWV 1052 emendiert);
- T. 96: Einklang zwischen SV. und V. II auf dem 13. Sechzehntel parallel erreicht;
- T. 121: Einklang zwischen SV. und V. II auf dem 7. Sechzehntel parallel erreicht;
- T. 121–122: Oktavparallele zwischen V. I und V. II (in BWV 1052 emendiert);
- T. 174, 176, 178, 179: Quintparallele zwischen SV. und Va. vom 12. zum 13. Sechzehntel.

²⁸ In ähnlichem Umfang sind die beiden Ripienviolinen im ersten Satz von Bachs E-Dur-Violinkonzert unisono geführt (T. 31–33, 49–51, 53–56, 72, 75, 83–92).

Es sind neun substantiell verschiedene Fälle, die zusammen mit ihren Wiederholungen nicht weniger als 25 „verbotene“ Parallelen ergeben. Johannes Schreyer, der diese Parallelen größtenteils auch im Cembalokonzert hätte finden können, hat sich hier einiges entgehen lassen, was ihn in seinem abfälligen Urteil über das Konzert hätte bestätigen können. Es wäre jedoch falsch, aus dem Beobachteten unmittelbar eine abwertende Beurteilung herzuleiten; man muß vielmehr diese satztechnischen Details im Kontext des ganzen Satzes sehen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß an sieben der neun aufgezählten Parallelführungen die Solovioline beteiligt ist und daß die Unkorrektheiten sich in denjenigen Partien häufen, in denen zur figurierten Solovioline ein vollstimmiger und mit Ritornellmotiven durchsetzter Ripienosatz hinzutritt (insbesondere T. 28 ff.). Betrachtet man den Stimmenverband an diesen Stellen im ganzen, so bemerkt man, daß die Parallelen nicht etwa die exponiertesten Erscheinungen eines insgesamt mangelhaften Satzes sind. Überall zeigt sich eine motivisch wie kontrapunktisch gehaltvolle und fesselnde Arbeit. Daß der Komponist dieses Stückes nicht imstande gewesen wäre, einen parallelenfreien fünfstimmigen Satz zu schreiben, ist kaum denkbar. Die Irregularitäten sind vielmehr darauf zurückzuführen, daß die bewegte und vielfach in Akkordbrechungen verlaufende Führung der Solovioline für Mittelstimmen mit motivischer Substanz eigentlich keinen Raum mehr bot, das heißt aber: daß sie in ihrer ursprünglichen Konzeption nicht in Zusammenhang mit der vorliegenden Streicherbegleitung gedacht war, daß also die drei oberen Stimmen des Ripienos zumindest in der vorliegenden Fassung Ergebnis eines Bearbeitungsvorganges sind. Eine Betrachtung der Solostellen des ersten Satzes unter dieser Voraussetzung läßt die Qualität der Lösung der gestellten Aufgabe erkennen und erklärt zugleich den pausen- und synkopenreichen Ripienosatz und manche Inkonsequenzen im Motivischen, die bei Simultanerfindung unwahrscheinlich wären. Dem Bearbeiter war kontrapunktische Korrektheit nicht gleichgültig. Er gab sie aber dort auf, wo sie sich nicht mit dem Bemühen um motivische Durcharbeitung vereinbaren ließ.

Aus dem Angeführten ergibt sich für die Bearbeitungshypothese, die Siegele für den ersten Satz lediglich aus dem Gegensatz zwischen einem „bachischen“ Ripieno und einem „unbachischen“ Solopart ableitete, ein weiterer Beleg – wie wir meinen, der eigentlich beweiskräftige, da er nicht von personalstilistischen Voraussetzungen abhängig ist, die ihrerseits erst zu prüfen wären.

Wir kehren nun zur Frage der Stimmenzahl des Ripienos im ersten Satz zurück. Aus den Solostellen können wir sie nicht erschließen, da wir für sie eine tiefgreifende Neufassung annehmen müssen. Weiterführen kann jedoch eine Betrachtung der Ritornellabschnitte. Das Ritornell erklingt im ganzen fünfmal, davon zweimal (am Anfang und am Schluß) im Unisono aller Instrumente. Von den mehrstimmigen Ritornellabschnitten ist derjenige in T. 13 ff. dreistimmig (Unisono der Violinen); T. 56 ff. und T. 104 ff. sind vierstimmig. Die beiden vierstimmigen Ritornelle gleichen einander in der Führung dreier Stimmen. Die vierte Stimme (in T. 56 ff. erst der Baß, dann die Viola; in T. 104 ff.

die Viola) ist jeweils verschieden und erweckt beide Male den Eindruck eines füllenden Zusatzes. Der gleichlautende dreistimmige Kernsatz ist derselbe wie im dreistimmigen Ritornell T. 13 ff. Hält man diese Beobachtung mit den bisherigen Feststellungen zusammen, so ergibt sich eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch der erste Satz die Bearbeitung einer Vorlage mit dreistimmigem Ripieno ist. Spuren einer ursprünglichen Dreistimmigkeit sind zwar – infolge der vermutlich einschneidenden Umgestaltung – nur noch an wenigen Stellen sichtbar, aber im Zusammenhang mit den am dritten Satz gemachten Beobachtungen sehr wohl in der beschriebenen Richtung deutbar. Von den Anzeichen, die in den Ecksätzen auf Bearbeitung einer Vorlage deuteten, findet sich im zweiten Satz keines wieder.²⁹ Eine Umformung, bei der – wie es für weite Strecken des ersten Satzes wahrscheinlich ist – zu einem vorhandenen Gerüst von Solovioline und Baß die oberen Ripienstimmen hinzukomponiert wurden, ist angesichts der strengen melodischen Durchorganisation der Violine I des Ripienos kaum denkbar; auch weist die harmonische Struktur des Ripienosatzes darauf hin, daß er von Anfang an vierstimmig konzipiert wurde.³⁰

Nicht auszuschließen ist, daß die Stimme der Solovioline bereits einen Bearbeitungsprozeß durchlaufen hat, etwa in der Art dessen, der von ihr zum Cembalodiskant von BWV 1052 weiterführt. Und für den ganzen Satz liegt eine radikale Neuformung auf Grund eines aus einer älteren Version übernommenen Baßmodells im Bereich des Möglichen. In der uns vorliegenden Gestalt zeigt der Satz aber keine Brüche, die zur Erklärung durch einen Bearbeitungsvorgang auffordern. Wir müssen deshalb damit rechnen, daß der zweite Satz in der rekonstruierbaren Fassung eine Originalkomposition ist. Betrachten wir ihn als solche, dann bleibt die Frage, ob hier ein unverändert übernommener Bestandteil der Urform vorliegt oder ein im Zuge der Bearbeitung neukomponierter Satz. Aus stilistischen Erwägungen ist das zweite wahrscheinlicher. Denn das, was im ersten Satz erst durch die Bearbeitung erreicht wurde, nämlich Gleichrangigkeit und Integration von Solo und Ripieno, ist dem zweiten Satz von seiner Anlage her eigen.

Als Ergebnis der vorangehenden Untersuchungen, bei denen ohne irgendwelche Hypothesen über die Verfasserschaft argumentiert wurde, ist festzuhalten: Die Außensätze des d-Moll-Konzerts sind höchstwahrscheinlich Bearbeitungen, deren Vorlagen dreistimmige Ripienobesetzungen hatten. Im ersten Satz ist in den Solopartien (die mehr als drei Viertel des Gesamtumfangs

²⁹ Man könnte analog zu unserer Argumentation im ersten Satz auf die Einklangsparellenen zwischen der Solovioline und der 1. Violine des Ripienos in T. 46 und 72 als auf Anzeichen eines Bearbeitungsvorganges hinweisen. Doch findet man Entsprechendes z. B. auch in T. 118 f., 120 f. und 123 f. des ersten Satzes des a-Moll-Violinkonzerts. Das vereinzelte Vorkommen eines solchen Zusammengehens von Solo und Ripieno deutet also nicht zwingend auf eine Bearbeitung.

³⁰ Damit kann allerdings nicht gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der drei Sätze argumentiert werden. In Vivaldis Violinkonzerten wechselt zuweilen dreistimmiges Ripieno in den Außensätzen mit stärkerer Streicherteilung im Mittelsatz ab.

ausmachen) das Ripieno neu bearbeitet, wobei die motivische Arbeit den Übergang zum vierstimmigen Ripieno veranlaßt haben dürfte. Der dritte Satz ist im Ripieno größtenteils der Substanz nach dreistimmig und folgt insofern offenbar der Vorlage. Die Notierung einer 2. Ripienvioline geschah wohl primär, um die Besetzungseinheitlichkeit mit dem ersten Satz zu wahren, und wurde auf kurze Strecken zur Erweiterung auf substantielle Vierstimmigkeit genutzt. Der zweite Satz zeigt in seiner Faktur keine Merkmale, die durch einen Bearbeitungsvorgang erklärt werden müßten. Er gehört stilistisch eher mit der bearbeiteten als mit der ursprünglichen Gestalt der Außensätze zusammen.³¹

Abschließend ist noch das Verfasserproblem zu erörtern. Dabei scheint eine Vorbemerkung zur Frage der „Beweislast“ angebracht. Wenn Wilfried Fischer in bezug auf die Autorschaft unseres Konzerts argumentiert, es gehe nicht an, „einem unter dem Namen Bachs überlieferten Werke deswegen die Authentizität abzusprechen, weil es innerhalb der bekannten Kompositionen Bachs eine Sonderstellung einnehmen würde“,³² so ist damit der Sachverhalt der Autorenüberlieferung ungenau dargestellt. Überliefert ist das d-Moll-Violinkonzert weder mit noch ohne Bachs Namen, sondern gar nicht. Falls dem Cembalokonzert BWV 1052 und den übrigen Transkriptionen eine fremde Komposition zugrunde lag, dann braucht ihr Verfasser in den Bearbeitungen ebensowenig genannt zu sein, wie es beispielsweise in der Überlieferung von Bachs Konzert für vier Cembali nach Vivaldi geschehen ist (das noch von Forkel für eine Originalkomposition gehalten wurde) oder in den Klavier-sonaten nach Reinkens *Hortus musicus* (die sogar Spitta noch im ersten Band seiner Bach-Monographie als Originalkompositionen besprach). Noch weniger ist mit der Angabe eines fremden Komponisten zu rechnen, falls nur die Vorlage der Vorlage nicht von Bach stammt. Es geht also, genaugenommen, nicht darum, ob das Violinkonzert d-Moll (oder seine Vorlage) Bach abzusprechen, sondern ob es ihm zuzuschreiben ist.

Für das Violinkonzert in der unmittelbar rekonstruierbaren, das heißt der bearbeiteten Fassung, hat sich in der neueren Literatur die Auffassung durchgesetzt, daß es sich um ein Werk Bachs handelt.³³ Da wir uns dieser Auffassung anschließen, bedarf diese Frage wohl nur kurzer Erörterung.

³¹ Mit der Darstellung der Bearbeitungsfrage durch Siegele stimmt die vorliegende Untersuchung im Ergebnis für die Außensätze überein; abweichend ist die Argumentation für den ersten und das Ergebnis für den zweiten Satz.

³² A.a.O., S. 39.

³³ Außer den Arbeiten von Siegele und Fischer sind hier noch zu nennen: A. Dürr, *Zur Echtheitsfrage bei J. S. Bach*, in: *Musica VII*, 1953, S. 296; R. Stephan, *Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, in: *Mf VI*, 1953, S. 141; L. Hoffmann-Erbrecht, *Das Klavierkonzert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (Gedenkschrift Leo Schrade), Erste Folge, Bern und München 1973, S. 748. In diesen Arbeiten wird die Autorschaft Bachs für das Cembalokonzert BWV 1052 ohne Differenzierung zwischen den Bearbeitungsstufen vertreten.

Zunächst kann die äußerliche Tatsache, daß Bach in drei späteren Werken (die wohl von ihm veranlaßte Transkription Carl Philipp Emanuels ungerechnet) auf dieses Werk zurückgriff, als Indiz für Bachs Autorschaft gewertet werden; eine derartig intensive Aneignung eines fremden Werkes ist sonst bei Bach nicht nachzuweisen. – Entscheidend für die Beurteilung muß dennoch die innere Wahrscheinlichkeit sein.

Am leichtesten greifbar wird uns der Anteil des Bearbeiters im Ripieno des ersten Satzes. Ulrich Siegele Urteil, daß „die darin zu findende kontrapunktische Verarbeitung thematischen Materials . . . mit Nachdruck auf unseren Meister hin[weist]“,³⁴ ist überzeugend. Dieses Argument für Bach kann konkretisiert werden durch den Hinweis auf das Violinkonzert E-Dur, in dessen erstem Satz gleichfalls auf weite Strecken motivisch ungebundene Violinpassagen mit Verarbeitung von Ritornellmotiven im Ripieno unterlegt werden. Man könnte sogar an zeitlich benachbarte Entstehung beider Werke denken und vermuten, daß Bach die beschriebene Technik erst an einer Bearbeitung erprobt hat, um sie dann auf ein originales Werk zu übertragen.

Den langsamen Satz – gleichviel, ob man ihn für eine Originalkomposition oder für eine Bearbeitung hält – als eine Komposition Bachs gelten zu lassen, fällt nicht schwer angesichts seiner kompositionstechnischen und expressiven Qualität, außerdem auf Grund der schon oben festgestellten Gleichrangigkeit und Integration von Solovioline und Ripieno. Das Prinzip der von einem Baßmodell ausgehenden Formung stellt den Satz in die Nachbarschaft der Mittelsätze der Violinkonzerte E-Dur und a-Moll.

Im dritten Satz sind substantielle Änderungen gegenüber der vermuteten Urfassung nur an denjenigen Stellen auszumachen, an denen die 2. Violine selbständig geführt ist. Dies kommt, wie im ersten Satz, ausschließlich in Soloabschnitten vor; die Verselbständigung der 2. Violine schafft dabei teilweise die Möglichkeit akkordischer Begleitung (T. 50ff., 80f., 187ff.), teilweise gestattet sie – wenn auch in geringerem Maße als im ersten Satz – eine stärkere motivische Durchgestaltung des Ripienos (T. 22f., 138ff., 218ff., 230ff.). Die erkennbaren Bearbeitungszutaten sprechen demnach auch hier für die Autorschaft Bachs.

Wenn das Violinkonzert d-Moll eine Bearbeitung Bachs ist, war dann die zugrunde liegende Urfassung ein fremdes oder bereits ein Bachsches Werk?

Da wir im Adagio keine vorangegangene Urfassung mit hinreichender Wahrscheinlichkeit vermuten konnten, ist diese Frage sinnvoll nur in bezug auf die Ecksätze zu stellen. Für den ersten Satz hat Ulrich Siegele mit Recht darauf hingewiesen, daß die Behandlung der Solovioline wesentlich von derjenigen abweicht, die wir aus Bachs Werken kennen. Stünde als Ausgangston der großen Sequenz in T. 250ff. des dritten Satzes a''' fest, so gälte mit Sicherheit dieses Argument in gleichem Maße auch für diesen Satz. Außerdem sind im dritten Satz die Bariolage-Partien mit zwei leeren Saiten (T. 86ff., 96ff.) sowie die ausgedehnten Arpeggiopartien für Bach ungewöhnlich.

³⁴ A.a.O., S. 11.

Ein weiteres Argument gegen Bachs Autorschaft ist die Behandlung der Konzertform in den Außensätzen. Sie ist charakterisiert durch die im Vergleich zu den Ritornellabschnitten außergewöhnlich große Ausdehnung der Solo-Episoden, die – höchstwahrscheinlich – beziehungslos oder doch zumindest beziehungsarm neben der Ritornellmotivik standen. Sowohl die beiden in der originalen Besetzung überlieferten Violinkonzerte Bachs als auch das aus dem Cembalokonzert BWV 1056 rekonstruierbare g-Moll-Violinkonzert unterscheiden sich in dieser Hinsicht signifikant von der Urform des d-Moll-Konzerts.

Wilfried Fischer hat zu bedenken gegeben, daß es methodisch anfechtbar sei, selbst gravierende stilistische Unterschiede zu den gesicherten Werken Bachs als hinlänglichen Gegenbeweis gegen Bachs Autorschaft zu bewerten. „Im Falle der Violinkonzerte würde man damit stillschweigend voraussetzen, daß auch die verschollenen Werke dieser Gattung sich stilistisch kaum oder nur unwesentlich von den überlieferten unterschieden haben könnten, eine Entwicklung also von vornherein ausgeschlossen sei.“³⁵ Die stark italienisch beeinflusste, ungewöhnlich virtuose Violinbehandlung hält Fischer im Gegensatz zu Siegele in einer Komposition Bachs für denkbar, wenn man sie nur genügend früh datiert, nämlich in die Weimarer Zeit.

Diese Argumentation ist grundsätzlich anzuerkennen, doch stößt der Versuch einer konkreten Einordnung des d-Moll-Konzerts in die Weimarer Zeit Bachs auf Schwierigkeiten, wenn man neuere Forschungsergebnisse zur Chronologie von Bachs Konzertschaffen berücksichtigt. Man wird mit der Datierung eines Bachschen Violinkonzerts kaum hinter die Zeit zurückgehen können, in der die erste intensive Beschäftigung Bachs mit der italienischen Solokonzertform (dabei besonders mit dem 1712 oder 1713 erschienenen Opus 3 von Vivaldi) anzusetzen ist, und das ist etwa 1714.³⁶ Zu dieser Zeit aber war höchstwahrscheinlich schon das Brandenburgische Konzert Nr. 1 (in seiner Urform) entstanden, und kaum erheblich später sind die Brandenburgischen Konzerte Nr. 3 und Nr. 6 zu datieren. Diese Werke zeigen keine Anzeichen tastenden Beginns, sondern sind bereits vollgültige Zeugnisse von Bachs Meisterschaft in der Konzertkomposition. Die später, nach dem Beginn der Vivaldi-Rezeption, entstandenen Konzerte Nr. 2, 4 und 5 erwecken den Eindruck einer eher zögernden Übernahme der italienischen Solokonzertform mit deutlich erkennbarem Streben nach Integration des neuen Einflusses in die deutsche Tradition.³⁷ Es ist schwer zu sagen, wo das d-Moll-Konzert in seiner

³⁵ A.a.O., S. 39.

³⁶ Vgl. hierzu und zum Folgenden M. Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mf* XXIII, 1970, S. 139ff., sowie die dort genannte Literatur.

³⁷ Vgl. dazu H. Besslers Charakterisierung des in den Brandenburgischen Konzerten zurückgelegten Entwicklungsweges im *Krit. Bericht* zu *NBA* VII/2, S. 24ff. Auch nachdem Besslers absolute Chronologie durch neuere Forschungen überholt ist, dürften seine relative Chronologie und die Grundzüge seiner Deutung des konzerttypologischen Wandels Gültigkeit behalten.

Urform in diesem Entwicklungsgang seinen Platz haben sollte. Im Detail lassen sich gewiß Beziehungen zwischen ihm und der frühen Gruppe der Brandenburgischen Konzerte aufweisen: so das „Sekundwiderschlag“-Motiv, aus dem das Solothema des dritten Satzes gebildet ist und das in der Thematik der Brandenburgischen Konzerte Nr. 1, 3 und 6 eine wichtige Rolle spielt; ferner den Aufbau des Ritornells des ersten Satzes aus wenigen kurzen Grundmotiven, der eine Entsprechung am Anfang des 3. Brandenburgischen Konzertes findet. Trotz dieser Einzelzüge dürften, im ganzen gesehen, die Argumente, die gegen Bach als Komponisten der Urform sprechen, das stärkere Gewicht haben.

Ein Unsicherheitsmoment wird aber in bezug auf Bachs Autorschaft bestehen bleiben, solange wir nicht – was mit fortschreitender Erschließung der Bibliotheksbestände immer unwahrscheinlicher wird – die Urfassung in eigener Überlieferung kennenlernen. Besäßen wir einmal dieses Konzert, so wüßten wir – was auch immer uns die Quelle über die Gestalt und den Komponisten sagen würde – beträchtlich mehr über den Vorgang von Bachs Auseinandersetzung mit dem italienischen Solokonzert, der „Leitform der hochbarocken Instrumentalmusik“.³⁸

Wäre es nur darum gegangen, in der Frage der Vorgeschichte des d-Moll-Konzerts zu einem fest umrissenen Ergebnis zu kommen, so wären unsere Bemühungen von geringem Erfolg gewesen. Denn wir haben die Urform des Werkes nicht in allen Zügen erkennen und das Erkannte nicht mit Sicherheit einordnen können.

Aber der Versuch, das Konzert in der uns bekannten Fassung für die Urform transparent zu machen, ist an sich schon sinnvoll, weil er gleichbedeutend ist mit dem Bemühen, das Gegebene möglichst genau in seiner Eigenart zu erfassen. Diese Eigenart stellt sich dar als ein wohl einmaliger Sonderfall in Bachs Auseinandersetzung mit der durch violinistische Virtuosität und starke formale Kontraste gekennzeichneten italienischen Konzertform Vivaldischer Prägung. Diese Auseinandersetzung hat im d-Moll-Konzert ihre deutlich erkennbaren Spuren hinterlassen. Die Elemente des italienischen Konzerttypus und die Gestaltungsweisen, die Bach aus der deutschen Tradition zugewachsen waren, nämlich Polyphonie und Formung eines Satzes aus einem einheitlichen Impuls heraus: diese beiden Stilkomponenten, die in den mit Sicherheit originären Violinkonzerten Bachs völlig integriert sind, stehen im d-Moll-Konzert (besonders im ersten Satz) als zwei unterscheidbare Schichten neben- oder besser übereinander (was die Eruiierung der Vorgeschichte erst ermöglicht).

Bach hat das Violinkonzert trotz dieser stilistischen Gespaltenheit offensichtlich als vollgültiges Werk anerkannt. Andernfalls hätte er es kaum in den 1730er Jahren in einem neuen Umarbeitungsprozeß zum Cembalokonzert weiter-

³⁸ W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1600–1750*, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von G. Adler, 2. Aufl., Berlin 1930, S. 558.

gebildet und es dabei zum Eröffnungstück einer Werkreihe gemacht, als deren Vorlagen sich dann so gewichtige Kompositionen wie die drei anderen Violinkonzerte, zwei Oboenkonzerte und das 4. Brandenburgische Konzert anschließen.

Heute und weiterhin wird freilich das d-Moll-Konzert in der Beliebtheit bei Ausführenden und Publikum aller Voraussicht nach hinter den „klassischen“ Schwesterwerken in E-Dur und a-Moll zurückstehen müssen. Daß wir hier neben den beiden altberühmten Konzerten ein weiteres bedeutendes Violinkonzert Bachs in einer in allem Wesentlichen gesicherten Fassung besitzen (vom g-Moll-Konzert kennen wir leider den ursprünglichen Mittelsatz nicht) – dies zu würdigen wird der Musikpraxis schon dadurch schwer gemacht, daß die zahlreichen in Umlauf befindlichen (teilweise irreführend sich als Rekonstruktionen ausgebenden) Konzertadaptionen auch methodisch sauber durchgeführte Rekonstruktionen mit zu diskreditieren drohen; außerdem wohl auch dadurch, daß das d-Moll-Konzert auf Grund der Überlieferungslage auf die Kanonisierung durch eine BWV-Nummer verzichten muß.

Wer sich als Ausführender dennoch diesem Konzert zuwendet, der wird Verständnis für seine Eigenart kaum besser erwerben und erwecken können als durch das Bemühen, in der Gestalt des Werkes seine Geschichte zu erkennen und sie – auf wie verborgene Weise auch immer – zu einem Faktor seiner Interpretation zu machen.

Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument

Von H A N S E P P S T E I N (Stocksund)

Schaffenschronologische Untersuchungen führen in die geistige Werkstatt des Komponisten und können wichtige Aufschlüsse über die Entwicklung seines kompositorischen Denkens vermitteln. Ein klassisches Beispiel stellen hier Alfred Dürrs und Georg von Dadelens Studien zur Entstehungsgeschichte von Bachs Kantaten dar.¹ Im Bereich dieses Komponisten bilden weiter Heinrich Besslers Untersuchungen zur Chronologie der Konzerte einen Beitrag zur Erkenntnis des jüngeren Bach,² und im gleichen Umkreis liegen die Arbeiten des Verfassers zur Entwicklung von Bachs Sonatenschaffen.³

Ein werkchronologisch noch wenig erhelltes Gebiet stellen Bachs Suiten für verschiedene Soloinstrumente (Klavier, Violine, Violoncello) dar. Leider erscheinen die Erkenntnismöglichkeiten in der augenblicklichen Situation teilweise stark beschränkt, besonders wenn wir die Fragestellung nicht auf geschlossene Werkgruppen begrenzen, sondern – wie bei den Sonaten – auch der Chronologie innerhalb der einzelnen Werkgruppen nachzuspüren suchen. Solche inneren Chronologieverhältnisse sind aber von großem Interesse, da sie das kritische Denken des Komponisten während seiner Arbeit an der betreffenden Werkgruppe spiegeln.

Eine Komplikation für die folgenden Untersuchungen liegt darin, daß sie teils von allgemeinen Fragestellungen, teils von den Werken als solchen ausgehen müssen, weshalb sich gewisse Überschneidungen kaum gänzlich vermeiden lassen. Wir beginnen mit der Frage der von Bach angewandten Ordnungsprinzipien. Dieses Problem ist schon früher behandelt worden, jedoch hauptsächlich als ein statisches, d. h. unter dem Gesichtswinkel, welche Ordnungen dem Aufbau des jeweiligen Zyklus als einer bestehenden Ganzheit zugrunde liegen.⁴ Demgegenüber wurde die Frage, wieweit sich aus dem vorliegenden Zyklus ein Moment der Sukzessivität, seiner Entstehungsfolge also, ablesen läßt, meistens vernachlässigt;⁵ aber auch sie soll uns hier beschäfti-

¹ Dürr St; Dürr Chr; TBSt 4/5.

² *Zur Chronologie der Konzerte Job. Seb. Bachs*, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 115 ff.

³ *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966; *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*, BJ 1969, S. 5 ff.

⁴ Vgl. R. Eller, *Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 126 ff.; Chr. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*, ebenda, S. 144 ff. – Der Terminus „Zyklus“ ist hier, wie in früheren Arbeiten erörtert, eigentlich inadäquat, da es sich um „Werkreihen“ oder „opera“ handelt; er wird hier aber gelegentlich der Einfachheit halber gebraucht, um Gesamtwerke deutlich von Einzelwerken zu unterscheiden.

⁵ Eine Ausnahme bildet H. Besslers obengenannte Arbeit.

gen. Um die Untersuchung auf ein möglichst breites Fundament zu stellen, seien im Folgenden in gewissem Ausmaß außer den Suitenwerken auch die Sonatensammlungen (für Solovioline, Violine und Cembalo, Orgel) herangezogen.⁶

Welche Kriterien lassen sich hier aufstellen und wie sind sie zu bewerten? Eine deutlich erkennbare Ordnung kann dem Grundplan eines Werkzyklus zugehören, kann aber ebensogut erst bei der (ursprünglich vielleicht gar nicht beabsichtigten) Zusammenstellung von Einzelwerken vorgenommen worden sein und sagt also a priori nichts über die Chronologie aus. Finden sich in einem Opus mehrere, voneinander unabhängige Ordnungsprinzipien verwirklicht, so darf angenommen werden, daß ebendiese Werkfolge von Anfang an geplant war; es wäre ja sonst ein merkwürdiger Zufall, wenn bei einer nachträglichen Gruppierung nach Prinzip a zugleich eine Ordnung nach b entstanden wäre. Daß die Ordnung des definitiven Werkes aber auch seiner Entstehungsfolge entspricht, kann nur dann mit einer größeren Aussicht auf Wahrscheinlichkeit angenommen werden, wenn in dieser Ordnung auch ein personalstilistischer Entwicklungsprozeß zum Ausdruck kommt.

Zunächst gilt es also, von Bach in den hier betrachteten Werkgruppen angewandte Ordnungsprinzipien aufzuzeigen, wobei es im Anfangsstadium keinen Unterschied machen darf, ob das Gefundene von rein äußerlicher oder von stilistisch zentraler Art ist.

1. Daß Bach in zahlreichen Fällen die Tonarten einer bestimmten Ordnung unterwirft, ist schon mehrfach beobachtet und vor allem auch von Eller und Wolff (vgl. oben) erörtert worden. In Werkreihen die gleiche Tonart nur einmal zu verwenden ist das Übliche, und im Rahmen der beliebten Bündelung von sechs Einzelwerken bietet sich die Verwendung von sechs verschiedenen Tonstufen (oder wenigstens Tonarten) fast von selbst an, wobei es nahe liegt, Dur und Moll so einzusetzen, daß nur Tonarten mit wenigen – drei oder höchstens vier – Vorzeichen vorkommen.

Eine solche Tonartenordnung, die bei einem Suiten- oder Sonatenopus im Gegensatz etwa zum Wohltemperierten Klavier kaum als ein immanentes werkideelles Moment zu denken ist, kann einfacher oder auch kunstvoller sein. Die einfachste findet sich in ES, und ihre Nachträglichkeit liegt auf der Hand: die beiden ersten Nummern stehen in A bzw. a, was zwar den Beginn einer Ordnungsfolge darstellen könnte, aber kaum von der Art, wie sie in der weiteren Folge g–F–e–d zum Ausdruck kommt. Die Stilanalyse (vgl. weiter un-

⁶ Im folgenden werden diese Abkürzungen verwendet:

ES Englische Suiten	VcS Suiten für Solovioloncello
FS Französische Suiten	Vkl Sonaten für Violine und (obligates) Cembalo
OS Orgelsonaten	VSo Sonaten für Solovioline
P Partiten (für Cembalo)	VSu Suiten (Partiten) für Solovioline

ten) legt die Annahme nahe, daß Bach überhaupt nicht von Anfang an, sondern erst bei oder nach der Komposition von Nr. 1 den Gedanken an eine geschlossene Werkreihe gefaßt hat. An diesem Punkt entschied er aber zugleich die Tonartenordnung; denn daß die lückenlose Folge der Tonstufen ein reines Zufallsergebnis sein sollte, ist wenig wahrscheinlich.

Bei den FS ist als tonale Ordnung nur die Gegenüberstellung von drei Werken in Moll und drei solchen in Dur (Nr. 1-3 bzw. 4-6) zu erkennen. Die Reihenfolge der Mollstücke d-c-h läßt zwar den Gesamtplan einer Tonstufenordnung erwarten, doch ergibt die Anordnung der drei übrigen Es-G-E nichts dergleichen. Überdies wissen wir von zwei weiteren Suiten ähnlicher Art (in a und Es, BWV 818 und 819), die in gewissen alten Abschriften zusammen mit einigen der FS vorkommen; die heute im allgemeinen als authentisch betrachtete Zusammenstellung ist also möglicherweise durch Auswahl aus Vorhandenem und teils durch Nachkomposition⁷ entstanden, ohne daß dies bislang in einzelnen zu klären gewesen wäre.

Die kunstvolle Ordnung der P ist mehrfach beschrieben worden; sie weicht markant von der einfachen Aufreihung der ES ab. Bach verschränkt hier die abwärtsgehende Reihe B-a-G für Nr. 1, 3, 5 mit der aufwärtsgehenden c-D-e für Nr. 2, 4, 6, wobei Dur und Moll gleichstark vertreten sind.⁸

Ein ähnlich kunstvoller Plan liegt den VSo/VSu zugrunde, wobei Sonaten und Partiten nicht nur in der Anordnung, sondern auch tonal verschränkt sind: Die Folge der Sonaten ist g-a-C, die der Suiten h-d-E, also jeweils Ganzton und Kleintertz aufwärts, jedoch in umgekehrter Reihenfolge. Das Verhältnis von Moll und Dur ist in beiden Gruppen das gleiche. Die Gesamttonartenfolge ist symmetrisch, was im einzelnen sowohl von Eller als auch von Wolff (a.a.O., S. 133 bzw. 147) dargestellt worden ist.

Bei den VcS liegt zwar der Ansatz zu einer Tonartenordnung vor, aber wie bei den ES umfaßt er nur die Nr. 2-6, die sich hinsichtlich der Grundtöne symmetrisch um eine Mittelachse gruppieren: d-C-Es-c-D. Nr. 1 steht in G-Dur, tonal also ganz für sich.⁹ Von der Tonartenordnung her gesehen liegen hier mithin ähnliche Schlüsse nahe wie bei den ES (vgl. oben).

⁷ Es ist ungewiß, ob die E-Dur-Suite (oder eine der beiden anderen) schon im ersten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722), das die FS 1-5 enthält, vorkam – wenn ja, dann jedenfalls nicht in direktem Anschluß an die übrigen FS (G. v. Dadelsen in NBA V/4 Krit. Bericht, S. 25).

⁸ Nach einer Leipziger Zeitungsnotiz (wiedergegeben in Dok II, Nr. 276) sollte die Partitenreihe sieben Werke umfassen. W. Neumann (vgl. Literaturangabe in Dok II, a.a.O.) deutet an, daß für Nr. 7 möglicherweise die Tonart F-Dur geplant war, was insofern plausibel wirkt, als dann die beiden Reihen B-a-G und c-D-e in ein gemeinsames Ziel ausgelaufen wären. Indessen kann in der genannten Notiz auch ein Irrtum vorliegen (im Anschluß an Kuhnaus zweimal sieben Suiten und sieben Sonaten?), denn es wäre ja eigentümlich, wenn eine solche siebente Partita spurlos verschollen wäre.

⁹ Eller (a.a.O., S. 133) konstatiert jedoch für das gesamte Halbdutzend eine symmetrische Verteilung von Dur und Moll.

Die Anordnung der VKI ist in ähnlich kunstvoll-künstlicher Weise deutbar wie die der P und der VSo/VSu, worauf wohl als erster Hans Joachim Moser aufmerksam gemacht hat.¹⁰ Die Grundtonfolge der ersten Werkhälfte h-a-E kehrt nämlich in Krebsgestalt in der zweiten wieder: c-f-G,¹¹ und Dur und Moll sind gleich stark vertreten.

Die Anordnung der OS Es-c-d-e-C-G läßt keinerlei tonales Ordnungsprinzip erkennen, es sei denn, man fände ähnlich wie bei den FS eine beabsichtigte Systematik für die drei Sonaten in Moll, die dann aber bei den drei anderen in Dur keinerlei Entsprechung findet.

2. Die Frage, ob die Länge der Einzelwerke etwas für ihre Stellung im Werkgruppen und vielleicht auch für die Entstehungsfolge zu bedeuten hat, ist (wegen ihrer „Oberflächlichkeit“?) anscheinend noch nie gestellt worden. Sie ist jedoch keineswegs gleichgültig: Läßt sich erweisen, daß Bach die äußeren Dimensionen der Einzelwerke bei ihrer Zusammenstellung mitberücksichtigt hat, so kann die hierauf gegründete Ordnung andere Prinzipien durchkreuzen, und dieses Gegenspiel ist von großem Interesse.

Wie aber soll diese Länge gemessen werden? Die Zeitdauer bei der Wiedergabe ist stark von subjektiven Faktoren abhängig, aber auch die einfache Taktzählung ist aus verschiedenen Gründen problematisch. Hier sei darum als relativ neutrale – wenn auch nicht gegen alle denkbaren Einwände gefeite – Maßnahme eine Zählung nach äußerem Umfang in modernen Druckausgaben gewählt. Man darf hierbei davon ausgehen, daß sich die durch Wendestellen, Druckbogenplanung u. dgl. bedingten Dehnungen und Zusammenziehungen einigermaßen die Waage halten und darum in den Werken liegende Tendenzen kaum verunklaren. Als Material wurden für die Klavier- und Orgelwerke traditionelle Peters-Ausgaben, für die Kompositionen für Solostreicher die Studienausgabe des Drei-Masken-Verlages, für die VKI-Sonaten die Ausgabe des Verlages G. Henle gewählt. Hierbei ergab sich, daß in sechs von insgesamt acht Reihen das kürzeste Werk am Anfang steht. Zieht man bei den drei ersten ES die variierten Sätze ab, so gilt die Feststellung sogar für sämtliche Werkreihen außer den VSu. Entsprechend steht in sechs Fällen das längste Werk am Schluß, in einem weiteren das zweitlängste (wiederum mit Ausnahme der VSu).

Was die Ordnung innerhalb der einzelnen Werkgruppen betrifft, so liegt zwar nur in drei Fällen (FS, VcS, VSo) eine kontinuierliche Steigerung von Beginn bis Ende vor, jedoch sind bei sämtlichen Gruppierungen von sechs gleichartigen Werken die drei letzten Einzelwerke zusammengenommen länger als die drei

¹⁰ J. S. Bachs sechs Sonaten für Cembalo und Violine, in: Zeitschrift für Musik, 105, 1938, S. 1220–1223.

¹¹ In einem Aufsatz über die letzte Sonate dieses Gesamtwerks (AfMw 21, 1964, S. 217 ff.) hatte ich geschrieben, daß dies zwar „sinnvoll“ erscheine, aber „kaum den Eindruck eines typisch Bachschen Ordnungsprinzips“ mache. Das letztere kann ich heute nicht mehr aufrechterhalten.

ersten, so daß ohne Zweifel eine allgemeine Tendenz, längere Stücke kürzeren nachzuordnen, festgestellt werden kann.

3. Die obengenannte Tendenz zur Verlängerung der Einzelwerke in der jeweils zweiten Opushälfte kann bei Suiten nur ausnahmsweise auf die Anzahl der Intermezzosätze zurückgeführt werden, denn diese beträgt konstant (ES, VcS) oder fast ausnahmslos (P) zwei, und nur in den FS ist ein allmähliches Anwachsen der Anzahl (von zwei auf vier) gegeben, während die drei VSu so verschiedenartig angelegt sind, daß hier jeglicher Vergleich unmöglich ist. Befragt man die einzelnen Werkreihen daraufhin, wieweit sich in der Auswahl der Intermezzosätze irgendein ordnendes Prinzip zu erkennen gibt, so ist weder in FS noch in P (von VSu muß hier wieder gänzlich abgesehen werden) ein solches zu erkennen. Dagegen herrscht in VcS eine klare Ordnung bezüglich Auswahl und Folge: in Nr. 1 und 2 je zwei Menuette, in Nr. 3 und 4 je zwei Bourrées, in Nr. 5 und 6 je zwei Gavotten, wobei 1–3 eine andere tonale Ordnung als 4–6 aufweisen. In ES liegt fast die gleiche Auswahl vor (anstelle des einen Menuettpaares steht jedoch ein solches von Passepieds), wobei aber nur bei Nr. 1 und 2 gleichartige Tanztypen (hier Bourrées) zusammengeordnet sind; die tonale Ordnung innerhalb des jeweiligen Tanzpaares ist hier – mit einer Ausnahme – einheitlich.

I

Im folgenden stellen wir nun die Suitenwerke selbst ins Zentrum. Die beiden Teilfragen der Chronologie der Werkzyklen als solcher und der Entstehungsordnung innerhalb der einzelnen Werkzyklen lassen sich hierbei nicht völlig voneinander trennen, doch soll zunächst die erstgenannte im Vordergrund stehen.

Als Ausgangspunkt seien hierbei die Klavierkompositionen gewählt. Die Frage ihrer Entstehungszeit und -folge ist oft erörtert und – wenigstens für die ES und FS – sehr verschiedenartig beantwortet worden. Gewisse Daten stehen zwar seit langem fest: fünf der FS finden sich, wie bereits erwähnt, im 1722 datierten ersten und zwei der P als erste Eintragungen im 1725 begonnenen zweiten Klavierbuch für Anna Magdalena Bach; da die Veröffentlichung der P 1726 mit einer dritten begann und die Eintragungen 1725 keine Erstniederschriften darstellen,¹² dürfte um diese Zeit schon ein erheblicher Teil dieses Suitenwerks vorgelegen haben, und die Möglichkeit, daß es teilweise oder ganz schon in der Köthener Spätzeit entstanden ist, ist nicht von der Hand zu weisen. Eine solche Vorverlegung ließe sich mit Bachs allgemeinen Aufgaben in Köthen und mit seinem starken Interesse für das Klavier motivieren und braucht im übrigen mit der landläufigen Vorstellung, daß die P Bachs letzten Suitenzyklus darstellen, nicht zu kollidieren. Zu der Annahme, auch die Ent-

¹² Vgl. NBA V/4 Krit. Bericht, S. 41, 45, 73, 76.

stehung der FS reiche wesentlich weiter zurück, als es aus den erhaltenen Niederschriften hervorgeht, bestand und besteht dagegen kein Anlaß, da diese intimen Kompositionen ganz natürlich mit dem häuslichen Musizieren in Bachs Familie in den letzten Köthener Jahren, als Anna Magdalena in den verwaisten Haushalt eingetreten war und die ältesten Söhne ihre Musikstudien begannen, verknüpft erscheinen. Ihre Niederschrift 1722 hat zudem den Charakter einer Erstaufzeichnung.¹³ Eigentliche Schwierigkeiten bereiteten nur die ES: von ihnen existiert keine autographe Niederschrift oder von Bach überwachte Ausgabe, und eine der ältesten zeitlich bestimmbaren Kopien^{13a} ist die – übrigens nicht komplette – Abschrift von Heinrich Nikolaus Gerber, der 1724 bis 1727 in Leipzig studierte und sie während dieser Zeit anfertigte. Vielleicht unter dem Eindruck dieser – obwohl nur „halben“ – Zeitbestimmung nahm Spitta an, daß die ES „jedenfalls“ später als die kleineren und anspruchsloseren FS entstanden seien, wenn auch vielleicht noch in Köthen und unter allen Umständen vor den P. Obwohl Spitta mit dieser chronologischen Bestimmung Nachfolger fand, kommen seither über die Frage des zeitlichen Verhältnisses von ES und FS sämtliche drei denkbaren Meinungsvarianten vor: Priorität der einen wie der anderen Gruppe oder auch Gleichzeitigkeit. Die frühere Entstehung der ES hat wohl erstmals Wilhelm Fischer darzutun versucht,¹⁴ wobei er in Ermangelung von Argumenten aus dem Quellenbereich stilkritisch verfuhr; seine Chronologie ist u. a. vom BWV übernommen worden, dagegen nicht in MGG und anscheinend auch nicht von Hermann Beck.¹⁵ Die Frage der Entstehungsfolge von ES und FS mag zunächst, da es sich ja um einen eng begrenzten Werkkomplex und ebensolchen Zeitraum handelt, als relativ unwichtig erscheinen. Indessen bildet jede sichergestellte chronologische Einzelheit einen Beitrag zur Erhellung von Bachs Entwicklungsweg und damit des Gesamtbildes seiner Persönlichkeit. In Ermangelung eines Autographs für die ES können auch wir die Frage ihrer Entstehungszeit nur hypothetisch beantworten. Vielleicht finden sich aber stärkere Kriterien als die von Fischer angeführten, der zunächst ES und P miteinander konfrontiert und hierbei sowohl im Charakter als auch in der Stimmführungstechnik einen Weg von Strenge zu Freizügigkeit findet, der in den FS halbwegs abgeschritten erscheint. Daß diese Ergebnisse teilweise unsicher sind, betont Fischer selbst: „Natürlich enthalten die ‚französischen‘ Suiten genug Sätze und Züge, die sich auch in den ‚englischen‘ finden könnten; doch gilt dies selbst noch für so man-

¹³ Ebenda, S. 25.

^{13a} Auf die Frage nach der Entstehungszeit der wahrscheinlich noch älteren, von J. T. Krebs d. Ä. stammenden Abschriften der ES Nr. 1, 2 und 6 in BB P 803 steht eine abschließende Antwort noch aus, denn H. Zietz' Datierungsansatz für den Handschriftenkomplex P 801–803 (*Quellenkritische Untersuchungen* . . ., Hamburg 1969) blieb nicht unwidersprochen (vgl. Mf 25, 1972, S. 535–538). – Anm. der Schriftleitung.

¹⁴ *Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Basel 1924, Leipzig 1925, S. 127–130.

¹⁵ *Die Suite*. = Das Musikwerk, Heft 26, Köln 1964.

ches Stück der Partiten, und es sind eben die neuen, eine Weiterentwicklung andeutenden Eigentümlichkeiten, auf welche es für unseren Zweck ankommt.“¹⁶ Günther Oberst¹⁷ findet zwar, daß Fischer Spittas (und Schweitzers) Auffassung „mit gutem Recht“ entgegengetreten sei, entwertet diese Feststellung aber in gewissem Sinn durch seine These, „daß die drei Suitensammlungen nicht eine fortlaufende Richtung bilden . . ., sondern daß die drei Werke auf drei verschiedenen Ebenen liegen“, was er dann hauptsächlich durch Formanalysen zu erhärten sucht. Er sagt aber schließlich: „In den Englischen Suiten ein Auseinandersetzen mit den verschiedensten Formen, in den Französischen Suiten Stilreinheit, klassische Klarheit, dies wollten diese Zeilen darzulegen versuchen, um von einer anderen Seite her die Annahme Fischers über die Chronologie der Suiten nur zu bestätigen“¹⁸ – eine Formulierung, der man sich nicht in jeder Beziehung anschließen kann.

Um hier zu neuen Einsichten zu gelangen, sei zunächst ein weiteres Suitenwerk Bachs, nämlich die VcS, in die Diskussion über das chronologische Verhältnis von ES und FS einbezogen. Dies scheint bisher nirgends geschehen zu sein, obwohl es nicht unbekannt war und vor allem von Karl Geiringer betont worden ist,¹⁹ daß ES und VcS eine Reihe von markanten Ähnlichkeiten aufweisen. Von allen Suitenwerken Bachs sind nur sie es, die – gemeinsam – ein festes Großformkonzept zugrunde legen: Präludium, die vier „klassischen“ Sätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue sowie vor der letzteren ein Intermezzosatz mit Alternativo. Als Tanztyp ist hier jeweils, wie bereits erwähnt, in je zwei Fällen Bourrée, Gavotte und Menuett (ES Nr. 5 hat jedoch statt des Menuetts einen Passeped) gewählt. In den FS fehlt hingegen das Präludium, und weder FS noch P folgen in Auswahl und Zahl der Intermezzosätze einem festen Prinzip. Gewisse charakteristische Einzelheiten unterstreichen weiter die Gemeinsamkeit ES–VcS. So ist zweimal in ES und dreimal in VcS ein Intermezzosatz als (striktes oder freies) Rondeau angelegt, während dies in FS nur einmal – wohl nicht zufällig in Nr. 1 – und auch in P nur einmal, und zwar in einem gar nicht als Tanz bezeichneten „Rondeau“ (in Nr. 2) vorkommt. Zweimal in ES und einmal in VcS ist eine Gavotte à la Musette zu finden, während dies in den beiden anderen Suitenzyklen überhaupt nicht vorkommt. Darüber hinaus ist festzustellen, daß die Idee des Intermezzopaars, d. h. zwei Sätze vom gleichen Tanztyp mit dem zweiten als Trio, die für ES und VcS uneingeschränkt Geltung besitzt, in FS und P vergleichsweise im Hintergrund steht. In FS wird sie zweimal verwirklicht (in Nr. 1 und 3), war aber anscheinend in irgendeinem Stadium auch noch in Nr. 2 und 4 wirksam (vgl. BWV 813a und 815a), niemals aber – die Ordnungszahl

¹⁶ A.a.O., S. 129.

¹⁷ J. S. Bachs Französische und Englische Suiten, in: Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 116–124.

¹⁸ A.a.O., S. 116 bzw. 123.

¹⁹ Johann Sebastian Bach, New York und London 1966, S. 304; deutsche Ausgabe München 1971, S. 306.

dieser beiden Werke im Gesamtopus ist wiederum beachtenswert – in Nr. 5 und 6. In P weist lediglich Nr. 1 (!) ein solches Intermezzopaar auf.

Wenn wir solche Ordnungszahlen „beachtenswert“ nennen, so impliziert dies die – schon weiter oben erwähnte – Möglichkeit, daß zwischen der Ordnungsfolge innerhalb der einzelnen Gruppe und deren interner Chronologie Beziehungen bestehen können. Daß solche Zusammenhänge des öfteren bestehen, ist kaum bestreitbar und auch keineswegs verwunderlich. In anderem Rahmen wurde zu zeigen versucht, daß die drei VSo im Autograph entsprechend ihrer Entstehungsfolge angeordnet sein dürften und daß von den sechs OS der ersten und der letzten hinsichtlich ihrer Entstehung eine Sonderstellung zukommt.²⁰ Bei den sechs VKI ist anscheinend Nr. 6 als (wenigstens in der Urfassung) früh entstandener Sonderling an den Schluß „gedrängt“ worden; von den übrigen sind vermutlich Nr. 4 und 5 am spätesten, 2 am frühesten sowie 1 und 3 dazwischen entstanden, so daß auch hier die chronologische Ordnung bei der Zusammenstellung als Teilfaktor wirksam war.²¹ Man muß also zum mindesten mit der Möglichkeit rechnen, daß auch die Suitenzyklen wenigstens teilweise nach der Entstehungsfolge ihrer Einzelwerke niedergeschrieben worden sind.

Da unter allen denkbaren Gruppierungen von je zwei Suitenwerken keine so große strukturelle Ähnlichkeiten aufweist wie die von ES und VcS, erscheint es zulässig, die Entstehung dieser Kompositionen in zeitlicher Nachbarschaft anzunehmen. Nun ist VcS aller Wahrscheinlichkeit nach spätestens 1720 entstanden, da das verlorene Autograph anscheinend die Fortsetzung des 1720 datierten Autographs der Werke für Solovioline gebildet hat. Hier stellt sich die Frage: Ist ES vor oder nach VcS entstanden? Bei der Verschiedenartigkeit der instrumentalen Situation und den sich hieraus ergebenden Konsequenzen für die Strukturbildung gibt ein reiner Stilvergleich keine zuverlässigen Auskünfte. Indessen führt eine genauere Betrachtung der für diese beiden Werkgruppen so charakteristischen Intermezzopaare zu interessanten Schlüssen. Untersuchen wir hier – und in den anderen Suitenwerken – das tonale Verhältnis zwischen Intermezzosatz 1 und 2 (Trio), so zeigt sich, daß Bach von den drei zu Gebote stehenden Möglichkeiten Tonartgleichheit, Parallel- und Varianttonart (Gl, Pa, Va) verschiedenartigen, aber überraschend systematischen Gebrauch macht, wie aus folgender Übersicht hervorgeht:

	ES	VcS	VSu	FS	P
I	Va	Va	–	Gl	Gl
II	Va	Va	–	(Gl)	–
III	Va	Va	Gl	Gl	–
IV	Pa	Gl	–	(Gl)	–
V	Va	Gl	–	–	–
VI	Va	Gl	–	–	–

²⁰ H. Eppstein, *Grundzüge* . . . (vgl. Fußnote 3).

²¹ H. Eppstein, *Studien* . . . (vgl. Fußnote 3), insbesondere S. 136–175.

In ES wird also fast ausschließlich – die Ausnahme in Nr. 4 dürfte sich durch den Wunsch Bachs erklären, die relativ abseitige Tonart f-Moll zu vermeiden – das Va-Verhältnis angewandt, in VSu, FS und P dagegen in den wenigen vorkommenden Fällen ausnahmslos Gl. VcS ist genau zwischen Va und Gl aufgeteilt, und dies bei reinlicher Scheidung der beiden Werkhälften.²²

Man mag die Bedeutung der Intermezzosätze im Rahmen der Gesamtsuiten verschiedenartig beurteilen (sollte diese Sätze aber nicht a priori wegen ihrer Einfachheit und Kürze unterschätzen: Bach hat sie häufig mit einem Maximum an plastisch-eingängiger und gelegentlich ans Volkstümliche anklingender Melodik ausgestattet). Sicher ist, wie aus obiger Zusammenstellung hervorgeht, daß Bach das tonale Verhältnis innerhalb der Satzpaare nicht als gleichgültige Nebensache betrachtet hat (die es ja auch nicht ist): Immerhin hängt hiervon ab, ob die Gesamtsuite tonal völlig einheitlich ist oder nicht. Bachs Ansicht hierüber hat offenkundig gewechselt, dürfte aber weniger wahrscheinlich einen Modellwechsel Va/Gl – Va/[Pa] – Gl als den geradlinigeren Va/[Pa] – Va/Gl – Gl vollzogen haben. Dies würde dafür sprechen, daß ES vor VcS entstand, und weiter, daß der Übergang zum Gl-Modell sich während der Arbeit an VcS vollzogen hat, die Anordnung auch dieses Suitenwerks in den Quellen also wenigstens im groben chronologisch ist.

Dieser Schlußfolgerung steht stilistisch kaum etwas entgegen. Für VcS wird sie aber noch dadurch unterbaut, daß hier – im Gegensatz zu ES, wo die tonartige Reihung A–a–g–F–e–d eine übergeordnete Funktion für die Werkfolge hat – die Einzelwerke nicht nur nach ihrem tonalen Plan für die Intermezzosätze, sondern zugleich nach deren rhythmischem Typus geordnet sind: Die Menuette finden sich, wie bereits erwähnt, in den beiden ersten Suiten, die Bourrées in den folgenden, die Gavotten in den zwei letzten. Da nun die Suiten, als Ganzes betrachtet (und ohne feste Ordnung), vom Kürzeren zum Längeren und vom Einfacheren zum Komplizierteren fortschreiten und die technisch anspruchsvolleren Stücke mit der Klangeruption der für ein fünfsaitiges Instrument konzipierten D-Dur-Suite als krönendem Abschluß am Ende stehen, erscheint die Annahme erlaubt, daß die vorliegende Ordnung der VcS die von Bach ursprünglich geplante ist. Dies bedeutet freilich nicht,


²² In Suiten vom Ouvertürentypus, wo solche Intermezzopaare eine wichtige Rolle spielen und oft mehrfach innerhalb eines einzigen Werkes auftreten, ist die tonale Ordnung teilweise anders, doch überwiegt auch hier Gl (die beiden ersten Orchestersuiten sind möglicherweise noch in Köthen entstanden, alles übrige höchstwahrscheinlich erst in Leipzig):

Orchestersuite Nr. 1	C-Dur (BWV 1066)	Gl	Gl	Va	Gl
Nr. 2	f-Moll (BWV 1067)	Gl			
Nr. 3	D-Dur (BWV 1068)	Gl			
Nr. 4	D-Dur (BWV 1069)	Pa	Gl		
Ouvertüre nach französischer Art für					
Cembalo (BWV 831)		Pa	Va	Gl	

daß die Suiten auch in dieser Reihenfolge komponiert sein müssen, jedoch spricht, wie weiter oben ausgeführt, der tonale Plan der Intermezzosätze für eine solche Annahme, wenigstens für Nr. 4–6 gegenüber 1–3.²³

Ist es nach dem eben Angeführten wahrscheinlich, daß ES vor VcS entstanden ist, so gehören diese Klaviersuiten den früheren Köthener Jahren an; ja, nichts hindert daran, sie noch für die späte Weimarer Zeit in Anspruch zu nehmen, da ja für VcS nur der – mutmaßliche – Terminus ante quem 1720 existiert.²⁴ Es gibt einen Komplex von großdimensionierten und betont konzertanten Tastenkompositionen Bachs, die sich teilweise markant von einer Reihe überaus konzentrierter und viel weniger nach außen gerichteter Hauptwerke der Köthener Zeit (Inventionen und Sinfonien, Wohltemperiertes Klavier I, FS) unterscheiden und vermutlich vor diesen und wenigstens teilweise überhaupt vor Köthen entstanden sind. Es handelt sich hier einerseits um die sogenannten Klaviertokkaten (und hier wieder besonders um deren Schlußfugen), andererseits um die beiden Präludien und Fugen in a-Moll (BWV 894 und 944) sowie die Chromatische Fantasie und Fuge. Besonders die Präludien der ES lassen sich unschwer als in diesem Umkreis entstanden denken. In ihrer Concerto-Struktur sind sie auch zu Bachs Weimarer Versuchen, Instrumentalkonzerte von Vivaldi und anderen auf ein Tasteninstrument solo zu übertragen, in Beziehung zu setzen.

Vieles spricht also dafür, daß die ES vor den VcS und damit also auch um einiges vor den 1722 erstmals niedergeschriebenen FS entstanden sind. Stehen somit ES und VcS am Beginn von Bachs systematischem Suitenschaffen,²⁵ so stellt sich die Situation des Suitenkomponisten Bach als eine wesentlich andere als die des Sonatenkomponisten dar. Bei der Sonate hat Bach sich für

²³ Aus irgendwelchen Gründen hat Bach allerdings die strukturellen und charaktermäßigen Beziehungen zu ES in den letzten Nummern stärker betont als in den vorangehenden. Am auffälligsten treten sie in Nr. 5 hervor. Es sei hier etwa an die Anlage des Präludiums als französische Ouvertüre erinnert (vgl. ES Nr. 6), den Beginn der Allemande mit Oktavimitation in Taktabstand (vgl. ES Nr. 2, 3, 5, 6), die Rhythmik der Courante (vgl. ES Nr. 1, 2, 5, 6) und der ersten Gavotte (vgl. ES Nr. 3) sowie die Rondeauanlage und das – hier variierte – Kopfmotiv  der zweiten Gavotte (vgl. ES Nr. 6, beide Gavotten). Von hier aus gesehen, erscheint es kaum als Zufall, daß Bach gerade diese Suite für Laute bearbeitet hat und daß sogar die Vermutung aufkommen konnte, die Fassung für Violoncello sei die sekundäre – was allerdings als irrig gelten muß und schon deshalb wenig tragfähig erscheint, weil Bach offenkundig seine Kompositionen gelegentlich idiomatisch zu verfremden liebte. Man könnte aus dem weiter oben Angeführten den Schluß ziehen, VcS Nr. 5 gehöre zu den frühesten komponierten der Violoncellosuiten, doch kann es sich hier auch – zumal ja die tonale Ordnung der Intermezzosätze nicht in diese Richtung weist – um einen absichtlichen stilistischen Rückgriff handeln, dessen Hintergründe wir nicht kennen.

²⁴ Vgl. hierzu die Vermutung G. Haußwalds in NBA VI/1 Krit. Bericht, daß für die Violsolowerke „früheste Spuren der Konzeption oder Anregungen dazu in Bachs Weimarer Zeit zu suchen sein dürften“ (a.a.O., S. 62).

²⁵ Die wenigen Einzelsuiten Bachs bleiben (mit Ausnahme der beiden, die mit den FS in Zusammenhang stehen) in diesem Aufsatz unberücksichtigt.

den jeweiligen Besetzungstyp die ihm adäquat erscheinende Satz- und Formstruktur langsam erarbeitet (Sonaten mit obligatem Klavier, für Orgel) bzw. von Werk zu Werk weitergebildet (Sonaten für Solovioline).²⁶ Suiten dagegen hat er – jedenfalls als gültige Werkgruppen – anscheinend erst zu schreiben begonnen, als er eine bestimmte Vorstellung von Aufbau und Satzstruktur der Suite hatte, eine Vorstellung, die übrigens der seiner deutschen Umwelt verhältnismäßig nahesteht.²⁷ Bei der Übertragung vom Klavier auf

²⁶ Vgl. H. Eppstein, *Grundzüge* . . . (vgl. Fußnote 3), *passim*.

²⁷ „Die Deutschen gehen [abweichend von den Franzosen] wie selbstverständlich von dem Normalschema aus, das die deutsche Kammer-suite seit Froberger herausgebildet hat“ (M. Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite*, Regensburg 1940, S. 8). H. Beck (a.a.O., S. 52) betont zunächst, daß Bach allgemein der deutschen Tradition folgt, „... insofern . . . als er die hier herrschenden Typen, im Bereich von Klavier- und Kammermusik die Stammfolge Allemande, Courante, Sarabande, Gigue . . . in gleicher Lagerung übernimmt. Ebenso konnte er die Praxis vorfinden . . ., zusätzliche Tänze in mäßiger Anzahl zwischen Sarabande und Gigue einzuschieben“. Mit letzterem zielt Beck anscheinend (vgl. a.a.O., S. 49) auf Johann Pachelbel und Johann Krieger. Die von M. Seiffert Pachelbel zugeschriebenen 17 Suiten mit solchen Zusätzen haben indessen eventuelle Einschübe (in der Mehrzahl der Fälle eine Gavotte oder Aria) regelmäßig zwischen Courante und Sarabande; ihre Authentizität ist überdies unsicher (vgl. H. H. Eggebrecht in MGG X, Sp. 546). In Kriegers *Sechs musicalische Partien* folgen „zusätzliche Tänze“ ausnahmslos nach der Gigue und gehören kaum zur jeweiligen Suite: in der Mehrzahl der Fälle stehen sie in abweichenden Tonarten (z. B. in a-Moll nach einer B-Dur-Suite) und sind von Krieger lediglich, „wo einig Spatium oder Raum vorgefallen“, zur Erfreue einfacherer Gemüter, „welche die Music und das Clavier nicht sonderlich verstehen“, beigefügt. Auch sonst prägt nichts diese beiden Suitengruppen irgendwie als spezielle Bachsche Vorbilder, und Beck sagt schließlich auch: „Eine betonte Anlehnung an einen deutschen Meister hat er jedoch nicht vorgenommen, wengleich er einigen seiner Vorgänger, wie etwa Kuhnau, nahekommt.“ – Die öfters geäußerte Ansicht, die ES hätten ihren Namen auf Grund gewisser Beziehungen zu den sechs Klaviersuiten des in England ansässigen François Dieupart erhalten, erfährt durch die Annahme, daß sie Bachs frühestes, an Vorbilder angelehntes Suitenwerk darstellen, eine gewisse Bestätigung. Dieuparts Suiten haben mit einer Ausnahme sämtlich die Folge Overture – Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte – Menuett – Gigue, d. h. eine der in den ES angewandten sehr ähnliche. Nur ersetzt Bach Dieupart's Folge Gavotte-Menuett durch ein Intermezzopaar einheitlichen Typs. Die genannte Ausnahme bei Dieupart besteht darin, daß einmal ein Passepied an die Stelle des Menuetts tritt, und das Entsprechende ist bekanntlich bei Bach der Fall, der also für die Intermezzosätze die gleichen Tanztypen wie Dieupart verwendet und nur die Bourrée hinzufügt. Dieupart ordnet seine Suiten nach Tonarten, wobei er – mit Auslassungen – den Quintenzirkel zugrunde legt und mit F – f schließt; Bach beginnt mit A – a. Auch thematische Beziehungen scheinen zu bestehen (vgl. E. Dannreuther, *Musical Ornamentation*, Bd. 1, London 1893, S. 138). Wesentlich in diesem Zusammenhang ist auch, daß Dieupart das einzig denkbare französische Vorbild für Bachs Suitenanlage darstellt: „Hier [d. h. in Dieupart's Suiten] ist zum erstenmal die klassische Steigerungsform [Allemande–Courante–Sarabande–Gigue] für eine größere Zahl von Suiten als Norm verwandt und das sonst schlußbildende Paar Gavotte–Menuett bewußt der Gigue, die nun erstmalig Endglied wird, vorangesetzt“ (M. Reimann, a.a.O., S. 50f.).

das Violoncello mußte dieses Modell aus satz- und spieltechnischen Rücksichten in einer Reihe von Einzelheiten modifiziert werden, jedoch ohne daß hierdurch Auswahl und Anordnung der einzelnen Sätze grundsätzlich verändert wurden, teilweise auch nicht deren spezifische Eigenart.

Bei den FS machte sich Bach von verschiedenen dieser Vorstellungen allmählich frei. Am deutlichsten kommt dies in der Wahl der Intermezzosätze zum Ausdruck. Sie brauchen jetzt nicht mehr unbedingt mit Alternativo aufzutreten (kommt ein solcher vor, so hält er sich stets in der Haupttonart), ihre Anzahl kann steigen, vergleichsweise ungewöhnliche Typen (Loure, Anglaise) treten auf. In P ist diese Tendenz weiter gesteigert. Nun wird auch – abgesehen von dem schon in den FS eingeführten Air – das reine Charakterstück (Scherzo, Capriccio usw.) verwendet, während die Mehrzahl der Intermezzotanztypen verschwindet. Auch sonst erscheinen die späteren Suitenwerke gegenüber ES aufgelockert. Der dort vorherrschende polyphone Allemandentyp, meist mit imitativem Beginn, kann durch einen von Dominanz der Oberstimme geprägten Typ ersetzt werden (FS Nr. 2, 4–6, P Nr. 1, 4), die französische Courante, die in ES für Bach der einzig denkbare Typus ist, wird in FS Nr. 2, 4–6 und in P Nr. 1, 3–6 durch die Corrente ersetzt (P Nr. 4 stellt eine eigentümliche Zwischenform dar) usw. An der eigentlichen Grundform der Suite – Viersätzigkeit mit freiem Präludium, das nur in Werken kleineren Formats wegfallen kann, sowie mindestens ein Intermezzosatz – hält Bach dagegen unbeirrt fest.

Von dieser ganzen Diskussion wurden bis hierher die VSu fast gänzlich ausgenommen. Wie verhält sich dieses Werk in Hinsicht auf Entwicklung und Chronologie zu den VcS? Daß in Bachs Autograph die Violinkompositionen denen für Violoncello vorangegangen sind, beweist nichts über ihr chronologisches Verhältnis. Die Gruppe VSu ist sui generis in einer ganz speziellen Hinsicht. Während sich bei den übrigen Suiten für Soloinstrument – wie auch bei den Sonatengruppen – jeweils ein Streben nach Struktur- und Stileinheit konstatieren läßt, scheint Bach hier bewußt den gegensätzlichen Weg gegangen zu sein: jedes Einzelwerk repräsentiert seinen eigenen Typus. Die beiden ersten Partiten nehmen zwar das oben beschriebene Normalmodell zum Ausgangspunkt, verändern es aber individuell, die in h-Moll vor allem durch die vollständige Integrierung mit dem Variationsprinzip, die in d-Moll durch Hinzufügung eines Satzes nach der Gigue – der Chaconne –, der durch seine jedes Normalmaß weit überschreitenden inneren und äußeren Dimensionen das Gleichgewicht des Werkganzen nahezu völlig auflöst. Die dritte Partita ist eine freie Satzfolge, deren geistiger Schwerpunkt in dem (äußerlich federleichten) Einleitungssatz liegt. Diese tiefgreifende Verschiedenartigkeit der drei Suiten bewirkt, daß jeder Versuch, sie in bezug auf Entwicklung oder Chronologie zu ordnen, anders als bei den ihnen verschwisterten Solosonaten auf anscheinend unübersteigbare Hindernisse stößt. Man könnte zwar geneigt sein, die transparente Serenität der E-Dur-Partita in Beziehung zu der strukturellen Klarheit und Wohlgeordnetheit der ihr anordnungsmäßig entsprechenden C-Dur-Sonate, der wohl spätesten der drei Sonaten, zu setzen und so

einen chronologischen Ansatz auch für die Suiten zu finden. Doch ist dies vor-
derhand kaum mehr als eine vage Vermutung.

Obwohl die beiden Streichersuitenreihen ein so verschiedenartiges Gepräge auf-
weisen, wirkt es als wahrscheinlich, daß die Entstehung der VSu zeitlich den
VcS nachfolgt. Wir haben ja festgestellt, daß Bachs Weg in der Suite zu wach-
sender Freiheit des Aufbaus führt. Es war an sich schon ein Unternehmen
von höchster, nur in der Köthener Atmosphäre denkbarer Kühnheit, zwei
große Werkreihen für unbegleitete Solostreichinstrumente zu schaffen. Hier-
bei erscheinen die Werke für Violoncello wenigstens im äußeren Aufbau als
die vergleichsweise konventionellen. Bach mag sich in diesem Rahmen die
notwendige Satztechnik, vor allem aber die souveräne Beherrschung der ein-
stimmigen (jedoch oft polyphon „gedachten“) Linienführung haben aneignen
wollen, ehe er zu Werken vorschritt, die auch im formalen Aufbau unbeküm-
mert ihre eigenen Wege gehen.²⁸ Es läßt sich also vermuten, daß die Suiten-
zyklen in der Folge ES-VcS-VSu-FS-P entstanden sind.

II

Suchen wir nun mit Hilfe des bisher Festgestellten und den Mitteln der Stil-
analyse eine innere Chronologie der einzelnen Suitenwerke herauszuarbeiten,
so ist hierbei zu bedenken, daß eine eventuelle Entwicklung von Bachs Den-
ken innerhalb einer Werkreihe nicht kontinuierlich verlaufen sein muß. War
eine im jeweiligen Fall adäquate Tonsprache gefunden, so konnte diese dann
im Einzelwerk individuell variiert werden, jedoch ohne daß sich hierbei ein
„Fortschritt“ von Werk zu Werk feststellen ließe. Außerdem muß immer mit
der Möglichkeit stilistischer Rückgriffe oder direkter Abweichungen von der
einmal gefundenen Norm gerechnet werden, wobei die Ursachen solcher „Sei-
tenstrünge“ im dunkeln liegen können. Schließlich ist zu berücksichtigen, daß
jeder Einzelsatztyp seine eigene Position und Problematik hat und also, was
beispielshalber für das Verhältnis zwischen den verschiedenen Allemanden
gilt, keineswegs eine direkte Parallele bei den Couranten finden muß.

Die Englischen Suiten sind als Gesamtwerk von hoher Geschlossen-
heit und Einheitlichkeit. Eine Sonderstellung nimmt vor allem die erste Suite
in A-Dur ein. Während alle anderen von einem langen Satz in Concerto- oder

²⁸ Vielerorts wird – wengleich ohne Dokumentarbelege – der Köthener Kammermusiker
Chr. F. Abel, neuerdings auch statt dessen der Violoncellist Chr. B. Linigke als der Spie-
ler genannt, für den die VcS bestimmt waren, während für die Violinwerke nirgends ein
Name genannt wird, wohl aus dem Gefühl heraus, daß als geistig kapabler Interpret
hier nur Bach selbst in Frage kommen könnte. Bei all dem dürfte der Wunsch der Vater
des Gedankens gewesen sein. In Wirklichkeit wissen wir nichts über Abels oder Linigkes
spezielle Voraussetzungen für die Lösung solcher Aufgaben, und es erscheint für beide
Werkgruppen riskant, von konkreten Gegebenheiten des Köthener Musiklebens auszu-
gehen. Auch wenn die Anforderungen der VcS vergleichsweise etwas geringer erschei-
nen, so mußten sie doch Bachs Umgebung erheblich überfordern.

(bei Nr. 6) in Ouvertürenform eingeleitet werden, beginnt sie mit einem echten Präludium in freier Form und mit freier Imitatorik (es steht übrigens einigen der Präludien des Wohltemperierten Klaviers nahe). Im Übergang von der einleitenden einstimmigen „Intonation“ zum Hauptteil kommt eine fallende Tonleiterfigur vor, aus der Bach das Hauptmotiv sowohl dieses Hauptteils als auch der abschließenden Gigue gewinnt, und diese Idee des angedeuteten thematischen Zusammenschlusses von Präludium und Gigue kehrt dann in allen anderen Suiten wieder, ausgenommen Nr. 2, wo die Gigue zudem nicht imitativ gesetzt ist. Die Allemande der A-Dur-Suite unterscheidet sich von den späteren durch ihr geringes Ausmaß an Polyphonie; ihre eigentliche Melodik verläuft oftmals einstimmig. Gleich den übrigen ist sie indessen durch motivisches Wechselspiel geprägt. Bei der Courante fällt vor allem die Zweizahl – die zweite dazu mit zwei Doubles! – auf, die später aufgegeben wird. Melodisch sind beide kurzatmiger als alle folgenden, und der Rhythmus*, der den $\frac{3}{2}$ -Takt leicht zur Summe von drei $\frac{2}{4}$ -Takten werden läßt, spielt eine prägnantere Rolle als irgendwo anders (den F-Dur-Satz vielleicht ausgenommen). Die erste Courante ist denen der übrigen Suiten dem Typ nach relativ ähnlich, doch ist von deren linearer Anlage, die oft zu reiner Zweistimmigkeit führt, noch wenig zu spüren. Verhältnismäßig gering sind dagegen die Verschiedenheiten der Sarabanden, die (außer der in Nr. 5) alle durch eine Betonung des Rhythmus $\downarrow \uparrow$, reiche Klanglichkeit und expressive Harmonik geprägt sind. Als Besonderheit von Nr. 1 ließe sich eventuell die starke Dominanz des Motivs des Anfangstaktes hervorheben. Die Gigue in A-Dur hat ein motorisches, nicht sehr prägnantes Hauptmotiv, das sofort in Oktaven eingeführt und auch weiterhin zweistimmig bearbeitet sowie im zweiten Teil umgekehrt wird. In Nr. 3–6 herrscht demgegenüber eigentliche Fugearbeit mit scharf profilierten Themen und Dreistimmigkeit. Nr. 2 hat als Besonderheit eine zweistimmige Giga ohne wesentliche Imitatorik.

Bemerkenswert ist auch, daß die A-Dur-Suite (von einem einzigen Satz abgesehen) die einzige der ES ist, in der die Kontraoktave benutzt wird, und dies in sämtlichen Sätzen außer Prélude und Sarabande. Vergleicht man Couranten und Bourrées in Nr. 1 und 2 (A-Dur und a-Moll), so sind die Kadenzsituationen einander oft sehr ähnlich, aber in der letzteren wird C nirgends unterschritten. Obwohl die ES sicherlich in erster Linie dem Cembalo zugehört sind, hat Bach aus irgendwelchen Gründen von Nr. 2 an die dem Clavichord und auch kleinen Cembali unzugänglichen tiefen Töne vermieden, wobei die zwei einzigen Ausnahmen, beide im Präludium von Nr. 3, wahrscheinlich auf einem Versehen beruhen. Bei der Komposition der A-Dur-Suite scheint er noch nicht an solche Rücksichten gedacht zu haben.²⁹

* $\downarrow \uparrow$

²⁹ In den Suiten Nr. 2–6 wäre „eigentlich“ auch d''' öfters aktuell geworden: vgl. die Präludien in a-Moll, T. 35 (direkte Oktavierung von 31 und 33), g-Moll, T. 72 (Analogie zu 6), F-Dur, T. 7 (analog 2 bzw. 9), e-Moll, T. 76 (analog 16; in 77–78 ist das Se-

Die A-Dur-Suite nimmt also in vieler Hinsicht eine Sonderstellung ein, kaum aber – und besonders, wenn man ihr vergleichsweise schwaches musikalisches Profil berücksichtigt – von der Art, daß man sie als das Endprodukt von Bachs Arbeit an den ES betrachten möchte. Viel näher liegt es, sie als erstkomponiertes, vielleicht schon früher und ohne den Plan einer Werkreihe entstandenes Stück zu betrachten, das späterhin dann in vielem, aber keineswegs in jeder Hinsicht zum stilistischen Modell wurde. Den Endpunkt der stilistischen Entwicklung scheinen demgegenüber Nr. 5 und 6 zu verkörpern. Was Sicherheit, Klarheit und Ausgewogenheit der Gestaltung betrifft, kann die Suite in e-Moll als Höhepunkt der ganzen Sammlung gelten. Ihr Einleitungssatz ist der einzige, der als Ganzes dem von Bach so oft in den Allegrosätzen der Sonaten und Konzerte angewandten Formmodell der „Tuttifuge“ entspricht. Die Allemande hat ein besonders kühn geschwungenes Thema, in der Courante fällt die geistvoll-elegante Umbildung des Themas zu einer Art Seitenthema (Takt 6 ff.) auf, die Sarabande – eigentlich eher eine Polonaise – ist als graziöses Bläsertrio stilisiert, der erste Passepied ist ebenso geschmeidig in seiner durchsichtigen Zweistimmigkeit wie der zweite von bezaubernder Weichheit, und die Gigue ist in Thematik und polyphoner Bearbeitung ebenso konzentriert wie spirituell. Die d-Moll-Suite ist demgegenüber gewichtiger und von betontem Ernst, was besonders in dem ungewöhnlich langen ouvertürenartigen Einleitungssatz (im Allegroteil wiederum eine Tuttifuge, aber mit komplizierterem Formbau), in der akkordisch-feierlichen Sarabande (mit Double!) und in der unruhig-erregten Gigue zum Ausdruck kommt. Bemerkenswerterweise ist die Dreistimmigkeit in den Gigen dieser beiden Suiten strikter als in den ebenfalls fugierten der beiden vorangehenden durchgeführt.

Von ähnlicher Vollendung wie diese beiden Suiten ist die in g-Moll, auch wenn ihr Einleitungssatz mit seinem dreitönigen Imitationsmotiv möglicherweise nicht völlig an die Prägnanz und Bedeutsamkeit der entsprechenden Sätze in den Suiten e-Moll und d-Moll heranreicht. Im Vergleich mit der A-Dur-Suite einerseits und diesen drei Werken andererseits stellen die Suiten Nr. 2 und 4 eine Mittelgruppe dar. Die Suite in F-Dur ist die kürzeste von allen und gelegentlich von vergleichsweise schwacher Erfindung. Hierher gehört etwa die unklare Thematik der Allemande und die geringe harmonische Schärfe des Giguenthemas, das auch fugenmäßig lässiger als entsprechende andere behandelt wird. Auf die a-Moll-Suite dürfte ein solches Urteil kaum zutreffen, die Gigue allerdings ausgenommen, bei der auch Bachs für die ES im übrigen konstitutive Idee, die Gigue thematisch mit dem Präludium zu verbinden und zugleich durch prägnante und großzügige Gestaltung zu einer

quenzmodell dann wiederhergestellt), evtl. auch d-Moll, T. 132, letztes Takt Drittel (abgeflachter Sequenzhöhepunkt); Bach vermeidet also diesen Ton. Für die Frage des hier aktuellen Instrumententyps ist dies jedoch kein sicheres Kriterium, da Bach für das Cembalo erst von seinen späteren Köthener Jahren an mit den Tönen cis''' und d''' rechnen konnte.

Art von Pendant zu dem konzertanten Präludium zu machen, außer acht bleibt. Beides zusammen wird erst von Nr. 3 an verwirklicht.

Die hier skizzierte Gruppierung der ES nach stilistischen Qualitäten unter Berücksichtigung des in ihnen hervortretenden gemeinsamen Stilkonzepts führt also zu der Annahme, daß Bach zunächst das Werk in A-Dur schrieb, erst später aber – wohl vor oder bei der Komposition der Suite in a-Moll – den Plan einer Werkreihe faßte, die nach Tonarten in absteigender Folge geordnet werden sollte. Im großen und ganzen schrieb er, der wachsenden künstlerischen Bedeutsamkeit der Einzelwerke nach zu schließen, in der Reihenfolge des Tonartenplanes, und jedenfalls ist anzunehmen, daß Nr. 5 und 6 (in e- und d-Moll) als die beiden umfangreichsten und musikalisch gewichtigsten zuletzt entstanden sind. Die 4. Suite in F-Dur mag schon vor der 3. in g-Moll komponiert worden sein. Möglicherweise hat Bach auch zunächst, so wie er es dann in den VcS durchgeführt hat, an eine paarweise Gruppierung der Suiten nach ihren Intermezzosätzen gedacht, wie die Bourrées in Nr. 1 und 2 ausweisen, diese Idee aber dann zugunsten anderer Ordnungsprinzipien verworfen. Daß er erst nachträglich eine Umstellung nach Tonarten vorgenommen haben sollte, ist zwar keineswegs völlig ausgeschlossen, zugleich aber doch wenig wahrscheinlich, denn es würde bedeuten, daß die beiden in jeder Weise wichtigsten Suiten nur durch den Zufall einer zunächst nicht beabsichtigten Gruppierung ihren Platz am Ende der Reihe erhalten hätten.

Wie hat man sich nun die Entstehungsfolge der Violoncellosuiten vorzustellen? In dieser Werkreihe sind nicht weniger als drei Ordnungen erkennbar: 1. von kürzeren und einfacheren zu längeren und komplizierteren Werken; 2. nach dem jeweils gewählten Intermezzotyp; 3. nach der tonalen Relation zwischen den beiden jeweiligen Intermezzosätzen. Da keine dieser Ordnungen durch nachträgliche Umstellung hergestellt werden konnte, ohne wenigstens eine der übrigen zu verletzen, dürfte dies alles im voraus geplant gewesen sein. Es wäre natürlich möglich gewesen, dem auch einen tonalen Plan hinzuzufügen, doch existiert ein solcher, sofern es sich hierbei nicht um eine Zufallsbildung handelt, nur für Nr. 2–6 (vgl. weiter oben) und gehört also kaum zu den primären Intentionen des Komponisten. Überdies fand Bach anscheinend, daß für die Tonartenwahl in erster Linie spieltechnische und klangliche Gesichtspunkte maßgebend zu sein hätten und hierbei vor allem die Möglichkeit, leere Saiten häufig für das Akkordspiel verwenden zu können. Die einzige in dieser Hinsicht weniger günstige Tonart ist Es-Dur. Aber hat Bach auch in der Reihenfolge, die wir nach der Übereinstimmung aller Abschriften als die authentische betrachten dürfen, komponiert?

Nehmen wir, wie oben ausgeführt, an, daß die VcS vor den Werken für Solovoline entstanden sind, so waren sie sicherlich sein erstes größeres Werk für unbegleitetes Melodieinstrument. Man darf vermuten, daß er sich in diese Materie mit ihren spezifischen Schwierigkeiten und Möglichkeiten erst einarbeiten mußte und nicht nur aus denkbaren didaktischen Motiven mit vergleichsweise kurzen und weniger komplizierten Stücken begann. Was eine solche Deutung erschwert, ist der ebenfalls schon weiter oben erörterte Umstand,

daß gerade die beiden letzten der VcS mehrfach deutlich an die ES anklängen. Am auffälligsten tritt dies in Nr. 5 hervor, die zudem in vielen stilistischen Einzelheiten markant aus ihrer Werkreihe herausfällt. In Nr. 4 erinnern gleichfalls gewisse Einzelheiten an die ES: Auch hier ist das zweite Intermezzo ein kleines Rondeau, und die Sarabande klingt melodisch mehrfach an die der „englischen“ F-Dur-Suite an. Aus derlei Umständen ließe sich schließen, daß die VcS 4–6 in direkter zeitlicher Nachbarschaft der ES und folglich zuerst entstanden seien. Dem steht jedoch außer den soeben angeführten allgemeinen Gesichtspunkten die weiter oben ausführlich erörterte Tatsache entgegen, daß Nr. 1–3 für das tonale Verhältnis der jeweiligen beiden Intermezzosätze dem Modell der ES folgen, Nr. 4–6 dagegen einem anderen, das Bach dann ausnahmslos in den VSu, FS und P anwandte. Was dieses Umdenken veranlaßt hat, ist unbekannt, aber Bachs Gedankenweg stellt sich hier so eindeutig dar, daß man trotz allem mit späterer Entstehung von VcS 4–6 rechnen muß.

Daß Nr. 6 zuletzt komponiert ist, erscheint im Hinblick auf die Wagnisse, die Bach dann in den Solowerken für Violine unternommen hat, ohne weiteres plausibel. Denn in dieser Suite versucht er sich erstmals in vergleichbar großen Dimensionen (Präludium) und in einer ähnlich rhapsodisch freien und nicht-motorischen, auf Einzelakkorde gestützten Melodik (Allemande), wie er sie dann vor allem den Einleitungssätzen der VSo in g-Moll und a-Moll zugrunde legt. Auch die übrigen Sätze haben z. T. erhebliche Dimensionen, und Bach nutzt die Fünfsaitigkeit seines Instruments nicht nur zu grandioser Klangeröffnung, sondern auch für eine höchst expansive Melodik aus. Im Präludium gebraucht er sie sogar spezifisch formbildend: In freier Anlehnung an das Vivaldische Konzertrondo transponiert er das Hauptmotiv mit seinem Bariolageeffekt auf der d-Saite erst auf die a- und dann auf die g-Saite (Dominant- bzw. Subdominanttonart), und in einer längeren Episode in der Wechseldominanttonart wird auch die e-Saite für diesen Effekt eingesetzt. Die Verwendung eines fünfsaitigen Violoncellos und der Einsatz eines anspruchsvolleren Lagenspiels ermöglichen es Bach, im Präludium die Melodielinie bis g² ansteigen zu lassen, während die anderen Suiten nur bis g¹ (Nr. 5 klingend f¹) reichen.

Wenn auch durch die ganze Werkreihe hindurch Dimensionen und Komplexitätsgrad der einzelnen Sätze zunehmen, so ist dieser Verlauf doch keineswegs überall geradlinig. Es ist auch schwierig, verschiedenartige musikalische Faktoren hierbei richtig gegeneinander abzuwägen. Am klarsten zeichnet sich eine solche ansteigende Linie bei den Präludien ab, wo auch die äußeren Dimensionen kontinuierlich zunehmen. Strukturell sind alle, außer dem in Nr. 5, äußerst frei und fußen auf linearer Einstimmigkeit. Gerade hier, wo im Gegensatz zu den Tanzsätzen keine metrischen Symmetriebildungen die Formgestaltung erleichterten, ist damit zu rechnen, daß Bach mit einer gewissen Vorsicht in musikalisches Neuland vorstieß und daß die Präludien und damit wohl die Suiten als Ganzheiten in ihrer Niederschrift die Kompositionsfolge spiegeln. Im Charakter der übrigen Sätze läßt jedenfalls nichts präzise auf

eine andere Ordnung schließen. Doch sei hier betont, daß die VcS (immer von Nr. 5 abgesehen) kompositorisch sehr einheitlich sind, und da hier weniger als in den ES Momente eines stilistischen Reifungsprozesses hervortreten, gibt es nur begrenzte Möglichkeiten, aus Stilkriterien eine Chronologie abzuleiten.

Von den Schwierigkeiten, anders als rein vermutungsweise die Entstehungsfolge der *Partiten für Solovioline* zu bestimmen, war schon weiter oben die Rede. Wir wenden uns darum unmittelbar den *Französischen Suiten* zu. Bei ihrer Komposition hatte Bach sich zum Ziel gesetzt, leichtere und einfachere Stücke als in den ES zu schreiben. Wie aber dieses allgemeine Konzept konkretisiert werden sollte, war ihm offensichtlich nicht von vornherein in allen Einzelheiten klar. Wir sehen in diesem Zusammenhang von den beiden separaten Suiten in Es-Dur und a-Moll ab, die dem gleichen Werkkreis angehören, deren Verhältnis zu den übrigen aber noch ungeklärt ist. Eine Reihe von kompositorischen Einzelheiten spricht jedoch dafür, daß sie Dokumente dieser anfänglichen Unsicherheit darstellen. Betrachtet man mit Georg von Dadelsen in *NBA V/4* die Niederschrift der FS im Notenbüchlein von 1722 (Nr. 1-5; ob das Buch – an späterem Platz – auch Nr. 6 und/oder die Suiten in Es und a enthalten hat, läßt sich heute nicht mehr feststellen) als eine Erstniederschrift, deren Reihenfolge als Widerspiegelung der Werkchronologie anzusehen ist, so wird dieses Moment einer allmählichen Stilfindung und -klärung offenkundig. Die Suiten Nr. 5 und (besonders) Nr. 6 in G-Dur bzw. E-Dur sind nicht nur am umfangreichsten, sondern gelten seit langem als die künstlerischen Höhepunkte der Sammlung – die letztere „wird ... häufiger gespielt als die übrigen fünf zusammengenommen“³⁰ – und es liegt nahe, sie als die spätesten und reifsten Ergebnisse dieses Entwicklungsprozesses zu betrachten. Weniger ins Auge fällt, aber entwicklungsgeschichtlich mindestens ebenso bedeutsam ist, daß in der ersten Suite in d-Moll (noch) vielfach das Vorbild der ES durchschimmert. Für die *Allemande* als Typ etwa hatte Bach sich zwar schon im Anfangsstadium entschlossen, von der dort angewandten imitativen Arbeit (mit z. T. komplizierten Motivbildungen) abzusehen, aber er behielt zunächst die Freistimmigkeit der „englischen“ *Allemanden* bei – und kam hierdurch zu einer vergleichsweise diffusen Melodik. Das Ergebnis scheint ihn nicht voll befriedigt zu haben, denn die übrigen *Allemanden* haben sämtlich bedeutend klarere Konturen: die in c-Moll durch profilierte rhythmische Motive und deutliche strukturelle Unterscheidung von Oberstimmenpaar und Baß, die in h-Moll durch reine Zweistimmigkeit und einheitliche imitative Arbeit über ein kurzes Motiv, die in Es-Dur und G-Dur durch plastische Oberstimmenmelodik (bei der letzteren mit Freistimmigkeit verbunden), die in E-Dur schließlich durch transparente Zweistimmigkeit bei meistens dominierender Oberstimme. Die d-Moll-*Allemande* übernimmt auch als einzige (worauf H. Keller, a.a.O., aufmerksam macht) das Konzept der ES, den ersten und letzten Satz durch einen motivischen Anklang zu verbinden. Die

³⁰ H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 173.

ihr zugehörige Courante folgt im Taktmaß ($\frac{3}{2}$), in ihren charakteristischen Rhythmen, der Freistimmigkeit und der motivisch-imitatorischen Arbeit noch völlig dem Modell der ES, doch scheint Bach diesen Satztypus dann als hier zu schwerfällig empfunden zu haben: Alle anderen entsprechenden Sätze sind Correnten, die von Werk zu Werk flüssiger und unbeschwerter werden (die in c-Moll enthält gegen Schluß noch einen komplizierten Steigerungsverlauf), mit Ausnahme derjenigen in h-Moll, die aber im $\frac{6}{4}$ -Takt steht und wenigstens teilweise leichter „läuft“ als die in d-Moll. Die d-Moll-Sarabande ist mit ihrer pathetischen Akkordik und ihrem einfachen Rhythmus wiederum ganz an die ES angelehnt, während alle folgenden Sarabanden außer der in E-Dur Satztechnik und Rhythmus weitgehend auflockern. Als Intermezzo hat die d-Moll-Suite ein Menuettpaar, also wiederum das ES-Modell (das Bach im Verlauf der FS aufgibt), wobei das zweite Menuett in ABA-Form gehalten ist, sich also dem Rondo nähert, was in den ES zweimal, in den FS sonst aber nicht mehr vorkommt. Schließlich ist die Gigue hier eine relativ „gearbeitete“ und im Charakter ernsthafte Fuge mit durchgeführter Dreistimmigkeit über ein scharf profiliertes Thema (jedoch kürzer als entsprechende Sätze der ES), während in den übrigen Gigen die Fugenarbeit – da wo sie überhaupt auftritt, nämlich in Nr. 4 und 5, andeutungsweise auch in Nr. 2 – sich auf unkomplizierte und leichtflüssige Themen gründet. Für die allgemeine Charakteristik der d-Moll-Suite ist bezeichnend, daß sie noch in zwei Sätzen (Allemande und Courante) die in den ES häufig angewandte Freistimmigkeit verwendet, bei obligater Stimmenbehandlung aber nie die Anzahl drei unterschreitet, während Bach in allen übrigen FS der Zweistimmigkeit breiten Raum gibt (nur in der G-Dur-Suite überwiegt die Dreistimmigkeit) und die Freistimmigkeit zurückdrängt, all dies wohl zur Betonung kompositorischer Unkompliziertheit und spielerischer Transparenz.

Zu den weiter oben angeführten Kriterien für eine spätere Entstehung der FS als der ES tritt also das der deutlichen Anlehnung gerade der ersten der FS an die andere Suitenreihe, und diese Anlehnung unterstreicht zugleich, daß Bach wirklich die erstkomponierte (wenigstens der sechs „offiziellen“) an den Anfang der Reihe gestellt und somit wenigstens in diesem Fall entsprechend der Chronologie eingetragen hat. Die nächste Frage ist, ob sich die Entwicklung von der Idee der nur „verkleinerten“ ES zum Leitbild der spezifisch „französischen“ späteren Suiten unmittelbar oder in Etappen vollzogen hat.

Was die Gesamtanlage der einzelnen Suiten und ihr Verhältnis zueinander betrifft, so kam Bach offensichtlich bald zu der Einsicht, daß ein leichterer Stil eine größere Betonung der Intermezzosätze erfordere: er führte von Nr. 2 an neue Typen ein (darunter das nicht tanzrhythmusgebundene Air) und erweiterte sukzessiv die Satzanzahl. Hinsichtlich der Verdopplung des Einzeltyps nach Art der ES war er offensichtlich lange schwankend: in gewissen Abschriften haben auch das Menuett in Nr. 2 (gleich dem von Nr. 3) und die Gavotte in Nr. 4 ein Trio, und erst von Nr. 5 an trat dieses Prinzip eindeutig hinter dem der größtmöglichen Typenabwechslung zurück. Er überdachte aber offensichtlich auch Charakter und Bedeutung der vier „festen“ Suitensätze. An

sich hatte er für diese in den ES hinsichtlich Rhythmus und Faktur Gestaltungsprinzipien aufgestellt, die er dort – von wenigen Ausnahmen wie der Gigue in a-Moll und der Sarabande in e-Moll abgesehen – von Suite zu Suite beibehielt. Die Idee heiterer Ungebundenheit, die er in den FS immer stärker zu verwirklichen suchte, ließ ihn hier von Nr. 2 an weitgehend von solcher Typik absehen. Allemanden etwa (vgl. weiter oben) konnten frei- oder strengstimmig, imitativ oder oberstimmendominant angelegt werden, Couranten ebenso, wobei Bach den $\frac{3}{4}$ -Takt systematisch (vielleicht in pädagogischer Absicht) in Achtel, Achteltriolen und Sechzehntel unterteilte, Sarabanden homophon (Nr. 5) oder dialogisch (Nr. 4), akkordisch (Nr. 6) oder stimmig, deutlich oder verschleiert dem Grundrhythmus angepaßt oder ihn auch negierend (Nr. 3), melodisch geradlinig oder ornamental, Gigueen fugenmäßig oder frei-imitativ. So ist es hier nicht leicht, eigentliche Entwicklungsmomente festzustellen. Sollte der divertierende Grundcharakter im Lauf der Werkreihe immer stärker hervortreten, so war hierbei der ständige Wechsel der Gestaltungstypen ein wesentlicher Einschlag. Aber auch die Trennung nach Gruppen in Moll und Dur (die Bach sonst nie vornimmt) dient diesem Zweck. Und vor allem hat Bach sich offenkundig bemüht, in immer höherem Grad Prägnanz der Erfindung mit Durchsichtigkeit der Struktur zu vereinen. Fraglos ist ihm dies – trotz der Vollendung einzelner Sätze schon in Nr. 1–4 – in den beiden letzten Suiten am besten gelungen. Wohl kaum zufällig enthalten gerade diese beiden sowohl Gavotten als auch Bourrées, die ja – zusammen mit Correnten und Gigueen – dem Witz, der guten Laune und der munteren Beweglichkeit besonders entgegenkommen, aber sie geben auch liebenswürdiger Grazie und freundlicher Wärme Spielraum (Sarabande in Nr. 5, besonders am Schluß; Polonaise in Nr. 6 usw.). Eigentümlich, daß Bach gerade diese beiden Suiten nicht in das musikalische Familienbuch von 1725 eingeschrieben hat.

In der h-Moll-Suite (Nr. 3) als Ganzem erscheint die Idee entspannt-graziösen Musizierens nicht so eindeutig dominierend wie in der in c-Moll (Nr. 2), besonders im Hinblick auf ihre drei ersten Sätze, und es wäre ohne weiteres denkbar, daß sie vor der letzteren entstanden ist und Bach die beiden Werke der tonalen Ordnung zuliebe nachträglich umgestellt hat. Dies würde allerdings voraussetzen, daß die Aufzeichnung im Notenbüchlein von 1722 doch nicht die allererste Niederschrift darstellt (vgl. hierzu weiter oben). Angesichts der verschiedenartigen Zusammenstellungen und Anordnungen, die man in älteren Abschriften antrifft (BB *P 418*: Nr. 3 [Satz 4] – Nr. 1 – 2 – 3 [übrige Sätze] – a-Moll – Es-Dur – Nr. 4; *P 420*: Nr. 1 – 2 – 5 – 4 – 6 – Es-Dur) läßt sich diese Möglichkeit nicht völlig von der Hand weisen. Hiervon abgesehen dürfte es keine Ursache geben, die chronologische Ordnung in der üblichen Zusammenstellung der FS in Zweifel zu ziehen.

Als eigentümlich schwer zu durchdringen erscheint das Problem der Werkchronologie bei den Klavierpartien. Wir kennen das Erscheinungsjahr für jede einzelne (1726–1730) wie für das Gesamtwerk (1731). Und daß hier ein Plan vorwaltete, zeigt sich nicht nur an der Gleichmäßigkeit des Pu-

blizierens, sondern auch in der weiter oben beschriebenen tonalen Ordnung des Ganzen. Jeder der sechs Einleitungssätze gehört einem eigenen Typ an, was Bach in der Druckausgabe durch individuelle Benennungen hervorgehoben hat. Aber zwei der P stehen, wie bereits erwähnt, schon im Notenbüchlein für Anna Magdalena von 1725 (als erste Eintragungen), hier übrigens ohne Werktitel und Numerierung, und dies sind die späteren Nummern 3 und 6. Sie sind hier noch (?) ohne die nicht-tanzmäßigen Sätze Scherzo bzw. Aria und weisen für die Einleitungssätze die neutrale Benennung *Prélude* auf. Wie die Entstehungsgeschichte der Sonate in G-Dur BWV 1019 für Violine und Cembalo zeigt, waren zum wenigsten einzelne Sätze der e-Moll-Partita schon früher vorhanden.

Dies gilt aber nicht nur für diese beiden Sätze. Der Schriftcharakter der beiden P im Klavierbüchlein läßt erkennen, daß es sich hier nicht um Erstniederschriften handelt. Georg von Dadelsen sagt im Kritischen Bericht zu NBA V/4 von dem Werk in a-Moll: „Dem Reinschriftcharakter . . . nach müßten ihr mindestens ein Teilkonzept oder umfangreichere Skizzen vorausgegangen sein“, und von dem in e-Moll, daß auch hier „der Eintragung einige Vorarbeiten vorausgegangen sein“ dürften (S. 73 bzw. 76). Diese Feststellungen lassen sich aber noch präzisieren. Was den Niederschriften im Notenbüchlein „vorausgegangen“ ist, waren offenkundig nicht nur Skizzen oder dergleichen. Bach hat diese Werke nach allgemeinem Konsensus (vgl. z. B. H. Keller, a.a.O., S. 26) für Cembalo bestimmt. In einem Musikkbuch für den Hausgebrauch mußte er aber vor allem mit dem Klavichord rechnen, und daß dies tatsächlich der Fall war, geht daraus hervor, daß er – anders als in der späteren Druckausgabe – innerhalb des Notenbüchleins die P den Umfang C – c''' nicht hat überschreiten lassen (er nahm hier also die gleiche Beschränkung vor wie bei den ES 2–6). Im Druck der e-Moll-Partita kommt eine solche Überschreitung nur in der Aria vor (1G – c'''), die man bisher als nachkomponiert betrachtet hat. Aber völlig sicher ist dies nicht: Sie könnte auch im Notenbüchlein ihres Umfangs wegen weggelassen sein. Bei der a-Moll-Partita ist deutlich zu sehen, daß Bach für die Niederschrift 1725 Änderungen im Ambitus vorgenommen hat. Im Präludium ist hiervon zwar nichts zu erkennen (wenn auch die Möglichkeit besteht, daß der dritte Baßton in T. 54 in Analogie zu T. 24 ursprünglich 1H gelautet und Bach die Änderung in H für den Druck dann – wohl versehentlich – beibehalten hat), und das 1A im Schlußtakt der Allemande mag erst für die Druckausgabe hinzugefügt worden sein. In der Corrente aber ist in T. 13 die Formulierung des Basses im Notenbüchlein sichtlich eine (nicht gerade verbessernde) Umgehung einer ursprünglichen, im Druck dann wiederhergestellten Grundkonzeption mit Beginn auf 1H, wie aus der Parallelstelle T. 33 hervorgeht. In der Gigue ist das Thema offenkundig für ein Instrument mit d''' angelegt, das Bach in T. 21 1725 schlecht und recht durch c''' ersetzte, dies jedoch nicht im Druck von 1727. Das zweimalige d''' im Scherzo ist so charakteristisch, daß man wenigstens mit der Alternative rechnen muß, Bach habe den Satz im Notenbüchlein einfach weggelassen, ohne daß jedoch die traditionelle Annahme einer späteren Komposition hierdurch hinfällig würde.

Aus diesen Feststellungen ergeben sich einige bemerkenswerte Folgerungen. An anderer Stelle³¹ wurde zu zeigen versucht, wie begrenzt Bachs Interesse für das instrumentale Idiatische war. Daß er sich eine Wiedergabe der P (wie auch der ES) auf dem Klavichord denken konnte, stimmt damit gut zusammen. Vor allem aber kann nun als sicher gelten, daß Bach die Komposition der P schon vor der Eintragung in das Notenbüchlein von 1725 begonnen hat. Die P können als Krönung des Köthener Klaviersuitenschaflens gedacht gewesen sein. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Bach das Werk auch in Köthen schon als Ganzes niedergeschrieben oder gar dessen Veröffentlichung geplant habe. Doch warum hätte er ein solches Werk in Leipzig, wo seine zentralen Aufgaben zunächst ganz anderer Art waren und ihm zudem gerade während seiner ersten Amtsjahre mehr als genug zu tun gaben, planen und ausführen sollen? Als er 1726 die Partita in B-Dur herausgab, war, wie aus dem Titel hervorgeht, ein Gesamtwerk unter dem Namen „Clavier Übung“ bereits vorgesehen und mindestens zur Hälfte auch schon komponiert. Auch der tonale Plan stand wahrscheinlich spätestens zu diesem Zeitpunkt fest. Das großdimensionierte Werk in e-Moll, das den krönenden Abschluß der Reihe bildet, lag schon vor Beginn der Publikationsfolge vor und wurde also bewußt für die beabsichtigte Position aufgespart, wie auch die a-Moll-Partita nicht schnellstmöglich veröffentlicht, sondern zugunsten derjenigen in c-Moll zunächst zurückgestellt wurde. Dies alles stellt zum wenigsten die Möglichkeit anheim, daß auch andere Teile des Zyklus oder gar dieser in toto bereitlagen.

Der von Bach gewählte Tonartenplan war für die Tonartenauswahl G a B c D e nur einer unter mehreren möglichen, aber er paßte besonders gut für eine Anordnung mit der kürzesten und inhaltlich leichtesten (in B-Dur) zu Beginn und der längsten und schwersten (in e-Moll) zum Schluß und dürfte mit diesen beiden als Ausgangspunkt geschaffen worden sein. Von einer deutlich erkennbaren Stilentwicklung (oder auch nur -klärung) innerhalb der so geschaffenen Werkfolge kann dagegen kaum die Rede sein. Was diese bestimmt, ist vielmehr das – schon in den FS erkennbare, vielleicht aber durch den Gedanken an Publikation und „Markt“ verstärkte – Prinzip der Abwechslung. Es tritt so stark hervor, daß man sich hier gewissermaßen am Gegenpol der in den ES geübten weitgehenden Standardisierung der Einzelsätze befindet. Man vergleiche etwa die sechs Sarabanden: Die Mehrzahl unter ihnen hat mit ihrem rhythmischen Urtyp nur noch entfernte oder überhaupt keine Ähnlichkeit mehr. Mehrfach finden sich daneben freie Genrestücke, aber die Grenze zwischen ihnen und Sätzen mit Tanzbenennungen ist nicht scharf gezogen. Symptomatisch hierfür ist, daß die Burlesca der P in a-Moll im Notenbüchlein als – kaum deutlich ausgeprägtes – Menuett auftritt und daß zwei Sätze der Tanzbenennung ein „Tempo di“ vorangehen lassen.

Züge dieser Art treten schon in der erstpublizierten Partita in B-Dur hervor, und man möchte diese auch für eine der frühest komponierten oder gar für die

³¹ H. Eppstein, *Studien* ... (vgl. Fußnote 3), u. a. S. 32 f., 190 f.

älteste halten. Ihre Satzfolge ist die traditionelle, mit der Verdopplung des Menuetts knüpft sie (als einzige) an Bachs frühere Suiten an, mit ihrer Neigung zum Betonen der Oberstimmen und der Liebenswürdigkeit ihrer Melodik (die nur in Nr. 5 eine Parallele hat) steht sie den FS nahe, an die einzelne ihrer Sätze strukturell direkt erinnern: die Courante an die der FS Nr. 4, das erste Menuett an das in FS Nr. 3. Die melodische Entfaltung ist in ihrer Weiträumigkeit aber schon ganz auf den repräsentativen Stil der P eingestellt, und die Gigue gehört zweifellos zu den extravaganteren „Galanterien“ dieses Suitenwerks (wie sehr sie mit ihrem klavieristischen Glanz und ihrem luftigen Charme auf Um- und Nachwelt Eindruck gemacht hat, mag man aus der Existenz von zahlreichen älteren Einzelabschriften ablesen oder auch aus einem romantisierenden Gedicht von W. Weigand, das André Pirro in seiner Bach-Biographie wiedergegeben hat). Was Bach mit seinen Klavierpartiten wollte, stand hier schon deutlich fest.

In welcher Reihenfolge er die übrigen Nummern geschrieben hat, ist indessen unmöglich zu sagen. Bei aller Buntheit in Hinsicht auf Gestalt und Spieltechnik sind die P, als Ganzes gesehen, von einem einheitlichen Stilwillen getragen. Die Idee der groß angelegten und spieltechnisch anspruchsvollen, in ihrer Freizügigkeit das Kunstvolle mit dem Unterhaltenden verbindenden Klaviersuite ist bei aller äußeren Abwechslung so zielsicher und gleichmäßig durchgeführt, daß wenig für die Annahme spricht, Bach habe sechs Jahre lang immer wieder Einzelbeiträge zu einer im Werden befindlichen Werkreihe geschrieben. Viel eher möchte man annehmen, daß er das Werk am Ende seiner Köthener Periode konzipiert und teilweise oder ganz ausgeführt oder aber spätestens zu Anfang seiner Leipziger Zeit zu Ende gebracht und also innerhalb eines ziemlich begrenzten Zeitraums komponiert hat. Daß sich eine innere Chronologie der P überhaupt nicht oder höchstens bruchstückhaft aufstellen läßt, ist dann kein Negativum für die Erkenntnis dieses Teils von Bachs Suitenschaffen, sondern eine Spiegelung seiner besonderen Stillage und Entstehungsart.

Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Nach dem nur teilweise nachprüfbareren Zeugnis des Bach-Schülers Johann Christian Kittel sind im Quodlibet der Goldberg-Variationen BWV 988 zwei Volksliedmelodien verarbeitet; in der Bauernkantate finden bzw. verbergen sich Zitate in noch nicht endgültig festgestelltem Ausmaß. Das einschlägige Vergleichsmaterial hat seit dem 19. Jahrhundert kaum einen Zuwachs erlebt, und das Absinken und spurlose Verschwinden so vieler Volkstraditionen seit dem 18. Jahrhundert gibt wenig Anlaß zur Hoffnung auf Neuentdeckungen. An diesem, der Bach-Forschung seit langem geläufigen Tatbestand läßt sich vorerst kaum etwas ändern. Dennoch braucht die Reflexion über Bachs Zitierverfahren nicht völlig zu stagnieren.

Schon Philipp Spitta hatte bei der Analyse der Bauernkantate einen gangbaren Weg aufzeigen können: Zwar beschränkte er sich – ein kleiner, jedoch bezeichnender Zug seines Bach-Bildes – vornehm auf eine Umschreibung des Befundes;¹ ohne Zweifel wußte er jedoch – möglicherweise auf Grund von Erkundigungen bei Forschern wie Franz Magnus Böhme oder Ludwig Erk –, was im ersten Rezitativ der Bauernkantate mit dem nach den Worten „Ich kenne dich schon, du Bärenhäuter, du willst hernach nur immer weiter“ eintretenden Instrumentalzitat gemeint war. Der Hörer sollte in Gedanken den seit dem 17. Jahrhundert geläufigen Gassenhauertext des sogenannten „Großvatertanzes“ oder „Kehraus“ einsetzen: „Mit mir und dir ins Federbett, mit mir und dir ins Stroh, da sticht dich keine Feder net (nicht), da beißt dich auch kein Floh.“²

Weder Spitta noch Spätere haben konsequent versucht, nach dem vorstehenden Muster andere sinnvolle Verbindungen zwischen vertontem Text und wortlosem Zitat in der Bauernkantate zu suchen. Infolgedessen blieben bis heute einige Fragen offen, deren vollständige oder partielle Beantwortung auch ohne Beiziehung neuen Materials und ohne spezielle Untersuchungen auf dem zugegebenermaßen schwierigen Terrain der Volkslied- und Volkstanzforschung längst möglich gewesen wäre. Unwidersprochen blieben folgende Behauptungen, mit denen zugleich der bisherige Stand der Forschung charakterisiert ist:

1. Das Instrumentalzitat am Schluß des ersten Rezitativs der Bauernkantate (nach: „Ach! unser Herr schilt nicht; er weiß so gut als wir und auch wohl

¹ Spitta II, S. 660.

² Textwiedergabe nach F. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886, Bd. I, S. 184f. Böhme beruft sich auf Jugenderinnerungen des aus Ronneburg stammenden, in Danzig und später in Leipzig tätigen Gottfried Taubert, die dieser in seinem Lehrbuch *Rechtschaffener Tanzmeister* (Leipzig 1717) anführen soll; die Fundstelle ist leider nicht angegeben.

besser, wie schön ein bißchen Dahlen schmeckt“) könnte mit dem von Kittel zum Quodlibet der Goldberg-Variationen überlieferten Text unterlegt werden („Ich bin so lang nicht bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her“); daß dieses Zitat gleicher Herkunft wie das vorhergehende sei, also auch dem „Großvateranz“ entstamme, ist unbewiesen bzw. unwahrscheinlich. Die Versuche von Spitta, Böhme und anderen, eine solche Verbindung herzustellen, halten genauerer Prüfung nicht stand.³

2. Ein Grund für das Zitieren der Melodie Folie d'Espagne in der Arie „Unser trefflicher lieber Kammerherr“ ist nicht zu erkennen; möglicherweise handelte es sich um eine Lieblingsmelodie des Kammerherrn Karl Heinrich von Dieskau.⁴

3. Die Melodie der Arie „Es nehme zehntausend Dukaten“ weist wie die Verwendung des (Jagd)horns auf die Sphäre des Grafen Franz Anton von Sporck; Beziehungen zwischen Sporck und Dieskau sind unbekannt bzw. unerforscht.⁵

4. Die Texte zu den Liedzitaten im Quodlibet der Goldberg-Variationen hat Kittel korrekt überliefert; es liegt kein Anlaß vor, von dieser Tradition abzuweichen.

Die folgenden Überlegungen stellen den Versuch dar, in unterschiedlicher Weise die vorstehenden Behauptungen zu entkräften bzw. in Frage zu stellen und zugleich Züge „einer leichten und schertzhafte[n] Denkart“⁶ in Bachs Spätschaffen zu umschreiben.

I

Die Möglichkeit einer gleichen Abkunft beider Instrumentalzitrate im ersten Rezitativ der Bauernkantate wird weiter unten zu erörtern sein (siehe Abschnitt IV). Die vorgeschlagene Textierung des zweiten Zitats wirkt neben dem pointierten ersten Text schwächlich; will man nicht annehmen, Bach habe jenes lediglich der Ausgewogenheit und besseren Schlußwirkung wegen angebracht, so wird man sich dem Gedanken nicht verschließen können, das Zitat könnte auch auf einen weniger neutralen Text zielen, etwa in der Art des im Vogtland überlieferten „rutsch nei' der Magd ihr Federbett, rutsch hi, rutsch her“ (usw.).⁷

³ Vgl. Spitta II, S. 660; Böhme, a.a.O., Bd. II, Nr. 355; BJ 1972, S. 87f. (W. Neumann).

⁴ BJ 1972, a.a.O.

⁵ BJ 1972, a.a.O.; Mf VI, 1953, S. 327–329 (P. Nettel); P. Nettel, *Volks- und volkstümliche Musik bei Bach*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich*, Bd. 25, 1962, S. 391–396.

⁶ Nach dem Nekrolog; vgl. Dok III, Nr. 666.

⁷ Vgl. H. Dunger, *Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtlande*, Plauen 1876, S. XXXVIII.

II

In der Sopranarie „Unser trefflicher lieber Kammerherr“ tritt das dick aufgegragene Lob des Textes in einen seltsamen Kontrast zur klagenden Melodik der Singstimme. Die Entdeckung, daß in diesen Satz mit der Folie d'Espagne die berühmteste aller Sarabandenmelodien verwoben ist, gelang Philipp Spitta, freilich erst nach Abschluß seiner Bach-Biographie.⁸ In der Hauptsache wird die Melodie unverändert zitiert, gelegentlich aber auch variiert, jedoch in einer Weise, die keine höheren Ansprüche stellt und somit auch nicht als das eigentliche Anliegen des Satzes gelten kann. Ein Verzicht auf jegliche Variation wäre andererseits etwas ungewöhnlich, da die Melodie Folie d'Espagne ja eines der dankbarsten Modelle abgab (und von Corelli und Vivaldi bis zu Carl Philipp Emanuel Bach auch entsprechend benutzt worden ist).

Beliebtheit und Verschleiß lagen auch im 18. Jahrhundert dicht beieinander und führten oft genug zu unverhoffter Ambivalenz. Die Folie d'Espagne bildet hierin keine Ausnahme.

Christian Heinrich Postel ordnete sie in seinem Operntext „Thalestris“ (Hamburg 1690) dem Auftritt des Narren zu,⁹ Reinhard Keiser zitierte sie in der Potpourri-Ouvertüre seiner Oper „Der lächerliche Prinz Jodelet“ (Hamburg 1726) in offensichtlich parodistischer Absicht.¹⁰ Johann Mattheson¹¹ nannte dagegen 1727 „die alte Folie d'Espagne eine der schönsten Melodien in der Welt“ und hielt sie nur nicht für eine Darbietung in der Kirche geeignet, „weil sie so schrecklich gemein und abgenützt worden“.

„Gemein und abgenützt worden“ war die Melodie hauptsächlich durch zahlreiche französische und deutsche Textunterlegungen, die, wie das um 1695 von Erdmann Neumeister gedichtete „Du strenge Flavia“, teilweise bis zum Gasenhauer abgesunken waren. Entsprechend urteilte schon 1725 Gottsched in seinen „Vernünftigen Tadeln“ über Neumeisters Dichtung „Das beste ist, daß sie auf die Melodey der Folie d'Espagne gemacht ist, welches so viel als die Spanische Thorheit heißet . . .“¹² Mattheson im „Vollkommenen Ka-

⁸ In seinem Aufsatz über Sperontes' „Singende Muse an der Pleiße“, in: VfMw I, 1885; Wiederabdruck in: Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 177 ff., 1. cit. S. 233–235. Als Marginalie zu der von Spitta mit viel Spürsinn und einem entwerfenden Aufwand an Gelehrsamkeit betriebenen Lüftung des Geheimnisses um das Pseudonym Sperontes sei hier der Hinweis erlaubt, daß große Teile des mühsam geführten Indizienbeweises entbehrlich gewesen wären, hätte Spitta statt der irreführenden Notiz im *Universal-Lexikon* von 1743 jene Leipziger Zeitungsanzeige vom Oktober 1742 (S. 644) zu Gesicht bekommen, die den 2. Teil der „Singenden Muse“ anbot, „bey dem Verfasser selbst, Job. Siegmund Scholzen, am Barfüßner-Pförtgen in des Tischler Engelbarts Hause“.

⁹ M. Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1902, Bd. I, S. 366 f.

¹⁰ Vgl. *Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung*, Bd. XVIII, Leipzig 1892, S. 3.

¹¹ *Der neue Göttingische Aber Viel schlechter, als Die alten lacedämonischen, urteilende EPHORUS*, . . . Hamburg 1727, S. 102.

¹² Spitta (vgl. Fußnote 8), a.a.O., S. 76–78 bzw. 234 f.

pellmeister“ (1739)¹³ war gegenteiliger Ansicht: „*Sie [die bekannten Folies d'Espagne] sind aber nichts weniger, als Thorheiten, im Ernst gesagt. Denn es ist wahrlich mehr gutes in solcher alten Melodie, deren Ausdehnung nur eine kleine Quart begreift, als in allen Mobren-Tüntzen, die jemahls erfunden seyn mögen.*“

Daß eine solche „alte Weise“ mit nachträglich unterlegtem Text die Billigung der nach 1730 auftretenden Generation neuerungssüchtiger Lieder- und Odenkomponisten gefunden haben könnte, ist nicht anzunehmen, wengleich die hier exerzierte Variante des Parodieverfahrens kaum modifiziert auch noch weite Bereiche von Sperontes' „Singender Muse“ bestimmt. Johann Friedrich Gräfe jedenfalls glaubte sich veranlaßt, bereits zu Beginn seiner Odenveröffentlichungen für klare Fronten zu sorgen. So tadelte er¹⁴ 1737 den „*schlechten Geschmack unserer Landsleute*“ auf dem Gebiete des Liedgesanges und appellierte an deren Einsicht: „*Ein jeder wird die Wahrheit erkennen, der sich nur erinnern will, wie oftmahls er in seinem Leben die so elenden als bekann-ten Arien: Du strenge Flavia; Ihr Sternen hört, und dergleichen elende Sachen hat rühmen, mit Vergnügen absingen und spielen gehöret. Es ist zu verwundern, wie dieses fäde und abgeschmackte Zeug auch zu unsern Zeiten noch immer Liebhaber gefunden . . .*“

Inwieweit solche Urteile mit dem keineswegs ungebrochenen Verhältnis Bachs zur Gattung Lied¹⁵ koinzidieren, mag dahingestellt bleiben; ignorieren konnte er sie keineswegs. Daß sie ihm verborgen geblieben sein könnten, ist nach Lage der Dinge wenig wahrscheinlich. Wenn er also in der Huldigungskantate für den Kammerherrn von Dieskau den Sopran die „Trefflichkeit“ des Gefeierten preisen ließ, dieses Loblied jedoch mit einer derart traditionsbelasteten Melodie wie der Folie d'Espagne koppelte, mußte er zumindest gewärtig sein, daß sich bei der Mehrzahl seiner Zuhörer Assoziationen einstellten, die geeignet waren, die Aussage des Textes zu unterhöhlen oder ins Gegenteil zu verkehren. Huldigungen und Schmeicheleien trafen nicht immer und überall auf willige Ohren; wenn eine schon lange über Gebühr strapazierte „alte Weise“ signalisierte, daß zum Lobe eines adligen Herrn nur wieder „die alte Leier“ angestimmt werden würde, so lag dies mit jenem auf einer Linie.

Unterstellt man, daß Bach sich über die Unvermeidlichkeit eines solchen Nebeneffekts im klaren war, so liegt die Vermutung nahe, er habe diesem nicht nur nicht aus dem Wege zu gehen getrachtet, sondern vielmehr mit Absicht darauf gezielt. Entsprechend wäre auch der landläufig mit der Folie-d'-Espagne-Melodie verbundene, bereits oben erwähnte Text Erdmann Neumei-

¹³ S. 230.

¹⁴ *Samlung verschiedener und auserlesener ODEN . . .*, I. Theil, „Erste Vorrede“, datiert „Halle den 15 May 1737.“ (zit. nach der 3. Aufl. Halle 1743).

¹⁵ Vgl. Dok II, S. 287 f., sowie M. Seiffert, *Die Sperontes-Lieder: „Ich bin nun wie ich bin“ – „Ihr Schönen höret an“ und Seb. Bach*, in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag*, Braunschweig 1939, S. 66 ff.

sters in die Überlegungen einzubeziehen. Zwar handelt es sich bei diesem um ein „verliebtetes Stoßgebet“ (Gottsched 1725), doch geben die zweite bis vierte Zeile – bei zunehmender Annäherung an den Einsatz der Singstimme – einen mehr als eigenartigen Kontrapunkt zum Text Picanders ab. Aus der Perspektive des Hörers ergäbe sich somit als Ablauf:

(Ritornell; gedachter Text:)	(Gesungener Text:)
Du strenge Flavia	Unser trefflicher
Ist kein Erbarmen da?	Lieber Kammerherr
Soll noch dein Herze Stein?	Ist ein kumpabler Mann,
Die Seele Felsen sein? . . . ¹⁶	Den niemand tadeln kann.

Daß hier eine – allenfalls versteckte – Gesellschaftskritik beabsichtigt sein könnte, ist wenig wahrscheinlich. Die merkwürdig „traurige Weise“ des Soprans und das Zitat der Folie d’Espagne bleiben dessenungeachtet Bestandteile einer Komposition mit doppeltem Boden. Das geflissentliche Variieren der Folie-Melodie in den Streichern ist demzufolge Camouflage.

III

Das an die G-Dur-Arie „Es nehme zehntausend Dukaten“ anknüpfende Sopranrezitativ, $\frac{6}{8}$ -Taktmaß und Melodiezug des Vorangegangenen aufnehmend, jedoch mit einem dissonierenden cis im Continuo sich gleichsam davon distanzierend, beginnt mit der Behauptung „Das klingt zu liederlich, es sind so hübsche Leute da . . .“

„Hübsch“ ist hier, entsprechend dem Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts, als gebildet, fein gesittet, wohlgezogen aufzufassen, „liederlich“ je nach dem Zusammenhang in Abstufungen von sorglos und leichtsinnig bis zu ausschweifend und einem unordentlichen, von Genußsucht beherrschten Leben ergeben.¹⁷ In der letztgenannten Bedeutung war es Bestandteil jener – auch Bach tangierenden – Kontroverse um das Schulprogramm des Freiburger Rektors Johann Gottlieb Biedermann vom 12. Mai 1749, in dem das lateinische „musice vivere“ mit „liederlich leben“ übersetzt worden war.¹⁸

Weder dem Text noch der Melodie der „Dukaten-Arie“ ist auf den ersten Blick zu entnehmen, weshalb sie nachträglich als „liederlich“ bezeichnet werden. Nach bis heute gültigem Konsensus geht die Melodie auf altes Liedgut

¹⁶ Menantes (Chr. F. Hunold), *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1722, S. 171ff. Vgl. Spitta, a.a.O. (vgl. Fußnote 8), S. 77f. bzw. 234f.

¹⁷ Vgl. Müller-Fraureuth, *Obersächsisches Wörterbuch*, Reprint Leipzig 1968; J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4/2 und 6, Leipzig 1877 und 1885; P. Fischer, *Goethe-Wortschatz*, Leipzig 1929.

¹⁸ Vgl. Dok I, S. 122, 125f., Dok II, S. 461ff., sowie H. Banning, *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*, Leipzig 1939, S. 25ff.

zurück, das der böhmische Graf Franz Anton von Sporck (1662–1738) als Jagdlied („Pour aller à la chasse“) in Frankreich kennengelernt und in seine Heimat verpflanzt hatte. Eine von Gottfried Benjamin Hancke besorgte deutsche Fassung wurde bei einem Jagdvergnügen auf einer der Sporckschen Besitzungen am 30. Oktober 1723 in Anwesenheit des Kaisers durch den gräflichen Jägerchor vorgetragen und erlangte so rasch Popularität, daß Bach sie schon 1742 gleichsam als Volkslied behandeln konnte.¹⁹

Mit der Verbindung zum Jagdgenre hat es, wie schon Spitta glaubhaft machen konnte, ohne Zweifel seine Richtigkeit, denn Picanders Text gibt für die Heranziehung eines Horns („*Corne de Chasse*“ [sic]) keine Veranlassung. Daß die bei Bach auftretende rustikale Melodiefassung und das komplizierter gebaute „Pour aller à la chasse“ bzw. „Auf, auf, auf, auf zum Jagen“ im Grunde genommen nur in einer Anzahl charakteristischer Wendungen übereinstimmen, scheint weder Spitta noch die ihm folgenden Autoren sonderlich belastet zu haben.

Als sicher kann gelten, daß Bach durch seine spätestens zwischen 1724 und 1727 angeknüpften Verbindungen zu Graf Sporck²⁰ Zugang zu jenem Jagdlied gehabt hat. Der Versuch freilich, in Melodie und Instrumentation der „Dukaten-Arie“ eine versteckte Beziehung zwischen der Dieskau-Huldigung von 1742 und dem Mäzenatentum des 1738 verstorbenen Grafen Sporck zu entdecken, dürfte wenig Aussicht auf Erfolg haben. Indessen führen folgende Beobachtungen und Überlegungen weiter.

a) Die Melodiefassung ist offensichtlich durch mündliche Tradition „zurechtgesungen“ worden; Bach benutzte diese „Gassenhauerfassung“, stellte jedoch durch die Heranziehung des Jagdhorns den Konnex zur ursprünglichen Abkunft wieder her, gleichsam, als wollte er sagen „Ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte . . .“²¹

b) Zur Gassenhauerweise gehört ein entsprechender Text; welcher gemeint sein könnte, bleibt nicht zweifelhaft, wenn man sich in Picanders Versen neben dem verräterischen Vokabular nur einmal den Hiatus zwischen der maßlosen Übertreibung in der ersten bis zweiten Zeile und dem Understatement in der dritten bis vierten Zeile vergegenwärtigt.

In Analogie zu dem oben im Abschnitt II Dargestellten ist also für die „Dukaten-Arie“ folgender Ablauf zu postulieren:²²

¹⁹ Spitta II, S. 659f.; H. Benedikt, *F. A. Graf von Sporck*, Wien 1923, S. 92, 111, 262f., 382, 437; G. Burkert, *Gottfried Benjamin Hancke. Ein schlesischer Spät-Barockdichter*, Diss., Breslau 1933, S. 18f. Vgl. außerdem Fußnote 5.

²⁰ Vgl. Dok III, S. 638.

²¹ Vgl. Dok II, S. 219.

²² Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. 3, 2. Aufl., Leipzig 1925, S. 205f., 310f., Friedländer, a.a.O. (vgl. Fußnote 9), Bd. II, S. 75, und J. Müller-Blattau, in: *Musica* 22, 1968, S. 116f., sind der Wahrheit sehr nahegekommen. Keiner von ihnen gelangte zu der Feststellung, daß Picanders Text eine Parodie nach dem Gassenhauer sein muß.

(Gedachter Text:)

Was helfen mir tausend Dukaten,
Wenn sie versoffen sind? . . .

(Gesungener Text:)

Es nehme zehntausend Dukaten
Der Kammerherr alle Tag ein.
Er trink ein (!) gutes Gläschen Wein
Und laß es ihm bekommen sein, Da Capo

Von hier aus wird sofort verständlich, warum Bach im folgenden Rezitativ die Melodiewendung der zweiten Zeile für das indignierte „Das klingt zu liederlich“ wählt: Nicht auf die Geldeinnahme wird gezielt, sondern auf das Vertrinken.

Daß der Text des genannten Gassenhauers sowie dessen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Melodie nicht vor 1742 zu belegen sind, kann den geschilderten Zusammenhang nicht ernstlich in Frage stellen. Ein Hinweis auf Text und Melodie ist zwar erst 1757 zu finden,²³ als die jahrhundertealte Praxis, beliebte Zecherlieder mittels geistlicher Umdichtungen aus dem Verkehr zu ziehen,²⁴ sich auch dieses Gassenhauers bemächtigte, doch spricht dieses Indiz erst recht für eine starke und sicherlich weit vor 1742 zurückreichende Verbreitung. In späterer Zeit scheint der Text sich mit einer anderen, nicht weniger populären Melodie vergesellschaftet zu haben, und so sieht man nicht ohne Ironie auf einer 1786 in Erfurt entstandenen Abschrift von Carl Philipp Emanuel Bachs 1752 komponierten Variationen über „Ich schlief, da träumte mir“ den Titel „XV Variationes über die Cantonette Was helfen mir tausend Ducaten etc.“²⁵

Gleich der im Abschnitt II charakterisierten Sopranarie hat auch die „Dukaten-Arie“ mehrere Ebenen aufzuweisen:

- a) „offizieller“ Huldigungstext Picanders
- b) Gassenhauertext mit gegenteiliger Aussage
- c) Jagdgenre, verkörpert durch das „Cor de chasse“, als Camouflage und zugleich als Rückkopplung an den Ursprung der Melodie.^{25a}

Der bei Erk-Böhme mitgeteilte Text ist – ausgenommen die beiden ersten Zeilen – möglicherweise jünger als die Bauernkantate.

²³ *Geistliche Lieder und Gesänge, aufgesetzt von Franz Siegfried Gottlieb Fischer, pastor junior zu Össelse und Ingelheim, Hildesheim 1757.* Das zwölfte Lied ist dort überschrieben „Mel: Was helfen mir tausend Dukaten Wenn sie versoffen sind oder: Befiehl du deine Wege oder: Von Gott will ich nicht lassen.“ Nachweis und Zitat bei Friedlaender, a.a.O., Bd. II, S. 316.

²⁴ Vgl. M. Steidel, *Die Zecher- und Schlemmerlieder im deutschen Volksliede bis zum Dreißigjährigen Kriege*, Diss., Karlsruhe 1914, S. 97f.

²⁵ Vgl. BJ 1938, S. 112, sowie Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-sammlung*, Diss., Göttingen 1973, S. 166. Der Schreiber der Handschrift, Georg Heinrich Kluge, wohl ein Schüler J. C. Kittels, war 1786 Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums und wurde später Organist der Kaufmannskirche in Erfurt.

^{25a} Genaugenommen handelt es sich hier nochmals um zwei Schichten: Zum „seriösen“ Jagdgenre tritt die Assoziation an Trinkgelage, bei denen sich „lustige Sauff-Liedlein“ gern mit „dem Gethöne der Wald-Hörner“ verbanden. Eine entsprechende Schilderung bei Taubert (vgl. Fußnote 2), a.a.O., S. 271.

Im Unterschied zur Sopranarie erscheinen gedachter und gesungener Text nicht sukzessiv, sondern simultan, auch wird der gedachte Text nicht durch eine separate Melodie vertreten. Um so mehr entzieht sich das Zusammenreffen von a) und b) dem Zufall: Textdichter und Komponist müssen hier engstens und mit Vorsatz zusammengearbeitet haben. Das Ergebnis ist wiederum eine Komposition mit doppeltem Boden, die vielleicht nicht gesellschaftskritisch gemeint war, aber doch so verstanden werden konnte.

Vorsätzliches und gemeinschaftliches Handeln von Textdichter und Komponist sind auch für das nachfolgende „Gib Schöne, viel Söhne“ anzunehmen.²⁶ Ob es sich dort tatsächlich um ein Wiegen- oder Kinderlied handelt und allein eine Anspielung auf die fünf Töchter des Hauses Dieskau und den noch immer ausbleibenden männlichen Erben beabsichtigt war, läßt sich so lange nicht sagen, wie der zugehörige (ursprüngliche oder vielleicht derb-volkstümlich zurechtgesungene?)²⁷ Text dieser Weise nicht zu ermitteln ist. Erst mit dessen Hilfe ließe sich auch der Grund für die nochmalige Verwendung des Horns herausfinden; im Augenblick drängt sich der Gedanke an eine drastische Anspielung auf, vergleichbar Figaros „il resto non dico“.²⁸

Neben der Forderung nach einer sinnvollen Verbindung zwischen gesungenem Text und gedachtem Zitat ist als Prämisse für das unter II und III Gesagte eine Erkenntnis anzusehen, die sich vor allem an choralbezogenen Kompositionen aus mehreren Jahrhunderten gewinnen ließ und die von Reinhold Hammerstein so formuliert worden ist: „Auch die Weise allein evoziert den Text. Damit . . . kann sie Mehrtextigkeit stiften.“²⁹

Inwieweit dies auf das Quodlibet der Goldberg-Variationen zutrifft und ob dort etwa eine „Mehrtextigkeit ohne Worte“ (Hammerstein)³⁰ vorliegt, bleibt im folgenden zu untersuchen.

IV

Ausgangspunkt für alle Überlegungen um die Liedweisen im Quodlibet der Goldberg-Variationen ist die erstmals wohl von Bitter³¹ veröffentlichte Notiz in dem einst in der Sammlung Georg Poelchus befindlichen Exemplar des

²⁶ Nicht länger als Zufall gelten kann, daß der Huldigungstext „Dein Wachstum sei feste“ ausgerechnet mit der Musik von „Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz“ (BWV 201/7) kombiniert worden ist und „Deines Herzens Trefflichkeit“ an die Stelle von „Wenn der Ton zu mühsam klingt“ getreten ist.

²⁷ Zur Geschichte unterdrückter Volkliedtexte vgl. *Handbuch des Volksliedes, Bd. I: Die Gattungen des Volksliedes*, hrsg. von R. W. Brednich, L. Röhrich, W. Suppan, München 1973.

²⁸ Vgl. H. Abert, *W. A. Mozart*, 7. Aufl., Leipzig 1956, Bd. II, S. 291 f.

²⁹ R. Hammerstein, *Über das gleichzeitige Erklängen mehrerer Texte. Zur Geschichte mehrtextiger Komposition unter besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs*, in: AfMw 27, 1970, S. 257–286, I. cit. S. 274. In Hammersteins Darlegungen bleiben die weltlichen Werke unberücksichtigt.

³⁰ A.a.O., S. 281.

³¹ C. H. Bitter, *J. S. Bach*, Berlin 1865, Bd. II, S. 267 f.

Originaldruckes. Ein noch nicht identifizierter Schreiber nennt dort unter Berufung auf eine mündliche Mitteilung des Bach-Schülers Johann Christian Kittel die Anfänge von „zwey ehemaligen Volksgesängen“, die Bach im Quodlibet zitierte: „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen, Ruck her, Ruck her etc.“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben etc.“

Neuerlicher Untersuchung dieser Notiz³² verdanken wir die Erkenntnis, daß die am Schluß der Notiz befindliche Vervollständigung der Texte, die gleichfalls auf die Kittel-Tradition zurückzugehen schien, von der Hand Siegfried Wilhelm Dehns, des einstigen Kustos der Berliner Musiksammlung, stammt. Die Herkunft seiner Informationen teilt Dehn nicht mit, die Eintragung ist vermutlich nach 1841 erfolgt.

Über Text und Weise von „Kraut und Rüben“ können wir uns verhältnismäßig kurz fassen. Die Weise ist offenkundig eine Variante der weitverbreiteten Bergamasca und in dieser oder jener Fassung an ganz verschiedenen Stellen nachweisbar.³³ So etwa in einem „Bergamasca“ überschriebenen Satz in Girolamo Frescobaldis „Fiori musicali“ von 1635, die Bach seit 1714 auch in Abschrift besaß; in einem Variationswerk Dietrich Buxtehudes, überliefert mit dem offensichtlich verderbten Titel „Partite diverse una Aria d'Inventione detta la Capriciosa“;³⁴ mit „süddeutschem“ Text versehen („Kraut und Rüben fressen meine Buben . . .“) als Zitat auch in Valentin Rathgebers „Augsburger Tafelkonfekt“.³⁵ „Als deutsches Volkslied oder besser als deutscher Gassenhauer“³⁶ wurde „Kraut und Rüben“ noch im vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Thüringen gesungen.³⁷

Schwieriger ist eine Deutung der anderen, zu Beginn des Quodlibets zitierten Melodie. Schon die Notizen des sich auf Kittel berufenden Unbekannten sowie Dehns differieren in einem nicht unwichtigen Punkt: Die älteste Mitteilung gibt als Textinzipit „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen“, während Dehn die Silbenzahl auf „Ich bin so lang nicht bei dir g'west“ reduziert und so eine glatte Textunterlegung überhaupt erst ermöglicht. Daß die längere Fassung als die korrekte gelten kann, hat Koßmann³⁸ wahrscheinlich gemacht: Er fand in Christian Reuters „Schelmuffsky“ (1697) eine zwar nach Venedig

³² Durch Chr. Wolff im Krit. Bericht zu NBA V/2 (im Druck). Das im BJ 1972, S. 87f., noch als vermißt bezeichnete Exemplar ist – vermutlich zwischen 1919 und 1927 – von der BB als Dublette abgegeben worden und in die Sammlung Hirsch gelangt. Mit dieser befindet es sich jetzt in der British Library, London.

³³ Näheres bei P. Nettel, Volks- und volkstümliche Musik bei Bach (vgl. Fußnote 5).

³⁴ Königliche Bibliothek Kopenhagen, *Familien Ryge's Slægtsbog*; vgl. D. Buxtehude, *Klaverværker*, hrsg. von E. Bangert, København/Leipzig 1942, S. 88ff. Bangert kennt die Melodie als „altes Erntelied“ in Dänemark.

³⁵ *Reichsdenkmale des Erbes Deutscher Musik*, Bd. I/19, hrsg. von H. J. Moser, Mainz 1942, Nr. II/7, T. 292 ff.

³⁶ P. Nettel, in: ZfMw V, 1922/23, S. 294 f.

³⁷ Erk-Böhme (vgl. Fußnote 22), Bd. II, S. 787 f.

³⁸ ZfMw VIII, 1925/26, S. 295 f.

verlegte, jedoch deutlich auf thüringisch-sächsische Grundlagen weisende Schilderung eines grandiosen musikalischen Galimathias, bei dem 99 Trommelschläger mit „Trommeten“ eine Sarabande boten, 98 Schalmeipfeifer den Totentanz anstimmten, zwei Lauten das Lied „*Ich bin so lange nicht bey dir gewesen*“ und eine Zither den „*Altenburgischen Bauren-Tantz*“ spielten.³⁹

Angesichts dessen muß die Frage nach dem gültigen bzw. dem von Bach gemeinten Text neu gestellt werden. Eine überzeugende Interpretation lassen gleichwohl auch die von Kittel tradierten Liedzeilen zu: Sie ist erstmals von Otto Baensch versucht und später – teilweise ohne Nennung des Urhebers – von mehreren Standardwerken der Bach-Forschung übernommen worden. Nach Baensch⁴⁰ soll das Quodlibet zwischen der Variationsreihe und der Wiederkehr des Themas vermitteln und zugleich an die Stelle eines hier zu erwartenden Kanons im Intervall der Dezime treten. „*Ich bin so lange nicht bei dir gewesen*“, sagt das personifizierte Thema, „*Kraut und Rüben*“ (die 29 Variationen) „haben (sc. hatten) mich vertrieben“.

Diese Deutung, angesiedelt in der Sphäre von „*Willkommen und Abschied*“, erfüllt durchaus die Forderung nach einem sinnvollen Zusammenhang der Zitattexte; die nachmals von Hermann Keller ausgesprochene Warnung⁴¹ vor einem „*platten Scherz oder gar Witz*“ hat hier keine Geltung. Wenn im folgenden nach abweichenden Interpretationen Ausschau gehalten wird, so nicht in der Absicht, jene Sinnebene zu eliminieren. Vielmehr soll Baenschs Version als eine Deutungsmöglichkeit unter mehreren volle Gültigkeit behalten.

Einig sind wir uns mit den Arbeiten von Christoph Wolff⁴² und Werner Breig⁴³ in der Auffassung, daß Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk komponiert sind und nur in der gegebenen Reihung eine sinnvolle Spielfolge ergeben. Räumen wir darüber hinaus ein, daß das Baßthema des ganzen Zyklus (und mit ihm auch des Quodlibets) ein „*rechter Liedbaß*“ ist, „*auf den Melodien nach Belieben erfunden werden konnten*“ (J. Müller-Blattau),⁴⁴ so gelangen wir zu der Schlußfolgerung, daß es Bach nicht darauf angekommen sein kann, lediglich zwei mehr oder weniger zufällig geeignete Melodien mit dem Baßthema zu kombinieren, sondern daß er Weisen gewählt haben wird, deren Texte zusätzlich der Funktion des Quodlibets im Zyklus gerecht wurden.

³⁹ Chr. Reuter, *Schelmuffsky, Zweite, verbess. Aufl. Abdruck der Erstausgaben (1696 bis 1697) im Paralleldruck*, hrsg. von W. Hecht, Halle (Saale) 1956; I. cit. S. 95 (im Original Teil II, Kap. III, S. 41). Anderwärts erwähnt Reuter den „*Leipziger Gassenhauer*“ und nochmals den „*Altenburgischen Bauer-Tantz*“.

⁴⁰ O. Baensch, *Nochmals das Quodlibet der Goldbergvariationen*, in: Zeitschrift für Musik, Jg. 101, 1934, S. 322 f.

⁴¹ *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 216.

⁴² In: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 152–154.

⁴³ *Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk*, in: AfMw 32, 1975, S. 243–265.

Diese Arbeit war mit zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Studie noch nicht zugänglich.

⁴⁴ AfMw 16, 1959, S. 217 f.

Hinsichtlich der Bergamasca und des ihr zugeordneten Gassenhauertextes „Kraut und Rüben“ stehen nur die wenigen, schon oben erwähnten Möglichkeiten zur Auswahl. Häufiger begegnet der von Kittel mit „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen“ bezeichnete Melodiezug. Rathgebers „Tafelkonfekt“ koppelt ihn mit dem doppeldeutigen Text „*Der Seelen allergrößtes Gift, das find man in der Schrift*“.⁴⁵ Der Themenkopf taucht auf in einem alten Schweizer Vortanz bei Hochzeiten, einem mit Gesangstext versehenen ursprünglichen Instrumentaltanz, mit dem die Braut von ihrer Mädchenzeit, ihren Verwandten und Gespielinnen symbolisch Abschied nimmt.⁴⁶ Das um 1750 in Thüringen nach Bachs Vorbild entstandene „Wohltemperierte Klavier“ von Bernhard Christian Weber (1712–1758)⁴⁷ präsentiert die Melodie als Fugenthema (Notenbeispiel 1 auf der folgenden Seite).

Ein 1812 von Friedrich David Gräter mitgeteilter uralter Reigentanz der Salzsieder in Schwäbisch-Hall⁴⁸ stimmt auffallend überein mit einer Fassung, die im schnellen Mittelteil der Ouvertüre einer in Darmstadt überlieferten, Telemann zugeschriebenen Orchestersuite durchgeführt wird und am Schluß im Unisono aller vier Streicher erklingt. Der Titel des Orchesterwerkes („*La Putain*“) ist wohl in Richtung auf Bauerndirne zu deuten.⁴⁹ (Vgl. die Notenbeispiele 2 und 3.)

Charakteristische Bestandteile des Quodlibets sind hierauf direkt zu beziehen (vgl. Notenbeispiel 4).

Eine Textunterlegung ist nur für den genannten Reigentanz überliefert; das Inzipit „*Mei Mutter kocht mer Zwiebel und Fisch, rutsch her ./. ./.*“⁵⁰ ließe sich allenfalls mit der von Dehn wohl irrtümlich der Zeile „Ich bin so lang“ (usw.) zugeordneten Fortsetzung „*Mit einem tumpfen Flederwisch drüb'r her ./. ./.*“ kombinieren und ergäbe – soweit bei derartigen Couplets möglich – auch einen gewissen Sinn mit der Zusammenstellung von ungeliebter Speise und

⁴⁵ Reichsdenkmale (vgl. Fußnote 35), S. 34 (in Nr. I/5, Canto, T. 7). Vgl. Mf I, 1948, S. 200 (H. Osthoff).

⁴⁶ H. J. Moser, *Tönende Volksaltertümer*, Berlin 1935, S. 309 f.

⁴⁷ Hrsg. von M. Seiffert, Leipzig 1933 (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jg. XXXIV/1). Die As-Dur-Fuge auf S. 64 f.

⁴⁸ F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes (vgl. Fußnote 2), Bd. II, S. 189 (mit Hinweis auf Gräters Veröffentlichung); vgl. ebenda, Bd. I, S. 147; Erk-Böhme (vgl. Fußnote 22), Bd. II, S. 787 f.; *Schwäbisch-Hall. Ein Buch aus der Heimat*, hrsg. von W. Hommel, 1937, S. 217 ff., 273 ff.

⁴⁹ G. Ph. Telemann, *Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften*, hrsg. von F. Noack, Kassel usw. 1955 (G. Ph. Telemann, *Musikalische Werke*. 10.), S. 83 ff.

⁵⁰ Als Gräter den Tanz aufzeichnete, wurde der Text nicht mehr gesungen, sondern nur in Gedanken wiederholt, um die Schritte danach zu regeln. Die Frage des nicht mehr gesungenen, nur noch gedachten Textes (symptomatisch für das Nachleben eines Gassenhauers?) steht im Zentrum unserer Studie.

1. Fuga a 4

2.

3.

4. a. *T.1* *T.3*

b. *T.9*

Prügel („tumpfer Flederwisch“ = „stumpfer“ Stoßdegen, Prügelstock).⁵¹ Damit wären Text und Melodie der Sphäre des „Kraut und Rüben“ zuzuordnen und wie jenes ursprünglich vielleicht dem Repertoire wandernder (und abschiednehmender) Handwerksburschen zugehörig. Doch auch auf dieser Bezugs Ebene scheint uns das von Bach Gemeinte noch nicht getroffen zu sein, wiewohl der Deutung eine Existenzberechtigung nicht abzuspochen ist.

Da die Quellen weitgehend verschüttet sind, ist eine Klärung vorerst nur auf hypothetischem Wege möglich. Als Ausgangspunkt für diesen Versuch sei ein im Dezember 1736 von Gottlob Harrer (Bachs späterem Nachfolger im Thomaskantorat) komponiertes Instrumentalwerk gewählt, dessen Titel alles Notwendige verrät: „*Sinfonia nella quale per espresso Commando e intrecciato il Balle del gran Padre, per li feste delle Nozze rip. de Sr. Barone di Stein*“.⁵² Am Schluß des ersten Satzes begegnet in der Stimme der 1. Violine folgender Verlauf:

5.

Es handelt sich hier um Bestandteile des bereits oben erwähnten, als „Großvateranz“ („Kehraus“) im 17. und 18. Jahrhundert und auch noch später weitverbreiteten Reigentanzes,⁵³ über den zeitgenössische Quellen sich wie folgt äußern:

⁵¹ Vgl. die in Fußnote 17 genannten Werke.

⁵² Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.11.41 (Autograph Harrers). Vgl. auch A. Schering, BJ 1931, S. 141.

⁵³ F. M. Böhme (vgl. Fußnote 2), a.a.O., sowie Bd. II, S. 81, 214f.; Erk-Böhme (vgl.

Kehrab / ist bey denen Spiel-Leuten ein sehr langer Tanz, womit der Tanz-Plan durch des Frauenzimmers lange Kleider gleichsam abgekehret, und die ganze Lust geschlossen wird.⁵⁴

Kehrab, oder Kehraus, (der) ein langer Tanz, mit welchem die sämtlichen Hochzeit-Gäste, wenn sie sich mit den Händen in einer langen Reihe fest an einander schlingen, und damit allerley Figuren und Wendungen machen, die Tanz-Lust gemeinlich beschließen. An einigen Orten nennt man diesen Tanz den Großvater . . .⁵⁵

Der Großvatertanz, der auch nur schlechthin der Großvater genannt wird, bey dem großen Haufen, ein wilder Tanz, mit welchem gemeinlich die Hochzeitänze beschlossen werden, und der den Nahmen von einem lustigen Liede hat: als der Großvater die Großmutter nahm, und so ferner.⁵⁶

Bei Harrer sind der Beginn im $\frac{3}{4}$ -Takt sowie der Presto-Teil leicht mit den entsprechenden Abschnitten des „Großvatertanzes“ zu identifizieren („Da Großvater Großmutter nahm“ und „Mit mir und dir ins Federbett“). Die Andante-Passage ist hingegen durch die Wendung nach Moll sowie die Synkopen verfremdet; gleichwohl sollte sie als Bestätigung dafür ausreichen, daß der „Großvatertanz“ im 18. Jahrhundert mehr als nur zwei Bestandteile aufweisen konnte und daß die bei Böhme⁵⁷ und Friedlaender⁵⁸ mitgeteilten Melodiefragmente zu Recht mit jenem in Verbindung gebracht worden sind:

6. a.



b.



Daß die Überlieferung mit so vielen Unsicherheitsfaktoren behaftet ist, darf nicht wundernehmen, sind doch noch vom Beginn des 17. Jahrhunderts „Kehrab“-Tänze bekannt,⁵⁹ die mit dem Melodiegut des 18. Jahrhunderts nicht die geringste Gemeinsamkeit aufweisen. Fehlende Aufzeichnung, weite

Fußnote 22), Bd. II, S. 721; M. Friedlaender, *Das Großvaterlied und der Großvatertanz*, in: *Festschrift Hermann Kretzschmar zum 70. Geburtstag*, Leipzig 1918, S. 29–36.

⁵⁴ *Universal-Lexikon* (J. H. Zedler), Bd. 15, Leipzig 1737, Sp. 388.

⁵⁵ J. G. Krünitz, *Oekonomisch-technologische Encyklopädie*, 36. Teil, Berlin 1786, S. 714.

⁵⁶ Ebenda, 20. Teil, Berlin 1780, S. 143.

⁵⁷ *Geschichte des Tanzes* (vgl. Fußnote 2), Bd. II, S. 214 f.

⁵⁸ Vgl. Fußnote 53, a.a.O., S. 36. Diese Form (mit sich steigendem Tempo oft wiederholt) im sächsischen Erzgebirge nachgewiesen.

⁵⁹ Ein Kehrab von 1603 bei Böhme (vgl. Fußnote 2), Bd. II, S. 39; ein anderer von 1620 bei R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. I, Leipzig 1909, S. 269, ein noch älterer bei W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1750*, Kassel 1967, S. 241 f.

Verbreitung⁶⁰ und langer Gebrauch des „Großvatertanzes“ könnten dazu geführt haben, daß besonders viele regionale Varianten sich bildeten, von denen nur ein Bruchteil durch spätere Generationen festgehalten worden ist.

Trifft trotz aller dieser Einschränkungen unsere Annahme zu (gleichgültig, ob Kittels Textunterlegung „Ich bin so lange nicht bey dir gewesen“ korrekt ist oder nicht), dann wird der Sinn des Zitats im Quodlibet der Goldberg-Variationen deutlich: Nach der 29. Variation folgt – ein „Trugschluß“ – nicht der erwartete Kanon im Intervall der Dezime, sondern eine Melodie, die assoziativ an Abschied denken läßt, das Finale ankündigt, „Kehraus“ signalisiert und Feierabend gebietet.

Gewiß, es ist ein heiteres Abschiednehmen, das mit der „Kehraus“-Melodie und der (von uns gleichfalls als Abschieds- oder Wanderlied gedeuteten) Bergamasca anhebt. Doch auch hier geht es nicht ohne Hintergründigkeit ab: Alte, im Sprachgebrauch noch nachweisbare Querverbindungen weisen vom Kehraus zum mittelalterlichen Totentanz,⁶¹ und das „Abkehren“ mit einem „tumpfen Flederwisch“ könnte symbolisch auch einen (Staup)besen meinen, mit dem in Zeiten rauherer Sitten und wilderen Tanzens allzu seßhafte Gäste aus dem Festsaal entfernt wurden. Überlegungen solcher Art suchen der Tatsache gerecht zu werden, daß die Goldberg-Variationen von einem Komponisten geschrieben worden sind, der an der Schwelle des Alters stand und dem das Leben keine Bitternis erspart hatte. Beachtung und Bewunderung verdient die großartige Serenität, die aus den humorvollen und zugleich hintergründigen Lied- und Textanspielungen in Bauernkantate und Goldberg-Variationen spricht. Daß die Funktion des „Kehraus“ im letztgenannten Werk einen Effekt vorausnimmt, der erst ein knappes Jahrhundert später bei Robert Schumann wieder anzutreffen ist,⁶² sei nicht vergessen. Doch wer hätte Bach eine solche Antizipation nicht zugetraut?

⁶⁰ Ein „Großvatertanz der Sachsen in Siebenbürgen“ (Böhme, a.a.O., Bd. II, S. 214f.), mitgeteilt nach der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1814, dürfte nach Böhmers Meinung nicht bei der Auswanderung der Sachsen im 12. Jahrhundert nach Siebenbürgen gelangt sein, sondern dort sehr viel später erst Fuß gefaßt haben (vgl. hierzu auch die in Fußnote 59 genannten Daten). Auch hier findet sich der charakteristische Melodiebeginn wie in Notenbeispiel 6.

⁶¹ Nachweise bei Grimm (vgl. Fußnote 17), Bd. 5, Leipzig 1873, Sp. 403ff.: „kehrab“ / „garab“, „kebraus“ / „garaus“.

⁶² Erstmals in den „Papillons“ op. 2 (in Nr. 12). Vgl. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. II, S. 456.

7. Georg Friedrich Händel, „Belsazar“, Sinfonia (Nr. 33), B-Dur:⁷

. — — — — — / — — — — — — — — — —

8. Antonio Vivaldi (1678–1741), *Concerto A 5. Violino Principale, Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola, e Cembalo* (P 350 = RV 363), B-Dur:⁸

— — / — — / — / — —

9. Joseph Haydn (1732–1809), Sinfonie Nr. 31 „Mit dem Hornsignal: „Auf dem Anstand““ (1765), D-Dur: — — — — — — — — — —

10. Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), Notturmo für Bläser, C-Dur:⁹

— — — — — —

11. Ludwig van Beethoven (1770–1827), Sinfonie Nr. 9, d-Moll, 2. Satz:¹⁰

— — — — — —

Hinzuzuzählen wären diesen Signalmotiven in Oktaven einige vergleichbare Tonreihen, die auf den Oktavsprung verzichten, wie etwa

12. Pavel Josef Vejvanovský (gest. 1693), Sonata VII „La Posta“, C-Dur:

. — — — — —

Die instrumentalen Eintön- oder Oktavrufe der Postillione scheinen, ähnlich den Hornsignalen der Hirten und Jäger und den Rufen der Glocken, zum akustischen Alltag gehört und so bewußt oder unbewußt einen Teil der musikalischen Äußerungen mitbestimmt zu haben.

Die Frage nach den von den Postreitern und -fahrern verwendeten Klangwerkzeugen erzeugt zunächst Assoziationen in Richtung auf jenes gewundene Messinghorn, wie es auf vielen Abbildungen begegnet, in verschiedenen Abmessungen in den Instrumentensammlungen aufbewahrt und in der Literatur besonders der Romantik (Eichendorff, Novalis) besungen wird; wie es gegenwärtig wieder als Pleßhorn bei den Jägern verwendet wird und wie es bei vielen europäischen Postinstituten als Wappenbild erscheint (insbesondere auf Briefmarken). Hiergegen sind jedoch einige Bedenken anzumelden:

1. Das landläufig als „Posthorn“ bezeichnete Instrument ist in Gestalt, Klang und Blastechnik der Trompete verwandt; erinnert sei hier auch an das posthornähnliche Instrument in der Hand des Trompeters (Stadtpfeifers) Gottfried Reiche auf dem um 1727 von Elias Gottlob Haußmann gemalten Porträt im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig.¹¹ Die Trompete aber war privi-

⁷ Vgl. Serauky, a.a.O., S. 377. Die Sinfonia ist überschrieben „Postillions“.

⁸ Vgl. K. Heller, a.a.O., S. 102. Die Stimmen der Ripien-Violen (Sächs. Landesbibliothek Dresden, Mus. 2389/O/73) tragen den Vermerk „o sia il Corneto (bzw. Cornetta) da Posta“.

⁹ Das Oktavmotiv in der Solotrompete.

¹⁰ Das Oktavmotiv in verschiedenen Stimmen, besonders auffällig in den in Oktaven gestimmten Pauken.

¹¹ Vgl. BJ 1918, S. 136.

legiertes heraldisches Adelsinstrument der zunftmäßig gebundenen und sozial bevorzugten Hof- und Feldtrompeter, die in eifersüchtiger Wahrung ihrer Interessen den durchgängigen Gebrauch dieser Instrumente auch in abgewandelter Form nicht zugelassen hätten, vor allem nicht durch die bedeutend rangniederer eingestuften Postillione.

2. Die vielfach gewundenen Metallinstrumente waren in Herstellung und Anschaffung teuer und bei dem strapaziösen Dauergebrauch auf den schlechten Straßen den Gefahren des Verbeulens und Zerreißen ausgesetzt.

Hinsichtlich des in Bachs B-Dur-Capriccio erwähnten Instruments bleibt eine andere Spur zu verfolgen. Die Schlußfuge, in den maßgeblichen handschriftlichen Quellen als „Fuga all'imitatione della posta“ bezeichnet, trägt seit den frühen Druckausgaben des 19. Jahrhunderts die Überschrift „Fuga all'imitazione della cornetta di Postiglione“. Möglicherweise zielt diese Formulierung auf die Dreiklangsmotivik des Fugenthemas, doch erweise sie sich schon dadurch als – ungerechtfertigte – spätere Zutat:¹² Fugenthema und Fuge wollen „die Post“ nachahmen, nicht „das Posthorn“. Diese Feststellung gilt freilich nur für die Dreiklangsmotivik, nicht für die vielfach in die Fuge eingestreuten Oktavrufe, mit denen auch die Aria del Postiglione ausgestattet ist.

Immerhin geht die Formulierung „cornetta di Postiglione“ insoweit nicht am Sachverhalt vorbei, als etwa Marin Mersennes „*Harmonie universelle*“ (Paris 1636/37) vom „*cornet de poste*“ und die obenerwähnte Dresdner Vivaldi-Handschrift vom „*Corneto*“ (bzw. „*Cornetta*“) „*da Posta*“ sprechen. Die Bezeichnung Cornetto weist auf den Zinken, das hölzerne Grifflochhorn der Stadtpfeifer. Dieses Instrument erlaubt eine chromatische Tonreihe durch $2^{1/2}$ Oktaven, ist allerdings außerordentlich schwer sauber zu intonieren, weshalb eine gute Darstellung der oft virtuosen Cornetto-Partien zur Zeit noch selten gelingt. Es ist kaum vorstellbar, daß die Postillione ein solches Instrument benutzt haben sollten.

Nun gibt es den Namen Zink aber auch noch als Synonym für das allgemein als Hief bekannt gewesene Jägerhörchen (Fleming, 1719). Eine Untersuchung des Jagdzinken könnte auch für die Geschichte des Posthorns gewisse Erträge zeitigen.

Dieses einfache Horninstrument begegnet in Abbildungen und in jagdlicher Literatur, sogar mit Signalangaben in der oben gewählten „Notation“, bereits seit dem 13. Jahrhundert.¹³ Besonders treffend dargestellt ist es – samt seinem Gehänge – bei Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1619, Taf. XXII). In Funktion erscheint es auf einigen Abbildungen des „Jüngeren Jagdbuches“ von Wolfgang Birkner (1636), wobei ganze Hiefbläsergruppen bei jagdlichem Brauchtum wie Curée (dabei bellen die Hunde das erhobene Haupt des Hir-

¹² Die bevorstehende Neuausgabe in NBA V/10 eliminiert die in BG und alle darauf fußenden Neuausgaben übergegangene Zutat. – Anm. der Schriftleitung.

¹³ Ein um 1590 abgebildeter Läuferbote (Berlin, Postmuseum, 9183-1) trägt ein hufeisenförmiges „Jagdhörchen“.

ches an), Tusch und Ständchen, Dachs- und Wasserjagd usw. sowie bei den oft lebensnotwendigen Verständigungsrufen beschäftigt sind.

Morphologisch läßt sich dieses Instrument deutlich von den primitiven und variablen Jagdhorntypen der Olifante, Büffelhörner, Rüdnhörner, Holzhörner usw. abgrenzen. Das bestätigt auch der reiche Bestand des Historischen Museums Dresden, aus dem etwa 50 Hiefhörner zum Vermessen und Anblasen zur Verfügung standen. Diese Auswahl ermöglichte einen statistischen Befund von hinreichender Genauigkeit. Es handelt sich um schlanke Kesselmundstückinstrumente ohne Grifflöcher, die überwiegend in gerader Form mit rundem, bei Verwendung von Elfenbein anstelle des üblichen Rinderhorns auch sechseckigem (den Krummzinken ähnlichem) Querschnitt vorliegen (franz. *graisle*, engl. den Kutsch-[coach]-Hörnern gleichend) und selten nachträglich in Hufeisenform gebogen (franz. *moinel*) wurden. Die Abmessungen zeigen in dem überschaubaren Herstellungszeitraum vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert eine große Konstanz, die besonders im Mundstückbereich feste Normen erkennen läßt. Danach ergeben sich folgende Durchschnittswerte:

Material: Horn und Elfenbein im Verhältnis 4:1

Länge: 260–270 mm, seltener 170–180 sowie 210–230 mm

Äußerer Durchmesser: 28–30 mm

Innerer Durchmesser: 25 mm, seltener 23 oder 27 mm

Mundstück Außendurchmesser: 16 mm, seltener 15 bzw. 17 mm

Mundstück Innendurchmesser: 13 mm, seltener 12 bzw. 14 mm

Kesseltiefe: 7 mm, seltener 6 oder 5 mm

Kesselloch Durchmesser: 3,5–4,3 mm

Zylindrische Mundrohrbohrung: etwa 100 mm (Werte von 80 bis 120 mm)

Lackschicht an der Schallochinnenseite: 35 mm breit

Da die konische Innenwand meist naturnahe belassen wurde, ergeben sich bei gleichen Außenmaßen dennoch etwas differierende Tonhöhen, die zwischen b und d schwanken, sich aber deutlich um die Töne b und h gruppieren, wie ja auch die obenerwähnten Kompositionen auffallend häufig die Tonarten B-Dur bzw. h-Moll verwenden. Obertöne über den Oktavton hinaus lassen sich auf diesen kurzen Instrumenten nur schwer angeben und scheinen für die allgemeine Praxis auch wenig Bedeutung gehabt zu haben. Die charakteristische Zierform der sogenannten Hornfessel sowie die damit verbundene jagdliche Rangordnungsbezeichnung kann hier außer Betracht bleiben. Nach Fleming (1719) wurden die Jagdzinken, die einen klaren Laut gäben und von den Jägerjungen gern zum Lernen gebraucht würden, in einer der Präparierung altjüdischer Schofare ähnlichen Technik hergestellt, indem Rinderhörner weichgekocht, in eine konische Form gepreßt und danach auf der Drechselbank weiterbearbeitet, gebohrt und abgedreht wurden, wonach auch die Lackschicht, offenbar zur Verbesserung des Klanges, nicht vergessen werden durfte. Als spezialisierter Hersteller derartiger Instrumente wird im 16. Jahrhundert in Nürnberg ein Dreher von Jagdhörnern genannt (Musikgeschichte in Bildern, Bd. III, Lieferung 9, Leipzig 1976, S. 30).

Als – auf einer Tonhöhe „notierte“ – Jagdsignale sind z. B. überliefert:

Ruf, Hilfe: — / — / — —

Aufbruch: — / .. — / —

Wild gesichtet, mit Angabe z. B. der Geweihenden des Hirsches:

— —

Totruf (Prise): .. — —

Sammeln: — / .. — —

Unklar bleibt, wie diese Töne auf die Oktave verteilt waren, ob dies ins Belieben des Bläusers gestellt war oder nach uns unbekanntem Regeln geübt wurde. Bei wichtigen Rufen sollten die hohen Töne bevorzugt werden. Die Jagdschrei-Nachahmung erlaubt die Verteilung analog den Vokalen, etwa bei „Halali“, wo die Silbe -li die höhere Lage fordert. Eine deutliche Verwandtschaft derartiger Signale mit den notierten Oktavsignalen in der eingangs gegebenen Übersicht oder in den Kompositionen von Lully oder Joseph Haydn (Sinfonie „Auf dem Anstand“) ließe sich unschwer feststellen.

Es ist denkbar, daß sich aus dem Jagdzink bei Metallverarbeitung im 17. Jahrhundert ein etwa 30 bis 40 cm langes Hörnchen mit einer kleinen Windung herausbildete, das Oktavintervalle angab.¹⁴ Im 18. Jahrhundert wurde wahrscheinlich der Taxisschen Post durch Privileg eine Verlängerung der Röhre bei zwei bis drei Windungen gestattet, was die Erzeugung von fünf bis sechs Naturtönen ermöglichte (vgl. entsprechende Motive bei Mozart und Beethoven), bis die Entwicklung in der gewundenen Posttrompete des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte.

Brauchbar als Indizien erscheinen auch folgende Beobachtungen:

1. Im 19. Jahrhundert ist der Name Kornett übergegangen auf das bekannte Signal- bzw. Posthorn, in Verbindung mit den Ventilen als Cornet a piston besonders in der frühen Jazzmusik verwendet (die militärische Bezeichnung Kornett für einen Reiterfährich bleibe hier außer Betracht).

2. Morphologisch fällt das Mundstück besonders auf. Original erhaltene Posthornmundstücke aus dem 19. Jahrhundert ähneln sehr den heute für das Waldhorn verwendeten Trichterkeßelmundstücken mit schmalen Lippenrand und haben andererseits in den Abmessungen viel Ähnlichkeit mit den alten „genormten“ eingedrehten oder separaten Mundstücken der Hiefe, der stillen und krummen Zinken. Diese Mundstückform setzt als Blastechnik weitgehend das sogenannte Einsetzen voraus, während die Trompete und die Posaune mit Lippenansatz geblasen werden, was etwa in der Treffsicherheitsschulung einen grundsätzlichen Unterschied ausmacht.

Denkbar ist also, daß die Postillione ihre Mundstücke und ihre Blastechniken von den früheren „Post-Cornetten“ auf die modernen „Posthörner“ übertra-

¹⁴ Abbildungen im Postmuseum Berlin (9183-2/1 und 2405-2/2).

gen haben, ebenso wie die Jagdzinkenisten relativ leicht mit ähnlichen Mundstücken auf die moderneren Parforcehörner übergehen konnten. Abzuwarten bleibt, ob das kleine, relativ leicht herzustellende, traditionsreiche Instrument etwa für die Wiedergabe der obenerwähnten Originalkompositionen von J. Beer und P. J. Fick wiederzubeleben ist.¹⁵

¹⁵ Weitere Literatur: MGG, Art. Horninstrumente (Hickmann, Karstädt), Jagdmusik (Karstädt); G. Karstädt, *Laßt lustig die Hörner erschallen*, Hamburg 1970; K. Taut, *Die Anfänge der Jagdmusik*, Leipzig 1927; Gumbert/Thieme, *Postbornschule*, Leipzig 1903; R. Krause, *Das Hiefhorn*. In: *Mitteilungen des Staatl. Heimat- und Schloßmuseums Burgk/Saale*, 1975, Nr. 4.

Die Arbeit von Horst Walter, *Das Postbornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Haydn-Studien*, Bd. IV, Heft 1, 1976, S. 21–34, erschien erst während der Drucklegung des Bach-Jahrbuchs 1976 und konnte nicht mehr berücksichtigt werden. – Anm. der Schriftleitung.

Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

In seinem Aufsatz „Neue Texte zur Leipziger Kirchen-Music“¹ beschreibt Wolf Hohobhm drei bislang unbekannte Textdrucke aus der Zeit von Johann Sebastian Bachs Kantorat. Durch diesen Neufund hat sich die Zahl der erhaltenen originalen Kantatentextdrucke auf sechs, d. h. auf das Doppelte erhöht.² Die nachstehende Tabelle 1 bringt eine Inhaltsübersicht der von I bis VI nummerierten chronologisch geordneten Textdrucke,³ die in ihrem Verhältnis zum musikalischen Quellenbefund untersucht werden sollen, und zwar besonders im Blick auf verschiedene Widersprüchlichkeiten.

Tabelle 1

Sonn- und Festtag	Datum	BWV	Textbeginn
<i>Textdruck I:</i>			
2. nach Epiphania	16.1.1724	155	Mein Gott, wie lang, ach lange
3. nach Epiphania	23.1.1724	73	Herr, wie du willst, so schicks mit mir
4. nach Epiphania	30.1.1724	81	Jesus schläft, was soll ich hoffen
Mariae Reinigung	2.2.1724	83	Erfreute Zeit im neuen Bunde
Septuagesimae	6.2.1724	144	Nimm, was dein ist, und gehe hin
Sexagesimae	13.2.1724	181	Leichtgesinnte Flattergeister
Estomihi	20.2.1724	22	Jesus nahm zu sich die Zwölfe
Mariae Verkündigung	25.3.1724	—	Siehe, eine Jungfrau ist schwanger
<i>Textdruck II:</i>			
1. Ostertag	9.4.1724	31	Der Himmel lacht! die Erde jubiliert
2. Ostertag	10.4.1724	66	Erfreut euch, ihr Herzen
3. Ostertag	11.4.1724	134	Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß
Quasimodogeniti	16.4.1724	67	Halt im Gedächtnis Jesum Christ
Misericordias Domini	23.4.1724	104	Du Hirte Israel, höre

¹ BJ 1973, S. 5–32.

² Im vorliegenden Artikel bezeichnet „Textdruck“ eine gedruckte Sammlung von mindestens vier Kantatentexten. Jedem Text geht ein Titel voraus mit Nennung des De-tempore-Datums („Am ...“ oder „Auf den ...“), für das vom Herausgeber des Textdruckes die betreffende Kantatenaufführung vorgesehen war.

³ Faksimilwiedergaben sämtlicher Textdrucke neuerdings bei W. Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, Leipzig 1974, S. 422–455. – Das Originalformat ist durchweg 16,5 x 9,5 cm.

Sonn- und Festtag	Datum	BWV	Textbeginn
<i>Textdruck III:</i>			
3. nach Trinitatis	17.6.1725	— ⁴	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
4. nach Trinitatis ⁵	24.6.1725	—	Gelobet sei der Herr ⁶
5. nach Trinitatis	1.7.1725	—	Der Segen des Herrn machet reich ⁶
Mariae Heimsuchung	2.7.1725	—	Meine Seele erhebet den Herrn ⁷
6. nach Trinitatis	8.7.1725	—	Wer sich rächet ⁶

Textdruck IV:

1. Ostertag	25.3.1731	31	Der Himmel lacht! die Erde jubiliert
2. Ostertag	26.3.1731	66	Erfreut euch, ihr Herzen
3. Ostertag	27.3.1731	134	Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß
Quasimodogeniti	1.4.1731	42	Am Abend aber desselbigen Sabbats
Misericordias Domini	8.4.1731	112	Der Herr ist mein getreuer Hirt

Textdruck V:

1. Pfingsttag	13.5.1731	172	Erschallet, ihr Lieder
2. Pfingsttag	14.5.1731	173	Erhöhtes Fleisch und Blut
3. Pfingsttag	15.5.1731	184	Erwünschtes Freudenlicht
Trinitatis	20.5.1731	194 ^I	Höchsterwünschtes Freudenfest

Textdruck VI:

1. Weihnachtstag	25.12.1734	248 ^I	Jauchzet, frohlocket
2. Weihnachtstag	26.12.1734	248 ^{II}	Und es waren Hirten
3. Weihnachtstag	27.12.1734	248 ^{III}	Herrscher des Himmels
Neujahr	1. 1.1735	248 ^{IV}	Fallt mit Danken
Sonntag nach Neujahr	2. 1.1735	248 ^V	Ehre sei dir, Gott, gesungen
Epiphania	6. 1.1735	248 ^{VI}	Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben

Die Anzahl der von den sechs Textdrucken einbezogenen Sonn- und Festtage beläuft sich auf 33. Unter der Voraussetzung, daß sich der Text „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ in Textdruck III nicht auf die gleichnamige Kantate

⁴ Die einzige erhaltene vollständige Vertonung des Chorals „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ durch Bach (= BWV 177) ist für den 4. und nicht den 3. Sonntag nach Trinitatis bestimmt. Die autographe Kompositionspartitur ist mit „1732“ datiert; ihr Wasserzeichen tritt nur in den Jahren 1732 bis 1735 auf. Wir schließen daraus, daß BWV 177 nicht am 17. Juni 1724 aufgeführt worden sein kann. Vgl. auch Dürr Chr., S. 107.

⁵ 1725 fiel der Johannistag, auf den der Text zugeschnitten ist, auf den 4. Sonntag nach Trinitatis.

⁶ Text von Erdmann Neumeister (1711); vgl. Hobohm, a.a.O., S. 29.

⁷ Dieser Text beginnt wie BWV 10 mit Lukas 1.46, fährt dann jedoch anders fort.

BWV 177 bezieht, beträgt die Zahl der von Bach vertonten Texte 27. Da jedoch drei Texte doppelt erscheinen, handelt es sich nur um insgesamt 24 verschiedene Bachsche Werke. In jedem Einzelfall nennt der Textdruck die Kirche bzw. Kirchen in Verbindung mit der aufzuführenden Kirchenmusik. Es ist allgemein bekannt, daß an den hohen Festtagen die Gottesdienste mit Figuralmusik vormittags in St. Nicolai und nachmittags in St. Thomae gehalten wurden. Dies wird für drei verschiedene Jahre von den Textdrucken II, IV, V und VI bestätigt durch Angaben wie „*Frühe in der Kirche zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomä*“. Der erste Gottesdienst in Textdruck I (2. Sonntag nach Epiphania 1724) fand in der Thomaskirche statt, der erste Gottesdienst in Textdruck III (3. Sonntag nach Trinitatis) jedoch in der Nikolai-kirche, und zwar in Übereinstimmung mit dem bekannten wöchentlichen Wechsel der Kirchenmusik zwischen beiden Kirchen an normalen Sonntagen (einschließlich der 3. Feiertage der hohen Feste). Wenn nun eine solche Reihe von normalen Sonntagen durch ein einzeln stehendes Fest wie etwa *Mariae Reinigung* unterbrochen wurde, einem Festtag mit zwei Kantatengottesdiensten, so erhielt man die Wechselfolge durch eine entsprechende Umplazierung des Vormittagsgottesdienstes.

Die Textdrucke geben für nachfolgende Festtage zwei Gottesdienste an (T = St. Thomae; N = St. Nicolai):

Festtag	Textdruck	„Frühe“	„Nachmittag“
1. Weihnachtstag	VI	N	T
2. Weihnachtstag	VI	T	N
Neujahr	VI	T	N
Epiphania	VI	T	N
Mariae Reinigung	I	N	T
Mariae Verkündigung	I	T	N
1. Ostertag	II, IV	N	T
2. Ostertag	II, IV	T	N
1. Pfingsttag	V	N	T
2. Pfingsttag	V	T	N
Trinitatis	V	T	N
Johannis	III	T	N
Mariae Heimsuchung	III	T	N

Für Himmelfahrt, Michaelis und Reformationsfest haben sich keine Textdrucke erhalten, doch ist anzunehmen, daß an diesen Tagen ebenfalls zwei Gottesdienste mit alternierender Kirchenmusik stattfanden.⁸

Einen Sonderfall stellt der jährliche Ratswechsel-Gottesdienst dar, für den sich ein einziger Textdruck aus Bachs Amtszeit erhalten hat. Der Textdruck zu Kantate 29 besteht in einem Faltblatt mit Titel und drei weiteren Seiten,

⁸ Vgl. Spitta II, S. 101.

offensichtlich eine Einzelpublikation, die nie zu einem umfanglicheren Textheft gehörte. Der Titel lautet: „*Texte zur Music, so nach gebaltener Raths-Wahl-Predigt in der Kirche zu St. Nicolai von dem Choro Musico abgesungen worden. Leipzig 1749.*“ Nun ist es fraglich, ob man hieraus schließen kann, daß in den späteren Jahren die Kantatentexte für die Sonn- und kirchlichen Festtage nicht mehr gedruckt wurden (nach Epiphanius 1735 ist kein Textdruck mehr nachweisbar), der jährliche Ratswechsel-Gottesdienst jedoch eine Ausnahme rechtfertigte. Deutlich beschränken sich nun aber die Textdrucke I–VI auf das Kirchenjahr, so daß man annehmen muß, daß der Ratswechsel eher als weltliches denn als liturgisches Datum angesehen wurde. Dies würde erklären, warum der Ratswechsel-Gottesdienst nicht in den Rahmen der umliegenden Sonn- und Feiertage einbezogen, sondern mit einem eigenen Textdruck versorgt wurde.⁹ Sein besonderer Charakter wurde auch schon dadurch unterstrichen, daß der Stadtrat in einem formellen Akt jeweils die Predigt bei dem Superintendenten Deyling sowie die Kantate bei dem Tuomaskantor Bach bestellte.¹⁰ Derartige Bestellungen sind für 1729 bis 1749 nachgewiesen, schließen also den Zeitraum der Textdrucke IV–VI mit ein.

Bei den Textdrucken stellt sich nun die Frage nach ihrem Verhältnis zu den musikalischen Quellen, d. h. dem praktischen Aufführungsmaterial der Kirchenkantaten. Derartige Quellen lassen sich für „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ in Textdruck I ebensowenig nachweisen wie für die letzten vier Texte in Textdruck III. Es wurde bereits darauf verwiesen, daß die Kantate 177 nicht am 17. Juni 1725 aufgeführt wurde.¹¹ Auch für Kantate 66 hat sich kein Aufführungsmaterial vom 10. April 1724 erhalten; da die erhaltene Originalpartitur¹² jedoch kein Kompositionsmanuskript ist und der Text überdies nach einer Köthener Geburtstagskantate von 1718 parodiert wurde, konnte mit einer Aufführung des Werkes im Jahr 1724 gerechnet werden. Diese Vermutung erfährt nun eine Bestätigung durch Textdruck II.

Innerhalb des Originalstimmensatzes der Kantate 31 (1. Ostertag in Textdruck II und IV) unterscheidet Alfred Dürr eine Weimarer und eine Leipziger Gruppe.¹³ Damit ist zwar eine Entstehung des Werkes vor 1724 bewiesen, doch bleibt es unbekannt, wann die Leipziger Fassung entstanden ist. Abgesehen von Kantate 66 sind jedoch für alle in den Textdrucken enthaltenen Bachschen Werke musikalische Quellen für die in den betreffenden Textdrucken angegebenen Daten belegt. In 19 Fällen scheint es sogar so zu sein, daß mindestens ein Teil der Quellen, wenn nicht alle Quellen eines Werkes für die durch den betreffenden Textdruck belegte Aufführung angefertigt worden

⁹ Einzeln gedruckte Texte erschienen gewöhnlich auch zu den Aufführungen weltlicher Gelegenheitswerke. Dies mag auch für weltliche und geistliche Hochzeitskantaten gegolten haben (vgl. BWV Anh. 14).

¹⁰ Vgl. W. Neumann, *Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs*, in: BJ 1961, S. 52; Dok II, S. 194.

¹¹ Siehe Fußnote 4.

¹² Vgl. Dürr Chr., S. 68, und Krit. Bericht zu NBA I/10, S. 21.

¹³ Dürr St., S. 22–24. Die Originalpartitur von BWV 31 ist verloren.

sind.¹⁴ Deutliche Ausnahmen bilden (über BWV 66 hinaus) die Kantaten 155 und 22 in Textdruck I (die Stimmensätze beider Werke sind verloren), doch ist die Sachlage bei den Kantaten 31 (für beide Aufführungen), 42 (Textdruck IV) und 173 (Textdruck V) ebenfalls zweifelhaft.

Bach hatte vor dem Beginn der von den Textdrucken III–VI erfaßten Zeitspanne der neuen Chronologie zufolge mindestens zwei Kantatenjahrgänge vollendet. Daraus folgt, daß die Texte dieser Drucke unter Berücksichtigung des bereits vorhandenen Repertoires ausgewählt wurden. Dies gilt nicht in gleichem Maße für den von den Textdrucken I–II erfaßten Zeitraum aus Bachs erstem Leipziger Amtsjahr mit „regulirter Kirchenmusik“. Doch für Sexagesimae, Estomihi und Ostersonntag 1724 sind Aufführungsmaterialien von Bachschen Kantaten erhalten, die zusätzlich zu den in den Textdrucken genannten Werken für die betreffenden Sonntage angefertigt worden sein müssen. Es ist wahrscheinlich, daß Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ am 1. Ostertag in der Universitätskirche erklang. Die andern beiden Kantaten, „Gleichwie der Regen und Schnee“ (BWV 18) für Sexagesimae und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (BWV 23) für Estomihi, werden unten zu diskutieren sein. Ein weiteres Problem stellt sich in der Verbindung der Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ (BWV 182) mit dem Fest Mariae Verkündigung und der Existenz von Stimmenmaterial für eine Aufführung im Jahr 1724. Auch dies wird unten zu bedenken sein.

Vergleiche der Textdrucke mit den Vokalstimmen der entsprechenden musikalischen Quellen haben im allgemeinen nur kleinere Varianten im Blick auf Wortstellung, Orthographie u. ä. ergeben. Können nun die Textdrucke Bach als Vorlage für die Komposition der Werke gedient haben?

Eine Anzahl der in den Textdrucken vorkommenden Kantaten beginnt mit Bibelworten; in einigen Fällen gibt der Textdruck sogar die genaue Bibelstelle an. Der Sachverhalt stellt sich folgendermaßen dar:

Textdruck	Sonn- und Festtag	BWV	Bibelstellenverweis
I	Septuagesimae	144	ja
	Estomihi	22	ja
	Mariae Verkündigung	—	ja
II	Quasimodogeniti	67	ja
	Misericordias Domini	104	ja
III	Johannis	—	ja (ohne Versangabe)
	5. nach Trinitatis	—	nein
	Mariae Heimsuchung	—	nein
	6. nach Trinitatis	—	nein
IV	Quasimodogeniti	42	nein
VI	2. Weihnachtstag	248 ^{II}	nein
1749	Ratswechsel	29	nein

¹⁴ BWV 73, 81, 83, 144, 181, 134 (Textdruck II), 67, 104, 134 (Textdruck IV), 112, 172, 184, 194/Teil I, 248^{I–VI}.

Die Textdrucke I und II geben also konsequent die Bibelstellen an. Dies erinnert an die merkwürdige Tatsache, daß auf den von Kopistenhand angefertigten Titelumschlägen in den Originalquellen der Kantaten 40 und 64 von Dezember 1723, zwei Werken mit ebenfalls biblischen Eröffnungschören, Bach eigenhändig die Bibelstellenverweise in der Art der Textdrucke I und II nachtrug.¹⁵ Da nun wahrscheinlich mit dem 25. Dezember 1723 nach dem vorangegangenen *tempus clausum* ein neuer (verlorener) Textdruck einsetzte, mag Bach sehr wohl dadurch im Blick auf seine Nachträge beeinflusst worden sein, falls der neue Textdruck entsprechend den beiden nachfolgenden Heften solche Bibelstellenverweise enthielt. Doch bleibt Bachs Behandlung der Titelseiten der Kantaten 40 und 64 außergewöhnlich. Die musikalischen Quellen identifizieren kaum jemals solche Bibelzitate.

Textdrucke sind bei den Partiturhandschriften oder Stimmensätzen der Kirchenkantaten in keinem Falle verblieben.¹⁶ Und es gibt keinerlei Beleg dafür, daß Bach solche Drucke regelmäßig beim Komponieren benutzt hätte. Sollte er nach einem Manuskript des Textdichters gearbeitet haben, das ähnlich oder gar identisch mit der Vorlage war, die dem Drucker zur Verfügung stand?

Handschriftliche Textvorlagen haben sich zu den *De-tempore*-Kirchenwerken ebenfalls nicht erhalten, jedoch sind Beispiele zu vier anderen Vokalkompositionen¹⁷ nachweisbar. Zum Text der weltlichen Kantate 208 „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ gibt es Fassungen in Salomon Francks gedruckter Sammlung *Geist- und Weltlicher Poesien* (Teil II, Jena 1716), auf einem von unbekannter Hand stammenden Textblatt (Format: 33,5 × 20 cm) sowie in Bachs autographen Partitur von 1713. In sieben von zwölf wichtigen Textvarianten¹⁸ stimmen Bachs Partitur und das Textblatt gegenüber der gedruckten Sammlung überein. Von der weltlichen Kantate 215 „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ gibt es gleichfalls eine autographe Partitur von 1734, ein handschriftliches Textblatt (Format: 34 × 20 cm) des Librettisten J. C. Clauder sowie ein gedrucktes Textblatt als Programmzettel für die Aufführung. Letzteres ist in seiner Funktion den unter die Kirchgänger verteilten Kantatentextdrucken vergleichbar. Wiederum in sechs von zehn Fällen stimmen Bachs Autograph und das handschriftliche Textblatt in den Varianten¹⁹ gegenüber dem gedruckten Text überein. So gering diese Belege auch sind, deuten sie doch darauf hin, daß Bach eher nach handschriftlichen Textentwürfen als nach gedruckten Vorlagen arbeitete, und dies sowohl in Weimar

¹⁵ *BB Mus.ms. Bach P 63* bzw. *St. 84*.

¹⁶ C. F. Zelter erwähnt einen „alten Kirchentext“ der Matthäus-Passion von 1729 (vgl. *Krit. Bericht zu NBA II/5*, S. 79). Vielleicht war dieser seinerzeit (heute verschollen) bei den Originalhandschriften aufbewahrt, wie es bei BWV 29 (siehe unten) und anderen nicht dem Kirchenjahr zugehörigen Werken der Fall ist.

¹⁷ BWV 208, 216a, 195 und 215. Vgl. auch R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972, Bd. I, S. 37–40.

¹⁸ Vgl. *Krit. Bericht zu NBA I/35*, S. 38.

¹⁹ Vgl. *Krit. Bericht zu NBA I/37*, S. 60 und 68.

(siehe BWV 208) als auch in Leipzig (siehe BWV 215). Vielleicht dürfte einer der Gründe dafür darin bestanden haben, daß die normalerweise größeren handschriftlichen Textblätter mehr Raum für Randbemerkungen und andere Notizen für den Kompositionsentwurf ließen. Derartige autographe Notizen finden sich auf den Textblättern für BWV 208 (Weimar) und BWV 216a (Leipzig).

Andere Aspekte der Textdrucke zielen direkter auf musikalische Fragen und verdienen darum besondere Aufmerksamkeit. So vermerken beispielsweise die Textdrucke ein „*Da Capo*“, wenn der erste Satz einer „*Aria*“ an deren Ende wiederholt werden soll. Für den Komponisten bedeutet das entweder ein strenges *Dacapo* mit wörtlicher Wiederholung der Musik oder ein freies *Dacapo* (wenn der erste Teil bereits in eine benachbarte Tonart moduliert hatte). Doch stimmen die Textdrucke in dieser Beziehung nicht immer mit Bachs Musik überein. Sie enthalten z. B. keine Hinweise darauf, daß die Stücke BWV 42/3, 194/5 und 248^I/8 *Dacapo*-Sätze zu sein haben. Auf der andern Seite verzeichnen die Vierzeiler der gedruckten Arientexte BWV 42/6 und 194/1 ein „*Da Capo*“ als Hinweis auf die verlangte Textwiederholung. Solche Wiederholungen finden sich zwar auch in Bachs Musik, doch stellt BWV 194/1 eine französische Overtüre dar und BWV 42/6 eine Arie mit drei Vokalabschnitten (alle verschieden; die letzten beiden Abschnitte bringen die Anfangszeilen in der Ordnung 3-4-1-2). Somit hat BWV 194/1 nichts mit der musikalischen *Dacapo*-Form zu tun, und BWV 42/6 kann kaum noch als freies *Dacapo* bezeichnet werden.

BWV 29, 31, 42 und 248^{II} beginnen mit Instrumentalsätzen (Sinfonien). Kein Textdruck erwähnt diese. Wir bezweifeln darum, daß die Textdrucke verlässliche Zeugen für das Vorhanden- oder Nichtvorhandensein von Sinfonien in den betreffenden Kantaten sind.

Einige wenige Kantaten wiederholen den Eröffnungchor als Schlußsatz. In den musikalischen Quellen wird dies gewöhnlich angezeigt mit den Worten „*Chorus ab initio repetatur*“. In BWV 248^{III} findet sich ein solches Beispiel, doch ist die Wiederholung im Textdruck nicht angegeben.²⁰ Ebenso fehlt bei BWV 172 im Textdruck der Hinweis auf den am Schluß wiederholten Eröffnungchor. Doch in diesem Fall stimmt die Mehrzahl der Originalstimmen, die augenscheinlich für die Aufführung von 1731 angefertigt wurden,²¹ mit dem Befund des Textdrucks überein.

Unter den 24 Bachschen Werken aus Tabelle 1 befindet sich eine zweiteilige Kantate, und zwar BWV 194. Textdruck V gibt allerdings nur den Text des ersten Teils wieder und erwähnt mit keinem Wort, daß es sich nur um den ersten Teil handelt noch daß ein zweiter Teil folgt. Nun gibt es ein autographes Doppelblatt (Continuo-Stimme zu BWV 194)²² mit demselben Wasser-

²⁰ Es ist jedoch erwähnt am Schluß des Textes für Mariae Heimsuchung in Textdruck III. Das Fehlen musikalischer Quellen macht es unmöglich, diese Angabe zu überprüfen.

²¹ BB *Mus.ms. Bach St 23*.

²² BB *Mus.ms. Bach St 48*.

zeichen, wie es in den obenerwähnten, mit Textdruck V zu synchronisierenden Originalstimmen zu BWV 172 auftritt. Die erste Seite dieses Doppelblattes schließt mit der Angabe: „*Fine della 1ma Parte. / Volti.*“; die folgende Seite beginnt mit: „*Parte 2da.*“ Dies weicht klar von dem Textdruck ab. Doch würde Bach zu einem vierseitigen Doppelblatt gegriffen haben, wenn er nur eine Seite zu beschreiben gehabt hätte? An verschiedenen Stellen hat Alfred Dürr²³ darauf hingewiesen, daß der zweite Teil der Kantate vermutlich „in zeitlicher Nähe“ oder gar am gleichen Tag sub *communione* aufgeführt wurde. In diesem Zusammenhang verdient die Leipziger Gottesdienstordnung Beachtung, wie sie Bach in den Originalpartituren der Kantaten 61 und 62 notiert hat.²⁴ Die Nummern 9, 13 und 14 der knapp skizzierten Gottesdienstordnung lauten (in beiden Partituren weitgehend übereinstimmend) folgendermaßen:

(9) *Praeludiert auf die HauptMusic.*

...

(13) *Verba institutionis.*

(14) *Praeludirt auf die Music; und nach selbiger wechselseise praeludirt v. Chorale gesungen, biß die Communion zu Ende . . .*

Nr. 14 ist die einzige Stelle nach der Predigt (Nr. 11), an der Bach über „Lied“, „Gesangbuch“ und „Choräle“ hinaus ausdrücklich „*Music*“, d. h. Figuralmusik erwähnt. Demnach scheint es im Leipziger Gottesdienst keine andere Stelle für die Aufführung des zweiten Teils einer Kantate zu geben. Die musikalischen Quellen einiger zweiteiliger Werke enthalten übrigens die Angabe „*Nach der Predigt*“ als Hinweis darauf.²⁵ Nr. 14 spricht freilich nur von „*Music*“ und nicht von „*HauptMusic*“. Vielleicht ist diese Differenzierung von Bedeutung.

Während der Hauptmusik (Nr. 9) wurde offensichtlich erwartet, daß die Gottesdienstbesucher die erklingende Kantate in ihren Textdrucken mitlasen. Dies war nicht der Fall bei den musikalischen Darbietungen unter Nr. 14. Das Abendmahl hatte mit den Einsetzungsworten (Nr. 13) begonnen, und in dem von Nr. 14 angezeigten Zeitraum erhoben sich die Kommunikanten von ihren Sitzen, gingen nach vorn, traten zum Altar zum Sakramentsempfang und bewegten sich dann auf ihre Plätze zurück. Es war gewiß unmöglich, während dieser Zeit einen Kantatentext lesend zu verfolgen. Damit hätten wir die Erklärung für das Fehlen eines gedruckten Textes für den zweiten Teil von BWV 194. Eine weitere, allgemeine Schlußfolgerung bestünde dann darin, daß die Textdrucke immer nur jeweils einen Kantatentext pro Gottesdienst, und zwar denjenigen der Hauptmusik enthielten. Somit besteht in dem Feh-

²³ Dürr Chr, S. 104; Krit. Bericht zu NBA I/15, S. 24; Dürr K, S. 584.

²⁴ Dok I, S. 248 und 251.

²⁵ Vgl. auch den Zeitungsbericht zu Bachs erster Kantatenaufführung 1723 in Leipzig, nach dem der neue Thomaskantor „zum Antritt seine Music vor und nach der Predigt gemachet“ (Dok II, Nr. 140).

len eines zweiten Textes im Textdruck kein Grund dafür, die Aufführung eines zweiten Werkes oder eines Werkteiles nach der Predigt unter der Nr. 14 der Gottesdienstordnung auszuschließen.

Nun hat es vom Gesamtbild der vorhandenen musikalischen Quellen Bachscher Kirchenkantaten her den Anschein, daß in den meisten Gottesdiensten kein zweites Bachsches Vokalwerk erklang. Doch gibt es Hinweise auf Ausnahmen, und zwar besonders im Kantatenjahrgang I, d. h. dem Repertoire von Textdruck I und II. Für diesen Jahrgang sind sieben zweiteilige Kantaten nachweisbar, außerdem wurden für mindestens fünf Sonntage (ohne Berücksichtigung der hohen Feste) die Aufführungsmaterialien für jeweils zwei Kantaten nachweislich vorbereitet. Die betreffenden Werke sind nachstehend in Tabelle 2 chronologisch geordnet zusammengestellt unter Angabe der Satzanzahl der einzelnen Kantaten bzw. Kantatenteile.

Tabelle 2

Sonn- und Festtag	BWV	Kantatentitel	Satzanzahl
<i>1723</i>			
Estomihi	22	Jesus nahm zu sich die Zwölfe	5
	23	Du wahrer Gott und Davids Sohn	3(4?)
1. nach Trinitatis	75, Teil I	Die Elenden sollen essen	7
	Teil II		7
2. nach Trinitatis	76, Teil I	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	7
	Teil II		7
3. nach Trinitatis	21, Teil I	Ich hatte viel Bekümmernis	6
	Teil II		5
4. nach Trinitatis	185	Barmherziges Herze der ewigen Liebe	6
	24	Ein ungefärbt Gemüte	6
Mariae Heimsuchung	147, Teil I	Herz und Mund und Tat und Leben	6
	Teil II		4
7. nach Trinitatis	186, Teil I	Ärgre dich, o Seele, nicht	6
	Teil II		5
11. nach Trinitatis	199	Mein Herze schwimmt im Blut	8
	179	Siehe zu, daß deine Gottesfurcht	6
26. nach Trinitatis	70, Teil I	Wachet! betet! betet! wachet!	7
	Teil II		4
<i>1724</i>			
Sexagesimae ²⁶	181	Leichtgesinnte Flattergeister	5
	18	Gleichwie der Regen und Schnee	5
Estomihi ²⁶	22	Jesus nahm sich die Zwölfe	5
	23	Du wahrer Gott und Davids Sohn	4
Trinitatis	194, Teil I	Höchsterwünschtes Freudenfest	6
	Teil II ²⁷		6

²⁶ Vgl. Textdruck I.

²⁷ BWV 165 bleibe hier unberücksichtigt; siehe hierzu Dürr Chr., S. 71.

Sieben stellt die obere Grenze der Satzanzahl pro Werkhälfte in zweiteiligen Kantaten dar. Sind nun die Werkhälften von ungleicher Länge, ist der zweite Teil immer der kürzere. Die gewöhnliche Satzanzahl in Tabelle 2 ist sechs, wie es auch dem Durchschnitt des Bachschen Kantatenformats entspricht. Es mag darum bedeutsam sein, wenn eine Mehrzahl der nicht zweiteiligen Kantaten in Tabelle 2 fünf oder weniger Sätze enthält. Das heißt: wenn bereits einige quellenkritische Kriterien für die Aufführung von zwei Kantaten in ein und demselben Gottesdienst sprechen, liefert deren Kürze ein weiteres Argument für die Stützung einer solchen Hypothese. Diese Überlegungen betreffen die Sonntage Sexagesimae und Estomihi 1724 in Textdruck I, und die Summe der Argumente spricht tatsächlich dafür, daß BWV 18 (5sätzig) und BWV 23 (3- bzw. 4sätzig) jeweils sub communionem musiziert wurden.

Verbinden wir nun die Annahme, daß die Texte für Sub-communione-Musiken ungedruckt blieben, mit der Tatsache, daß zumindest gelegentlich Kantaten sub communionem aufgeführt wurden, dann wird es offenkundig, daß Bach bei der Komposition solcher Werke nicht nach einem Textdruck gearbeitet haben kann. Somit erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, daß ihm – wie bereits erwähnt – gewöhnlich handschriftliche Textvorlagen zur Kantatenkomposition dienten.

Wir müssen uns nunmehr den Texten für Mariae Verkündigung in Textdruck I zuwenden. Wie im Falle der beiden vorangehenden Sonntage war auch für diesen Festtag das Aufführungsmaterial für ein zweites Werk teils vorhanden, teils wurde es eigens für 1724 vorbereitet. Das fragliche Werk, die Kantate 182, war ursprünglich für Palmsonntag 1714 geschrieben. An Palmsonntag erklang jedoch anders als in Weimar in Leipzig keine Figuralmusik. Im Blick auf die Verwendbarkeit von BWV 182 zu Mariae Verkündigung schreibt nun Alfred Dürr: „Der inhaltliche Bezug stellt sich leicht her, da der Text, anknüpfend an die Lesung von Jesu Einzug in Jerusalem, gleichfalls vom Kommen Christi handelt.“²⁸

Doch wird dabei übersehen, daß einerseits die charakteristische Verkündigungsthematik mit Jungfrauengeburt, Maria, Gabriel sowie das Auftreten von typischen Advents- bzw. Weihnachtsliedern fehlt, andererseits aber die Passionsthematik mit Kreuzigung (BWV 182/6), Palmen (BWV 182/6) oder Leiden Christi (BWV 182/7) deutlich vorhanden ist. Überdies entstammt die einzige Choralstrophe (BWV 182/7) dem De-tempore-Lied „Jesu Leiden, Pein und Tod“. Bedenkt man nun, daß an Mariae Verkündigung die Epistel- und Evangelienlesungen von Jesu Geburt reden, während an Palmsonntag zumindest die Epistel den nahen Kreuzestod erwähnt, erweist sich der Text von Kantate 182 als eigentlich unpassend für Mariae Verkündigung. Nichtsdestoweniger heißt es auf dem autographen Umschlag der Partitur:²⁹ „*Tempore Passionis aut | Festo Mariae Annunciationis.*“ Der Leipziger Kopist Johann Andreas Kuhnau hatte 1724 auf dem Umschlag des neuen Stimmensat-

²⁸ Dürr K, S. 549.

²⁹ BB *Mus.ms. Bach P 103.*

zes³⁰ jedoch nur „*Tempore Passionis*“ geschrieben. Bach hatte demnach vor dem Beginn der Kopistenarbeit den Zusatz „*aut Festo Mariae Annuntiatio-nis*“ noch nicht gemacht. Dieser wurde nunmehr notwendig, um die De-tempore-Bestimmung der Kantate den Leipziger Verhältnissen anzupassen. Offen bleibt, ob Bach den Zusatz 1724 oder erst später vornahm. Letzteres würde freilich Kuhnaus Arbeit an dem Stimmensatz im Jahre 1724 nicht erklären. Und wenn diese in Bachs Auftrag geschehen war, dann dürfte auch Bachs Verweis auf die neue De-tempore-Bestimmung in dasselbe Jahr gehören.

Warum aber beschäftigte Bach sich und seine Kopisten mit der Kantate 182, wenn er wußte, daß er ein Werk zu dem Text „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ zu komponieren hatte, einem für den Anlaß ungleich geeigneteren Text? Es ist offensichtlich, daß Textdruck I mit der entsprechenden Verkündigungs-kantate vor dem 16. Januar 1724 gedruckt worden sein muß. Folglich muß erwartet werden, daß Bach seit vor Mitte Januar mit dieser Kantatenkomposition gerechnet hat. Dies aber würde bedeuten, daß er sich noch vor dieser Zeit mit BWV 182 befaßt haben müßte: Um sie dann als vom Text her ungeeignet zu verwerfen? Man könnte vermuten, daß Bach in Anbetracht der Problematik von Kantate 182 als Mariae-Verkündigungs-Komposition nach einem neuen Text Ausschau gehalten hätte, der dann mit „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ gefunden worden wäre. Oder aber sollte BWV 182 etwa als Sub-communione-Musik erklingen? Die Kantate enthält acht Sätze³¹ („Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ hingegen sechs) und wäre damit länger als alle zweiten Hälften zweiteiliger Kantaten. Der Gebrauch von BWV 182 nach der Predigt würde den aus Tabelle 2 gewonnenen Ergebnissen widersprechen: die „Music“ wäre länger als die „Hauptmusic“.³² Wir bezweifeln daher, daß Bach eine Sub-communione-Aufführung dieser Kantate für Mariae Verkündigung 1724 plante.

Nun umfaßt Textdruck I nicht allein mehr Sonn- und Festtage als alle übrigen Textdrucke, sondern darüber hinaus auch den längsten Zeitraum. Die Textdrucke II–VI beziehen sich auf Zeitabschnitte von weniger als 15 Tagen im Vergleich zu den 70 Tagen von Textdruck I. Der Abstand vom 2. Sonntag nach Epiphania bis Estomihi betrug 36 Tage und von dort bis zum 25. März noch einmal 34 Tage. Die exponierte Isolation von „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ in Textdruck I erscheint offensichtlich. Und ganz gleich, ob Bach sich viel oder wenig Gedanken über diesen Text vor und nach der Drucklegung von Textdruck I gemacht hat, um die Zeit Ende März 1724 war er in erster Linie mit einem anderen und größeren Werk beschäftigt, der Johannes-Passion. Und nehmen wir an, daß erstens mehr als zwei Monate nach der Auswahl des Textes „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ verstrichen waren

³⁰ BB *Mus.ms. Bach St 47a*.

³¹ Ein Strich in den Weimarer Stimmen reduziert die Satzzahl auf sieben, doch gibt es keine Anzeichen dafür, daß diese Kürzung auch für 1724 galt.

³² In Ermangelung eines Textdruckes kann BWV 199 (8sätzig) in diesem Zusammenhang nicht diskutiert werden.

und daß zweitens Bachs Inanspruchnahme von der Vorbereitung der am 7. April aufzuführenden, neugefaßten Johannes-Passion ungewöhnlich stark war, wird es denkbar, daß sich Bach nicht in der Lage sah, den geplanten Text „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ zu Mariae Verkündigung zu vertonen. So mußte dann für diesen Notfall BWV 182 herhalten. Die schlechte De-tempore-Eignung des letzteren Textes zusammen mit dem Fehlen einer Bachschen Vertonung des ersteren Textes lassen den eiligen Ersatz eines zu schreibenden Werkes durch ein bereits vorhandenes als wahrscheinlichste Lösung des Widerspruchs von Textdruck und musikalischen Quellen erscheinen. Die schlechte De-tempore-Eignung des letzteren Textes und das Fehlen einer Bachschen Vertonung des ersteren Textes werden auf diese Weise miteinander vereinbare Fakten.

Es dürfte kein Zufall sein, daß dies gravierendste Problem aller sechs Textdrucke mit demjenigen Festtag zusammenhängt, der für die außergewöhnliche Länge des Textdrucks I verantwortlich ist. Keiner der späteren Textdrucke enthält mehr als sechs Gottesdienste; die meisten enthalten vier oder fünf. Die Erfahrung mag Bach gelehrt haben, kürzere Zeitspannen zu wählen.

Laut Textdruck I fand der Gottesdienst an Estomihi wie der Hauptgottesdienst an Mariae Verkündigung in St. Thomae statt. Es ist darum nicht verwunderlich, wenn der Stadtrat durch Verordnung vom 3. April 1724 die Verlegung der ebenfalls für die Thomaskirche vorgesehenen Passionsaufführung verlangte.³³ Damit sollte dem traditionellen und von Bach seit seinem Amtsantritt treu befolgten Alternieren der Musik zwischen den Hauptkirchen St. Nicolai und St. Thomae Genüge geleistet werden. Bach war jedoch offenbar davon ausgegangen, daß er gegebenenfalls von diesem Turnus abweichen konnte. Seine Wahl des Raumes für die Passionsaufführung wurde wohl in erster Linie von praktischen Überlegungen (Größe der Chorempore, Zustand des Cembalos) beeinflusst, so daß seine ärgerliche Reaktion auf die von oben verfügte Verlegung der Passionsaufführung um des Prinzips des Wechsels willen nur allzu verständlich ist. Der Superintendent Deyling erteilte in diesem Zusammenhang Bach einige Wochen danach wegen der als anstößig empfundenen Ankündigung der Passionsverlegung einen Verweis. In dem Protokoll der Unterredung heißt es von dem Thomaskantor:³⁴

„erkennet . . . daß er geirret, hoffe aber man werde ihm als einen fremden, so hiesiger Gewonheiten nicht kundig, perdoniren. Künftig wolle er sich besser in acht nehmen . . .“

Nach fast einem Jahr Leipziger Amtstätigkeit beansprucht Bach hier die Privilegien eines „Fremden“. Muß man darum nicht auch annehmen, daß er in den unmittelbar vorangehenden Monaten von dem Diktat eines Textdrucks abgewichen sein mag? Alle diese Überlegungen unterminieren die Basis für eine Bachsche Komposition über den in Textdruck I angegebenen Text für

³³ Vgl. Dok II, S. 139 f.

³⁴ Dok I, S. 250.

Mariae Verkündigung und führen zu dem Schluß, daß Bach den Text nicht vertont hat.³⁵

Bei den Diskrepanzen zwischen den Textdrucken und dem Befund der musikalischen Quellen haben wir im allgemeinen den letzteren das größere Vertrauen geschenkt. Im Unterschied zu Hobohm meinen wir, daß zumindest im Zeitraum der Textdrucke I und II sämtliche Werke Bachs, deren Aufführungsmaterial in eben diese Zeit verweist, auch tatsächlich erklungen sind. Dies ungeachtet dessen, ob sie in den Textdrucken belegt oder nicht belegt sind. Jeder Textdruck ist irrelevant im Blick auf die Frage des Fehlens oder Vorhandenseins von Sinfonien in Kantaten; die Angaben „*Da Capo*“ und „*Chorus ab initio repetatur*“ bleiben ebenfalls unzuverlässig. Außerdem scheinen die Textdrucke niemals die Texte für Sub-communione-Werke zu enthalten.³⁶ Folglich können sie mit ihren ausschließlich auf die Hauptmusik zugeschnittenen Textangaben die Frage nach eventuell auf die Predigt folgender Vokalmusik nicht beantworten.

Auf der andern Seite liefern die Textdrucke zweifellos wichtige Angaben, so vor allem in der bedeutsamen Angabe des Textes für die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ (BWV 22) zu Estomihi 1724. Nach der neuen Chronologie war „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (BWV 23) diesem Sonntag zugeordnet worden, da die vorhandenen Quellen für Kantate 22 keinen Hinweis auf eine Aufführung im Jahre 1724 geben. Darüber hinaus wird der unvollständige und teilweise verwirrende chronologische Befund der musikalischen Quellen anderer Werke durch die eindeutigen Textdruckangaben klargestellt:

Textdruck	Jahr	Sonn- und Festtag	BWV	Unklarheit im Befund der musikalischen Quellen
I	1724	2. nach Epiphania	155	Nur Weimarer Partitur erhalten
II	1724	1. Ostertag	31	Datum der ersten Leipziger Wiederaufführung unbekannt
	1724	2. Ostertag	66	Keine Quellen von 1724 erhalten
IV	1731	1. Ostertag	31	Datum der 2. Leipziger Aufführung unbekannt
	1731	2. Ostertag	66	Nur ein Teil der erhaltenen Quellen stammen von 1731
	1731	Quasimodogeniti	42	Wasserzeichen deutet auf spätere Aufführung
V	1731	1. Pfingsttag	172 ³⁷	Eine einschlägige Quelle enthält Vermerk „Chorus repetatur ab initio“, eine andere: „Fine“; alle übrigen Quellen ohne Vermerk
	1731	2. Pfingsttag	173	Kopistenhand deutet auf frühere Aufführung

³⁵ In offenkundigem Gegensatz hierzu schreibt Hobohm, a.a.O., S. 12: „Undenkbar ist es aber doch wohl, daß ein einmal gedruckter Text dann vielleicht nicht gesungen wurde. Darüber hätte es daraufhin sicher Aktennotizen gegeben.“ Wie dem auch sei, das Fehlen von „Akttenotizen“ heute besagt nicht, daß es sie nicht möglicherweise im Jahre 1724 gegeben hat.

³⁶ In den Vespertagesdiensten fand kein Abendmahl statt. Darum wurde der zweite Teil

Dies sind wertvolle Ergänzungen unserer Kenntnisse und bestätigen die Wichtigkeit der Textdrucke für die Bach-Forschung. Es ist darum unmöglich a priori zu entscheiden, ob den Textdrucken oder den musikalischen Quellen der Vorrang gebührt im Falle von zwischen ihnen bestehenden Diskrepanzen. Hinzu kommen einige weitere, allgemeinere Hinweise von seiten der Textdrucke. Wie bereits bemerkt, läßt sich auf Grund des erhaltenen Quellenmaterials keine Aufführung eines Bachschen Werkes auf eines der in Textdruck III angegebenen Daten verweisen. Und Hobohm vermutet, daß auch von den in Textdruck III selbst angegebenen Texten zumindest die Neumeister-Dichtungen nicht von Bach vertont wurden. Ist dies aber so, dann hätten wir hier die frühesten Spuren von Kantaten anderer Komponisten, die Bach in Leipzig aufführte. In dieser Hinsicht kommt Textdruck III eine spezielle Bedeutung zu.

Textdruck V, der kürzeste von allen, endet mit dem Trinitatis-Sonntag 1731. Offensichtlich sollte der folgende Textdruck mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis beginnen. Dies stimmt überein damit, daß Bachs erste beiden Kantatenjahrgänge mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1723³⁸ bzw. 1724 begannen. Auch erscheinen in diesem Zusammenhang die Aufschriften „*Carl u Christel*“ auf dem Umschlag der Originalstimmen³⁹ der Kantate 39 „Brich dem Hungrigen dein Brot“ für den 1. Sonntag nach Trinitatis 1726 sowie „*Friederich*“ auf dem Umschlag der Originalstimmen⁴⁰ der Kantate 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ für den 2. Sonntag nach Trinitatis 1723 beachtenswert. Nach Dürr⁴¹ wurden sie vermutlich bei der Erbteilung 1750 im Blick auf die Zuweisung an die jeweiligen Erben⁴² angebracht, da es sich in allen Fällen um die ersten Stücke der nach Jahrgängen geordneten und in Partituren und Stimmen eingeteilten Kantaten-Aufführungsmaterialien handelte. Demnach herrschte offensichtlich im Bachschen Familienkreise die Tradition, daß 1723 bis 1750 jährlich mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis ein neuer Kantatenjahrgang begonnen hatte. 1731 endete Textdruck V mit dem Trinitatissonntag, vielleicht ein Hinweis darauf, daß der Jahrgangswchsel auch durch einen Wechsel des Textdruckes angezeigt wurde.

Sollte dieser Sachverhalt nun auch für das Jahr 1725 gelten, in welchem Textdruck III mit dem 3. Sonntag nach Trinitatis beginnt, dann könnte das vorangegangene Textbuch nur zwei Sonntage enthalten haben. Dies erscheint aber höchst unwahrscheinlich. Man sollte vielmehr annehmen, daß der voran-

der nach der Predigt in der Karfreitagsvesper erklingenden Passionsmusiken in den Textdruck mit aufgenommen.

³⁷ Ohne Wiederholung des Eröffnungschores als Schlußsatz.

³⁸ Vgl. Dok II, S. 104 f.

³⁹ BB *Mus.ms. Bach St 8*.

⁴⁰ BB *Mus.ms. Bach St 13b*.

⁴¹ Krit. Bericht zu NBA I/15, S. 205 f.

⁴² *Carl* = Carl Philipp Emanuel Bach; *Christel* = Johann Christian Bach; *Friederich* = Johann Christoph Friedrich Bach.

gehende Textdruck (wie Textdruck V⁴³) mit Pfingstsonntag begonnen und die ersten beiden Trinitatissonntage mit eingeschlossen hätte. Die Sachlage macht eine Gegenüberstellung und Diskussion folgender weiterer Punkte notwendig: 1. die bereits erwähnte Wahrscheinlichkeit, daß zumindest ein Teil der Vertonungen von Textdruck III nicht von Bach stammen; 2. die großen Lücken in den erhaltenen Quellen Bachscher Kantaten aus der Trinitatiszeit 1725; 3. die Wiederherstellung relativer Kontinuität in der Kantatenproduktion Bachs mit Weihnachten 1725; 4. die Angabe der Leipziger Gottesdienstordnung auf der Rückseite des Kopistentitels der Originalpartitur von Kantate 62 „Nun komm der Heiden Heiland“ zum 1. Advent; 5. Bachs umfangreiche und größtenteils im Zusammenhang vorgenommenen Kompositionsarbeiten⁴⁴ am 2. Klavierbüchlein für Anna Magdalena, datiert 1725; 6. das 1726 einsetzende Erscheinen der gedruckten Partiten.⁴⁵ Textdruck III zusammen mit den Punkten 1, 2, 5 und 6 lassen vermuten, daß Bach im Unterschied zu den beiden vorangehenden Jahren in der Trinitatiszeit 1725 weniger mit dem Komponieren von Kirchenstücken beschäftigt war. Die Punkte 3 und 4 legen zudem nahe, daß Bach seinen 3. Jahrgang vielleicht mit der Weihnachtskantate 110 „Unser Mund sei voll Lachens“ beginnen lassen wollte und darum die Adventskantate 62 diesem Jahrgang zuordnete, da der 1. Adventssonntag offiziell das Kirchenjahr eröffnete.⁴⁶ Wir schließen aus alledem: es mag sehr wohl Tradition gewesen sein, daß jeweils mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis ein neuer Kantatenjahrgang einsetzte; es gibt jedoch auch Gründe dafür anzunehmen, daß diese Tradition nicht gleichmäßig befolgt wurde.

Die beiden bemerkenswertesten Eigenschaften der Textdrucke als Dokumente bestehen in ihrer Angabe genauer Daten und in ihrem Erweisen langfristiger Vorausplanung der Kantatenaufführungen. Ungeachtet der Frage, ob Bach jemals den Text „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ vertont hat, weist Hobohm zu Recht darauf hin, daß die Form gerade dieses Textes in der Septuagesimae-Kantate BWV 144 vorweggenommen und in den nachösterlichen Kantaten BWV 166, 86, 37 und 44 wiederaufgenommen wird. Irgend

⁴³ Mit dem Ende des tempus clausum dürfte am Ostersonntag ein neuer Textdruck eingesetzt haben. Die zehn Texte für die Sonn- und Festtage bis einschließlich Exaudi würden zwei Textdrucke durchschnittlicher Größe gefüllt haben.

⁴⁴ Vgl. G. von Dadelsens Hinweis auf die für Bach ungewöhnliche Tatsache, daß „das Buch bis S. 84, also zu zwei Dritteln wohl in einem Zuge . . . rastriert worden“ ist (Krit. Bericht zu NBA V/4, S. 69).

⁴⁵ Zwei von ihnen füllen die ersten 41 Seiten des 2. Klavierbüchleins für Anna Magdalena.

⁴⁶ Falls Bach bei seiner Ankunft 1723 in Leipzig seine Weimarer Kirchenkantaten in der regulären Ordnung des Kirchenjahres gruppiert hätte, würde BWV 61 „Nun komm der Heiden Heiland“ die Reihe eröffnet haben. Die Partitur dieser Kantate enthält ebenfalls eine Notiz zur Leipziger Gottesdienstordnung. – Im Blick auf BWV 62 muß betont werden, daß die Kantate (gleich ob sie jemals zur Eröffnung eines 3. Jahrganges dienen sollte) 1750 bei der Erteilung dem 2. Jahrgang zugeordnet war, dem sie auch ursprünglich angehörte.

jemand muß diese Form spätestens in der ersten Januarhälfte 1724 eronnen haben.

Die Zusammenstellung bestimmter Gruppen von Texten für längere Zeitabschnitte, wie sie in den Textdrucken dokumentiert ist, stimmt nicht mit Johann Friedrich Rochlitz' Bericht überein,⁴⁷ nach dem Bach dem Superintendenten Deyling „jedemal zu Anfang der Woche mehre auf den Tag gerichtete Texte“ vorlegte, „und der Doktor wählte daraus“.

Vielleicht aber fanden diese Textberatungen jeweils vor dem Ablieferungstermin der Druckerei statt. Es hat sich ein Textdruck für Gottesdienste in der Thomaskirche aus dem Jahre 1790 erhalten, d. h. aus der Zeit, in der Rochlitz Thomasschüler war. Um so merkwürdiger ist es, daß die von ihm berichtete Überlieferung davon nichts weiß. Oder sollte sich diese Überlieferung speziell auf die letzten fünfzehn Jahre von Bachs Amtszeit beziehen, aus der sich keine Textdrucke jener Art erhalten haben? Jedenfalls aber müssen die Druckereitermine eine wichtige Rolle in Bachs Planungen von Kantatenaufführungen in seinen frühen Leipziger Jahren gespielt haben. Ob sie es danach noch taten, wissen wir nicht.

Der unschätzbare Wert von musikalischen Quellen auf der einen und Textdrucken auf der andern Seite ist offensichtlich. Unglücklicherweise erlauben sechs Textdrucke nur einen winzigen und äußerst begrenzten Einblick in die historischen Gegebenheiten. Doch zwingt das Abwägen des Verhältnisses zwischen verschiedenen Arten von Dokumentationsmaterial dazu, ein kritisches Urteil zu fällen. Die immer wieder zu stellende entscheidende Frage lautet: Was tat Bach, „der gewaltige Mann“ – wie Dilthey ihn nannte –, im Einzelfall unter den gegebenen Umständen?

⁴⁷ *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. IV, Leipzig 1832, S. 425.

Das Bachschrifttum 1968 – 1972

Zusammengestellt von Rosemarie Nestle (Leipzig)

Die nachstehende Bibliographie des internationalen Bachschrifttums der Jahre 1968–1972 (Buchtitel, Zeitschriftenaufsätze, Besprechungen) basiert im wesentlichen auf der handschriftlichen Titeltkartei des Bach-Archivs Leipzig sowie auf nationalen und internationalen Verzeichnissen.

Die Zusammenstellung bildet in Form und Inhalt die nahtlose Fortsetzung der in den Bach-Jahrbüchern 1967 (Erhard Franke) und 1973 (Rosemarie Nestle) vorliegenden Bach-Bibliographien. Deshalb wurden auch Titel und Besprechungen einbezogen, die vor oder nach dem Berichtszeitraum entstanden sind und in den früheren Verzeichnissen fehlen. Tageszeitungen wurden wiederum nicht berücksichtigt, Schallplattenbesprechungen nur in begründeten Ausnahmefällen. Namen der Rezensenten von Büchern sind in Klammern hinter dem betreffenden Titel zu finden, Inhaltliche Ergänzungen und Erläuterungen, Übersetzungen ausländischer Titel u. a. wurden in eckige Klammern gesetzt.

Die letzte Sachgruppe verzichtet auf die Erfassung von Gedichten; Faksimiles Bachscher Werke und Dokumente bilden den Anhang; am Schluß befindet sich das alphabetische Autorenregister. Nicht vergeben wurden die Nummern 138, 139, 142, 145, 153, 158, 244, 279, 507, 580 und 732.

Wie in der Titelsammlung 1963–1967 (BJ 1973) sind in vorliegender Bibliographie Bücher aus vorhergehenden Jahren erfaßt, und zwar in Hinsicht auf die im Berichtszeitraum entstandenen Besprechungen, die Namen der Rezensenten erhalten im Register den Zusatz (*), die Besprechungen sind ohne eigene Numerierung unter der vorhergehenden Nummer aufzufinden.

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

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

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

INHALT

- I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1-12)
 - II. Forschung, Edition (Nr. 13-42)
 - III. Leben und Werk
 - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 43-74)
 - B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Bachbild (Nr. 75-107)
 - IV. Das Leben
 - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 108-121)
 - B. Dokumente, Monographien, Sonstiges
 - a) Dokumente, Monographien (Nr. 122-137)
 - b) Ikonographie, Genealogie (Nr. 140-144)
 - c) Soziales (Nr. 146-149)
 - d) Instrumentenbaukunde (Nr. 150-162)
 - V. Die Werke
 - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 163-231)
 - B. Kantaten (Nr. 232-283)
 - C. Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Weihnachts-Oratorium, Choräle (Nr. 284-344)
 - D. Orgelwerke (Nr. 345-378)
 - E. Klavier- und Lautenwerke (Nr. 379-433)
 - F. Orchester- und Kammermusik (Nr. 434-470)
 - G. Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge (Nr. 471-491)
 - VI. Aufführungspraxis, Interpretation (Nr. 492-571)
 - VII. Wirkung und Pflege in Geschichte und Gegenwart
 - A. 18. und 19. Jahrhundert (Nr. 572-613)
 - B. 20. Jahrhundert (Nr. 614-646)
 - C. Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen (Nr. 647-736)
 - VIII. Bachfeste (Nr. 737-856)
 - IX. Tanz, Belletristik, Film (Nr. 857-876)
- Anhang: Faksimile-Ausgaben
- A. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig (Nr. 877-882)
 - B. Andere Ausgaben (Nr. 883-884 [*])
- Autorenregister

I. BIBLIOGRAPHIEN, VERZEICHNISSE

1. *Dresden und Bach*. Eine Bibliographie. (Zusammengestellt von Werner Neumann und Rudolf Eller.) – In: Bachfestbuch Dresden 1968, S. 40 bis 43. [Vgl. Nr. 737.]
2. *Etinger, M. A.*: Obzor literatury o garmonii I. S. Bacha. [Übersicht der Literatur über die Harmonik J. S. Bachs. Russ.] – In: Voprosy teorii muzyki. Vyp. 2. Red. i sost. Ju. N. Tjul'in Moskva: Muzyka 1970. S. 437 bis 454.
3. *Jaenecke, Joachim*: Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack (1716-1781). [Enth. auch Werke J. S. Bachs und seiner Söhne.] – Dissertation Frankfurt a.M. 1972. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1973. 330 S. = Neue musikgeschichtliche Forschungen. 8. – Autorreferat. – In: Die Musikforschung. 26 (1973), S. 380.
4. *Kinsky, Georg*: Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Musikbibliographie. [1937. Reprint.] – Hilversum: Knuf 1968. 134 S.
5. *Krause, Peter*: Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. (Mit einem Vorw.) – Leipzig: Musikbibliothek 1970. 143 S. = Bibliogr. Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 5. Bespr.: (1) *Musica*. 24 (1970), S. 594-595 (Alfred Dürr).
6. *Missing Bach manuscripts*. (Original mss available to the editors of the Bach Gesellschaft Edition which have now disappeared.) – In: *The musical Times*. 109 (1968), Jan., S. 30.
7. *Schmieder, Wolfgang*: Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs. 4., unv. Aufl. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969. 771 S.
8. *Schmieder, Wolfgang, und Hartweg, Gisela*: Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Die neue Reihe. Musik. Ältere Drucke bis etwa 1750. [Betr. auch Bach-Drucke.] – Frankfurt a.M.: Klostermann 1967. 310 S. = Kataloge der Herzog-August-Bibl. Wolfenbüttel. 12; 13.
9. *Smith, Carleton*: Music manuscripts lost during World War II. [Betr. auch Bach-Handschriften.] – In: *Book Collector*. XVII (1968), Nr. 1, S. 26-36.
10. *Whaples, Miriam Karpilow*: Bach aria index. [Verzeichnis aller Arien und Soloensembles in Tabulaturform.] – Ann Arbor, Mich.: Music Library Assoc. 1971. 88 S. = *MLA Index Series*. 11. Bespr.: (1) *American Recorder*. 12/4 (1971), Nov., S. 144.
11. *Verzeichnis* der seit Erscheinen der ersten Bach-Gesamtausgabe verschollenen Originalhandschriften Bachscher Werke. – In: *Bach-Jahrbuch*. 54 (1968), S. 101-103. – In: *Die Musikforschung*. 21 (1968), S. 36-38. – *Communications*. – In: *Journal of the American Musicological Society*. 21 (1968), Nr. 1, S. 121-123.

12. *Wright, Craig*: Rare music manuscripts at Harvard. [Handschriften und Erstaussagen im Besitz der Harvard-Universität; u. a. Bach-Handschriften.] – In: *Current musicology*. Nr. 10 (1970), S. 25–33.

II. FORSCHUNG, EDITION

13. *Bach, Johann Sebastian*: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1968–1972.
Serie I, Band 15 [= Nr. 236]; Band 27 [= Nr. 237]; Band 40 [= Nr. 264];
Serie VII, Band 7 (Supplement) [= Nr. 443].
14. *Hammerstein, Reinhold*: Bach, Johann Sebastian, New Edition of the Complete Works. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke.) [Kassel u. a.: Bärenreiter 1954ff. Besprechung.] – In: *German Studies*. 1 (1971), S. 63 bis 66.
Bach-Interpretationen, hrsg. von Martin Geck [vgl. Nr. 506]
15. *Bach-Jahrbuch*. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Alfred Dürr und Werner Neumann. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.
Jg. 54 (1968), 104 S. [Beiträge s. Nr. 282, 508, 34, 239, 11.]
Bespr.: (1) *Musica*. 24 (1970), S. 174–175 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
(2) *Der Kirchenmusiker*. 22 (1971), S. 195–196 (-n-n = Hans Georg Schönian). (3) *Die Tat*. Zürich, 15. 9. 1969, S. 12 (ohr = Peter Otto Schneider).
Jg. 55 (1969), 86 S. [Beiträge s. Nr. 438, 390, 345, 379, 530.]
Bespr.: (1) *Musica*. 24 (1970), S. 393–394 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
(2) *Der Kirchenmusiker*. 22 (1971), S. 195–196 (-n-n = Hans Georg Schönian).
Jg. 56 (1970), 104 S. [Beiträge s. Nr. 268, 132, 129, 272, 126, 589.]
Bespr.: (1) *Musikrat der DDR. Bulletin*. 8 (1971), H. 3/4, S. 215–216 (Christian Kaden). (2) *Der Kirchenmusiker*. 22 (1971), S. 195–196 (-n-n = Hans Georg Schönian). (3) *Die Tat*. Zürich, 5. 12. 1971, S. 49 (ohr = Peter Otto Schneider).
Jg. 57 (1971), 112 S. [Beiträge s. Nr. 315, 591, 531, 403, 518, 143.]
Bespr.: (1) *Musica*. 26 (1972), S. 390–391 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
(2) *Die Tat*. Zürich, 9. 12. 1972, S. 9 (ohr = Peter Otto Schneider).
Jg. 58 (1972), 131 S. [Beiträge s. Nr. 348, 439, 247, 360, 266, 144, 551, 35, 373.]
Jg. 53 (1967) Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 21.
Bespr.: (1) *Musikrat der DDR. Bulletin*. 6 (1969), H. 2, S. 49–51 (Wolf-ram Klante). (2) *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1968), S. 193–194 (Fritz Müller). (3) *Die Tat*. Zürich, 24. 8. 1968, S. 30 (ohr = Peter Otto Schneider).

16. *Bach-Jahrbuch*. Jg. I–XXXVIII (1904–1949/50). [Reprint.] – New York: Johnson Reprint 1968.
17. *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. Jg. I bis III. Hrsg. von Elinore Barber. Berea, Ohio: Baldwin-Wallace College 1970–1972. Bespr.: (1) Notes. 28 (1971), S. 50–51 (Robert L. Marshall). (2) American Recorder. 11/2 (1970), S. 68–69 (Dale Higbee).
18. *Baba*, Takeshi: Atarashii Bach-Kenkyū to Erdmann-Shokan. [Die neue Bachforschung und der Erdmann-Brief. Japan.] – In: Philharmony. 39 (1967), Nr. 11, S. 18–24. Tōkyō, The NHK Symphony Orchestra.
19. *Bach-Probleme*. [Teilwiedergabe eines Symposiums auf dem Kongreß der Intern. Gesellsch. für Musikwissenschaft, New York 1961. Neudruck.] Mit Kurzreferaten von Martin Bernstein (Chronologie der Orchestersuiten), Friedrich Blume (Parodien unter den Leipziger Arien), Karl Geiringer (Schaffensperioden in Bachs Werk), William H. Scheide (Herkunft von Bachs Kantatentexten). – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 416–424. [Vgl. Nr. 44.]
20. *Bach*, Johann Sebastian: Collected works. [Reprint der Bach-Ausgabe 1851–1899.] – Ridgewood, N. J.: Gregg 1968. 55 Bände.
21. *Barber*, Elinore: Questions to the Editor. [Betr. u. a. Werke J. S. Bachs.] – In: *Bach. The quarterly journal* ... II/1 (Jan. 1971), S. 38–41; II/2 (April 1971), S. 24–26; II/3 (Juli 1971), S. 25–27.
22. *Blume*, Friedrich: Lo stato attuale degli studi su Bach. [Der gegenwärtige Stand der Bachforschung. Ital.] – In: *Nuova rivista musicale italiana*. 3 (1969), Nr. 3, S. 381–397.
23. *Cooper*, Barry: An unknown Bach source. [Betr. BWV 905, 911, 913, 914, 951a.] – In: *The musical Times*. 113 (1972), Nr. 1558, S. 1167–1169.
24. *Dart*, Thurston: Bach's early Keyboard music: A neglected source. (Brussels, B. R., Fétis 2960.) – In: *Acta musicologica*. 42 (1970), Nr. 3/4, S. 236 bis 238.
25. *David*, Hans Theodor: The original titles of Bach's works. – In: *Bach. The quarterly journal* ... I/1 (1970), S. 5–14.
26. (*David*, Hans Theodor:) Litterae ab musicis. [Brief vom 27. 4. 1950 an Richard S. Hill über die Authentizität einer Bach-Handschrift.] – In: *Bach. The quarterly journal* ... I/4 (Okt. 1970), S. 31–34.
27. *Dömling*, Wolfgang, und *Kohlbase*, Thomas: Kein Bach-Autograph: Die Handschrift Brüssel, Bibliothèque Royale, II. 4093 (Fétis 2960). – In: *Acta musicologica*. 43 (1971), Nr. 1/2, S. 108–109. [Vgl. Nr. 24.]
28. *Doflein*, Erich: Über frühe Drucke von Werken Joh. Seb. Bachs. Zwei Berichtigungen. [Betr. BWV 1005, Wohlk. Klavier.] – In: *Die Musikforschung*. 23 (1970), S. 190–191.
May, Ernest: New Bach research. [Vgl. Nr. 61.]
29. *Neumann*, Werner: Einige neue Quellen zu Bachs Herausgabe eigener und zum Mitvertrieb fremder Werke. – In: *Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter*. Leipzig 1969, S. 165–168.

30. *Neumann*, Werner: (Berichte musikwissenschaftlicher Institutionen in der Deutschen Demokratischen Republik) Das Bach-Archiv. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 11 (1969), S. 195–196.
31. *Rose*, Gloria: Purcell, Michelangelo Rossi and J. S. Bach: Problems of authorship. [Betr. BWV Anh. 178 u. a.] – In: Acta musicologica. 40 (1968), Nr. 4, S. 203–219.
32. *Rose*, Gloria: Father and son: some attributions to J. S. Bach by C. P. E. Bach. [Betr. BWV 1025, 1031, 1033.] – In: Studies in eighteenth-century music. [Geiringer-Festschrift] London 1970, S. 364–369.
33. *Schetelich*, Herta: Die Musikbibliothek Leipzig als Fundort Bachscher Werke. – In: Bachfestbuch Leipzig 1970, S. 70–71. [Vgl. Nr. 776.]
34. *Schulze*, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner. – In: Bach-Jahrbuch. 54 (1968), S. 80–88.
35. *Schulze*, Hans-Joachim: Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 58 (1972), S. 104–117.
36. *Schulze*, Hans-Joachim: Beiträge zur Bach-Quellenforschung. [Betr. BWV Anh. 43, 94, 112, 88, BWV 840 u. a.] – In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966. – Kassel und Leipzig 1970, S. 269–275.
37. *Sumikura*, Ichirô: Bach no Jihitsu-Gakufu. Sono Denshō to Genjō. [Die originalen Handschriften von J. S. Bach. Überlieferung und Lage. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 25 (1967), Nr. 7, S. 56–61.
38. *Sumikura*, Ichirô: Bunken kara mita Bach-Kenkyū no Ayumi. [Die Geschichte der Bachforschung und der Bach-Literatur. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 21 (1963), Nr. 10, S. 14–21.
39. *Sumikura*, Ichirô: Bach-Kenkyū no Shomondai. [Probleme der Bachforschung. Japan.] – In: Philharmony. 37 (1965), Nr. 5, S. 7–13. Tōkyō, The NHK Symphony Orchestra.
40. *Sumikura*, Ichirô: The manuscript sources of Bach's violin works. [Japan.; Zusammenfassung in Engl.] – In: [Nomura-Festschrift. Musical sound and philosophic thoughts.] Hrsg. von dem Festkomitee zum 60. Geburtstag von Prof. Yosio Nomura. Tōkyō: Ongaku no Tomo Sha 1969. S. 204–220.
41. *Verschollene Bach-Autographe*, eine Suchaktion. – In: Musica. 23 (1969), S. 599. – Musica. 24 (1970), S. 56.
42. *Zietz*, Hermann: Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebschen Nachlass“ unter Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen Bach. – Dissertation. Hamburg 1969. – Hamburg: Wagner 1969. 310 S. = Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Hrsg. von Georg von Dadelsen. 1. Bespr.: (1) Die Musikforschung. 25 (1972), S. 535–538 (Christoph Wolff).

III. LEBEN UND WERK

A. Gesamtdarstellungen

43. *Besseler*, Heinrich: Johann Sebastian Bach (1685-1750). [Neudruck.] - In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 1-22 [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 21.]
44. *Johann Sebastian Bach*. [Neudruck von 26 Abhandlungen, erschienen zwischen 1940 und 1967.] Mit einer Einführung hrsg. von Walter Blankenburg. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970. XXII, 582 S. = Wege der Forschung. 170. [Beiträge s. Nr. 43, 198, 433, 214, 200, 78, 358, 186, 183, 276, 350, 486, 576, 80, 240, 218, 296, 205, 63, 19, 297, 175, 291, 241, 109, 53.]
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 27 (1974), S. 231-232 (Robert L. Marshall). (2) Musik und Kirche. 41 (1971), H. 2, S. 91 (Gerhard Schuhmacher).
45. *Buchet*, Edmond: Jean-Sébastien Bach après deux siècles d'études et de témoignages. - Paris: Buchet/Chastel (1968). 319 S. = Musique. Collection.
46. *Chiapusso*, Jan: Bach's World. - Bloomington and London: Indiana University Press 1968. X, 338 S.
Bespr.: (1) The musical Times. 111 (1970), S. 606 (Stephen Daw). (2) Music and Letters. 51 (1970), S. 323-325. (3) Notes. 26 (1970), S. 524 (Karl Geiringer).
47. *Cranach-Sichart*, Eberhard von: Johann Sebastian Bach. Eine Einführung in sein Leben und seine Musik. Hrsg. von Joseph Müller-Blattau. 4. Aufl. - Königstein (Taunus): Langewiesche 1968. 63 S.
48. *Dadelsen*, Georg von: Bach (Johann Sebastian). - In: Dictionnaire de la musique. Publié sous la direction de Marc Honegger. 1. Les hommes et leurs œuvres. A-K. Paris: Bordas (1970), S. 47-58.
49. *Eien no Gakusei*: Bach, Händel. [Die ewigen Musiker: Bach, Händel. - Japan.] - In: Ongakuseikatsu Zōkan. Tōkyō 1965. 158 S. = Tōkyō Ongaku Sha.
50. *F. . n, F.*: Bach, Johann Sebastian. - In: Dizionario biografico degli autori di tutti i tempi. 3. Milano 1970, S. 101-102; 111-112; 114-117.
51. *Forkel*, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Mit einer Erläuterung hrsg. von Walther Vetter. - Kassel u. a.: Bärenreiter 1968.
Bespr.: (1) Musica. 23 (1969), S. 172 (Alfred Dürr). (2) Notes. 26/3 (1970), S. 525-526 (Robert L. Marshall).
Forkel, J[ohann] N[ikolaus]: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. [Nachdruck der Erstausgabe von 1802.] Hrsg. und mit einem Nachw. versehen von Walther Vetter. - Berlin: Henschel 1966. 156 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 39.]
Bespr.: (1) Musik in der Schule. 23 (1972), S. 171-172.

- 51a. *Forkel*, Johann Nikolaus: Johann Sebastian Bach, his life, art and work. Ed. by Charles Sanford Terry. [Reprint der Ausgabe von 1920.] – New York: Da Capo 1970. 353 S.
52. *Gál*, Zsuzsa: Johann Sebastian Bach. – Budapest: Zeneműkiadó 1968. 83 S. = *Az én zeneszerzőm*.
53. *Geck*, Martin: Bachs künstlerischer Endzweck. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 552–567. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 63.]
54. *Geiringer*, Karl, und *Geiringer*, Irene: Johann Sebastian Bach. – München: Beck (1971). XII, 376 S.
Bespr.: (1) *Musica*. 26 (1972), S. 285 (Klaus Kirchberg). (2) *Musik und Kirche*. 42 (1972), S. 136–137. (3) *Die Tat*. Zürich, 25. 12. 1971, Nr. 303, S. 21.
– J. S. Bach. [Übers. ins Franz. von Rose Celli.] – Paris: Ed. du Seuil 1970. 398 S. = *Musique*. [Übers. der Ausgabe Oxford University Press 1966.] – Johann Sebastian Bach. I samarbeite med Irene Geiringer. Övers. Kajsa Rootzén. – Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts 1969. 339 S. – Johann Sebastian Bach. [Übers. ins Japan. von Ichirô Sumikura.] – Tôkyô: Hakusuisha-Verlag 1970. 2. Aufl. 1973. 452 S. [Übers. der Ausgabe Allen and Unwin London 1967.]
Bespr. [der Ausgabe 1966]: (1) *Musik und Gesellschaft*. 19 (1969), S. 855–856 (Gerd Schönfelder). (2) *The Musical Quarterly*. 55 (1969), No. 1, S. 121–125 (John F. Ohl). (3) *Journal of the American Musicological Society*. 21 (1968), S. 396–400 (Arthur Mendel).
Bespr. [der Ausgabe 1967]: (1) *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Tom X (1968), S. 377–379 (Csomasz K. Tôth).
55. (*Gerber*, Ernst Ludwig:) Translation from Gerber's „Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler“ (1790–1792; 1812). Übers. aus dem Deutschen und mit einer Einf. hrsg. von Walter Winzenburger. [Betr. Artikel „Bach, Johann Sebastian.“.] – In: *Bach. The quarterly journal*. . . I/2 (April 1970), S. 26–30; I/3 (Juli 1970), S. 30–40.
56. *Hamel*, Fred: Johann Sebastian Bach. 4. Aufl. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968. XI, 243 S. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 64; BJ 1967, Bibl. Nr. 59.]
57. *Huber*, Anna Gertrud: Johann Sebastian Bach. Werdegang des Genius. Erstdruck: Nördliche, westliche, südliche Vorbilder in ihren Wandlungen . . . Vortrag. Mit 92 Notenbeispielen und 41 Tabellen. – Zürich: A. G. Huber 1969. 52 S., LXII Taf.
58. *Kalendarium* zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Zusammengestellt und hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig aus Anlaß seines 20jährigen Bestehens am 20. November 1970. – (Leipzig: Bach-Archiv) 1970. 60 S.
Bespr.: (1) *Musik und Gesellschaft*. 21 (1971), S. 348 (H[ans] J[ürgen] S[chaefer]). (2) *Musik und Kirche*. 41 (1971), S. 93 (Walter Blankenburg).
59. *Lehmann*, Claude: Jean-Sébastien Bach. – Lausanne: La Guilde du livre

- [1968]. 191 S., 6 Taf. Mit Werkverzeichnis und Discographie = Musiciens de tous les temps.
60. *Marcel*, Luc-André: Bach. Paris: Editions du Seuil 1961. [Übers. ins Japan. von Ichirô Sumikura.] – Tôkyô: Hakusuisha-Verlag 1968. 266 S. – Paris 1966. Japan. Neuauflage 1970.
61. *May*, Ernest D.: Bach research. [Betr. Leben und Werk; Forschungen amerikanischer Gelehrter.] – In: Current musicology. Nr. 10 (1970), S. 21 bis 25.
62. *Neumann*, Werner: Das kleine Bachbuch. – Salzburg: Residenz-Verlag 1971. 128 S.
Bespr.: (1) Musik und Kirche. 42 (1972), S. 137 (Walter Blankenburg).
63. *Neumann*, Werner: Das „Bachische Collegium musicum“. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 384-415. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 195.]
64. *Palisca*, Claude V.: Baroque Music. [Kap. 11: Johann Sebastian Bach.] – Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall (1968). (VI), 230 S. = Prentice Hall History of Music Series. 3.
65. *Parry*, Charles Hubert: Johann Sebastian Bach. The story of the development of a great personality. [Revised ed. London 1934. Reprint.] – Westport, Conn.: Greenwood 1970. XI, 584 S.
66. *Petzoldt*, Richard: Johann Sebastian Bach. 9., völlig veränd. Aufl. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1970. 90 S.
Bespr.: (1) Musik in der Schule. 23 (1972), S. 41-42 (Paul Willert).
- 66a. *Pociej*, Bohdan: Bach – Muzyka i Wielkość. [Bach – Musik und Größe. Poln.] – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972. 75 S.
67. *Rebatet*, Lucien: Une Histoire de la Musique. [Kap. 9: Jean-Sébastien Bach S. 198-213.] – Paris: Robert Laffont (1969). 668 S.
68. *Schaefer*, Hansjürgen: Johann Sebastian Bach 1685-1750. [Kurzbiographie, Werkeinführungen.] – In: K. Schönewolf / H. Schaefer: Konzertbuch. [Bd. 1.] Orchestermusik A-F. Leipzig 1972, S. 36-59.
69. *Schonberg*, Harold I.: I Grandi Musicisti. Trad. di Vittorio Di Giuro. [Trasfigurazione del barocco. Johann Sebastian Bach. S. 11-26.] – (Milano:) Arnoldo Mondadori 1972. 489 S.
70. *Schweitzer*, Albert: Bach. [Übers. ins Japan. von Masao Asai.] – Tôkyô: Hakusuisha-Verlag 1968-1970. – Jan Sebastian Bach. [Übers. ins Poln. und mit einem Vorw. von Bohdan Pociej.] – Kraków: Wyd. Muz. 1972. 856 S.
71. *Seeger*, Horst: Wir und die Musik. [Zu Joh. Seb. Bach S. 440-452, Biographie und Werkliste.] – Berlin: Henschel 1968. 695 S.
72. *Sumikura*, Ichirô: J. S. Bach. Hito to Sakuhin. [J. S. Bach. Leben und Werk.] 10. Aufl. – Tôkyô: Ongaku no Tomo Sha 1972. 188; 68 S. Werk- und Namenverzeichnisse. = Leben und Werk der großen Musiker. 1.
73. *Sumikura*, Ichirô: Bach no Hakuchô no Uta. [Bachs Schwanengesang. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 23 (1965), Nr. 9, S. 60-65.

74. *Zavarský*, Ernest: Johann Sebastian Bach. – Bratislava: Opus 1971. 468 S., 32 S. Abb.
Bespr.: (1) *Hudební věda*. 9 (1972), Nr. 3, S. 264–265 (Jiří Sehnal).

B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Bach-Bild

75. *Adorno*, Theodor W.: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. – In: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. (Fotomech. Nachdruck der Ausgabe von 1955. Wissensch. Sonderausgabe.) [Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 162–179. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 59; BJ 1953, Bibl. Nr. 118.]
76. *Apel*, Willi: Bach erede della tradizione. [Bach, der Erbe einer Tradition. Übers. aus dem Deutschen von Graziella Borgia. Ital.] – In: *Nuova rivista musicale italiana*. III/1 (1969), Jan.–Febr., S. 3–12.
77. *Bachs Bibel*. – In: *Musikhandel*. 20 (1969), Nr. 5, S. 211.
78. *Blankenburg*, Walter: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. [Neudruck.] – In: *Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach*, S. 100 bis 110. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 125.]
79. *Eberle*, Gottfried: Zur Zeichen- und Bildsprache im geistlichen Werk J. S. Bachs. – In: *Philharmonische Blätter*. Berlin 1972/73, H. 3, S. 15–17.
80. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Über Bachs geschichtlichen Ort. [Neudruck.] – In: *Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach*, S. 247–289. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 34.]
81. *Geck*, Martin: Bachs Schriftverständnis. [Referat für die Tagung Pietismus und Bibel, Ende Okt. 1969 in der Evangel. Akademie Mülheim (Ruhr). Betr. Randnotizen in Bachs kürzlich wiederentdeckter Bibel.] – In: *Musik und Kirche*. 40 (1970), S. 9–17.
82. *Geck*, Martin: Bach und Tristan – Musik aus dem Geist der Utopie. – In: *Bach-Interpretationen*, S. 190–196, 226. – In: *Bayreuther Festspiele 1970. Programmheft 1 „Tristan und Isolde“*, S. 2–8. [Vgl. Nr. 506.]
83. *Geiringer*, Karl: Der Einfluß der Aufklärung auf J. S. Bachs künstlerisches Denken. – In: *Studia musicologica*. Budapest. Tom 11 (1969), S. 201–206.
84. *Goerges*, Horst: Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart. [Nachdruck der Ausgabe von 1937.] – München: Ricke 1969. 228 S.
Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 219–220 (Anna Amalie Abert).
85. *Huber*, Anna Gertrud: Auf den Geisteswegen von J. S. Bach und L. van Beethoven. – Strasbourg: Heitz 1968. 436 S.
86. *Kübne*, Hartmut: Bach und die moderne Theologie. – In: *Musik und Kirche*. 39 (1969), S. 25.
87. *Maegaard*, Jan: „... eine regulirte kirchen music ...“ – the connotation

- of a term. – In: Festschrift Jens Peter Larsen. Kopenhagen 1972, S. 141 bis 159.
88. *Mezger*, Manfred: Mit Bach leben. Zu Überlieferung und Neuverständnis seines Werkes. – In: Bachwoche Ansbach. 25. Juli bis 1. August 1969. Offizieller Almanach, S. 30–37. [Vgl. Nr. 763.]
89. *Minagawa*, Tatsuo: Bach – Ronsô o megutte. [Der Streit um das neue Bachbild. Japan.] – In: Philharmony. 37 (1965), Nr. 5, S. 21–23. Tôkyô, The NHK Symphony Orchestra.
90. *Nomura*, Yoshio: Barock-Jidai no Shûkyôkan to Bach. [Bach und das Religionsgefühl im Barockzeitalter. Japan.] – In: Ongaku no Tomo Sha. 22 (1964), Nr. 13, S. 108–111.
91. *Picht*, Georg: Die Dimension der Universalität von Johann Sebastian Bach. – In: Merkur. 23 (1969), S. 1113–1124. – [Festvortrag zum 44. Deutschen Bachfest Heidelberg 1969.] Manuskript [maschinenschr.] 23 S.
92. *Ruppel*, Karl Heinz: Skizze zu einem Versuch über die „Räumlichkeit“ Bachs. – In: Bachwoche Ansbach. 23. bis 31. Juli 1971. Offizieller Almanach, S. 51–52. [Vgl. Nr. 817.]
93. *Schönfelder*, Gerd: Bach vor der Revolution. – In: Bachfestbuch. Leipzig 1970, S. 58–62. [Vgl. Nr. 776.]
94. *Siegmund-Schultze*, Walther: Gedanken zum Bach-Bild der Gegenwart. – In: Hallesche Beiträge zur Musikwissenschaft. Hrsg. von –, S. 105–108 = Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg. 1968/8, Reihe G, H. 1.
95. *Siegmund-Schultze*, Walther: Unser neues Bach-Bild. – In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig. 18 (1969), S. 601–614.
96. *Smend*, Friedrich: Luther und Bach. [Neudruck.] – In: Bach-Studien, S. 153–175. [Vgl. Nr. 217.]
97. *Sumikura*, Ichirô: Bach – Zo no Hensen. [Der Wandel des Bach-Bildes. Japan.] – In: Rekôdo Geijutsu. 16 (1967), Nr. 13, S. 240–243. – Tôkyô: Ongaku no Tomo Sha.
98. *Sumikura*, Ichirô: Schweitzer no Bach-kan. [Albert Schweitzers Bach-Bild. Japan.] – In: Ongaku no Tomo. 23 (1966), Nr. 11, S. 72–76.
99. *Sumikura*, Ichirô: Roman-ha Jidai no Bach. [J. S. Bach in der Romantik. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 23 (1965), Nr. 11, S. 28–33; 24 (1966), Nr. 2, S. 34–40.
100. *Tokawa*, Seiichi: Ongakushi-jô no Bach. [J. S. Bach in der Musikgeschichte. Japan.] – In: Rekôdo Geijutsu. 16 (1967), Nr. 13, S. 244–247.
101. *Tokawa*, Seiichi: Atarashii Bach – Zo towa nani ka? [Was ist das neue Bach-Bild? Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 21 (1963), Nr. 10, S. 6–13.
102. *Tsuji*, Shôichi: Bach no „Toki“ – Bach – Zo Keisei no tame ni. [Die Zeit bei J. S. Bach. – Zur Gestaltung des neuen Bach-Bildes. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 21 (1963), Nr. 10, S. 24–25.
103. *Tsuji*, Shôichi: Bach no Ongakukan no Rikai no tame ni. [Zum Ver-

- ständnis der Musikanschauung J. S. Bachs. Japan.] – In: *Philharmony*. 37 (1965), Nr. 5, S. 14–20. Tôkyô, The NHK Symphony Orchestra.
104. *Trautmann*, Christoph: Ansätze zu ideell-ideologischen Problemen um Johann Sebastian Bach. – In: *Kerygma und Melos*. Christhard Mahrenholz 70 Jahre. Festschrift. Kassel u. a. 1970, S. 237–245.
105. *Trautmann*, Christoph: „Calovii Schriften. 3 Bände“ aus Johann Sebastian Bachs Nachlaß und ihre Bedeutung für das Bild des lutherischen Kantors Bach. – In: *Musik und Kirche*. 39 (1969), S. 145–160.
106. *Trautmann*, Christoph: J. S. Bach: new Light on His Faith. – In: *Concordia Theological Monthly*. Vol. 42 (1971), Nr. 2, S. 88–99. [Übers. aus d. Dt. von Oswald Hilton. gekürzt.] [Vgl. Nr. 105.]
107. *Widmann*, Joachim: Johann Sebastian Bach. Musik zwischen Gott und Gemeinde. – In: *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 50–61.
- 107a. *Zeller*, Winfried: Vom Abbild zum Sinnbild – J. S. Bach und das Symbol. – In: Winfried Zeller, *Theologie und Frömmigkeit*. Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Bernd Jaspert. Marburg 1971, S. 165–177 = *Marburger theologische Studien*. 8.

IV. DAS LEBEN

A. Gesamtdarstellungen

108. *Bengtsson*, Ingmar, *Hambraeus*, Bengt, *Moberg*, Carl-Allan: Porträtt av Bach. – Stockholm: Sverige Radios förlag 1968. 84 S.
109. *Blume*, Friedrich: Der junge Bach. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, *Johann Sebastian Bach*, S. 518–551. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 110.]
Bespr. [der Ausgabe 1967, Wolfenbüttel und Zürich: Möselers]: (1) *Musica*. 22 (1968), S. 288–289 (Alfred Dürr).
110. *Blume*, Friedrich: J. S. Bach's youth. – In: *The musical Quarterly*. 54 (1968), Nr. 1, S. 1–30.
111. *Domizlaff*, Ilse: Aus dem Leben Johann Sebastian Bachs. – In: *Bachhaus Eisenach*. Eisenach 1971, S. 1–5 [Vgl. Nr. 656.]
112. *Forshaw*, W.: The life and character of J. S. Bach. – In: *The American Organist*. 51 (1968), Juli, S. 16.
Kraft, Günther, und *Bock*, Erich: *Bach in Eisenach*. Jena 1967. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 115.]
Bespr.: (1) *Musik und Gesellschaft*. 18 (1968), S. 58–59 (Günther Gerstmann).
113. *Heijne*, Ingemar von: Den märkliga kapellmästaren från Köthen. Några bilder kring Bachs fursteår. [Der hervorragende Kapellmeister von Köthen. Einige Bilder aus Bachs Jahren am fürstlichen Hof. Schwed.] – In: *Musiklivet. Vår sång* (1971), H. 4, S. 4–5, 15.
114. *Holzknicht*, Václav: J. S. Bach a synové. [J. S. Bach und seine Söhne. Mit

- einem Nachw. von Emil Hradecký.] [Tschech.] – Praha, Bratislava: Panton 1968. 98 S. m. Abb. = Edice přátel hudby. 11.
115. *Kabl*, Willi [Hrsg.]: Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts. Reprint der Ausgabe 1948. [Betr. auch Briefe J. S. Bachs.] – Amsterdam: Knuf 1970. 350 S.
- 115a. *Kübnlenz*, Fritz: Eisenacher Porträts. Von Männern und Frauen, die der Wartburgstadt das Gesicht gaben. [Zu J. S. Bach S. 109-128, 237-238: Lit.-Verz.] 2. Aufl. – Rudolstadt: Greifenverlag 1969. 246 S. u. Abb.
116. *Marcel*, Luc-André: Johann Sebastian Bach in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Aus dem Franz. – Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1969. 181 S. = Rowohlts Monographien. 83.
117. *Neumann*, Werner: Bach and his world. Bildbiographie. Revid. Ausgabe von 1961. [Übers. aus dem Deutschen von Stefan de Haan.] – London: Thames and Hudson 1969; New York: Viking 1970. 144 S. Bespr. (1) American recorder. 12 (1971), S. 143 (Dale Higbee).
118. *Ober*, William B.: Bach, Handel and „Chevalier“ John Taylor, M. D., ophthalmiater. – In: New York State journal of medicine. 69/12 (1969), S. 1797-1807.
119. *Otto*, Hans: Sein Weg zum Thomaskantor – Johann Sebastian Bach. – In: Credo musicale. Komponistenporträts aus der Arbeit des Dresdner Kreuzchores. Festgabe zum 80. Geburtstag des NPT Kreuzkantor Professor D. Dr. h. c. Rudolf Mauersberger. Kassel u. a.: Bärenreiter; Berlin 1969, S. 53-62.
120. *Polz*, André M.: Het leven van J. S. Bach. 2. Aufl. – Brüssel: D. A. P. Reinaert 1968. 48 S. = Meesters der Toonkunst. 12.
- 120a. *Serwer*, Howard: „Widrigkeit“ and „Verdrießlichkeit“ in Mühlhausen. – In: The musical Quarterly. 55 (1969), Nr. 1, S. 20-30.
121. *Young*, Percy M.: The Bachs 1500-1850. – London: Dent 1970. XXII, 341 S. Bespr.: (1) Neue Zeitschrift für Musik. 132 (1971), S. 169-170 (Gustav Adolf Trumpff). (2) The musical Times. 111 (1970), Nr. 1528, S. 605 bis 606 (Walter Emery). (3) Music and Letters. 51 (1970), Nr. 3, S. 323 bis 325 (Ronald Woodham).

B. Dokumente, Monographien, Sonstiges

a) Dokumente, Monographien

122. (*Bach*, Johann Sebastian:) Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kritische Gesamtausgabe. Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band II. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1969. XXXVI, 575 S.

Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft. 20 (1970), S. 489–490 (Peter Gülke). (2) Musica. 24 (1970), S. 286 (Hans Christoph Worbs). (3) Musik und Kirche. 40 (1970), S. 208 (Walter Blankenburg). (4) Mens en Melodie. 25 (1970), S. 94 (Alfred Dekker). (5) American recorder. 11/4 (1970), S. 147–148 (Dale Higbee). (6) Neue Zeitschrift für Musik. 132 (1971), S. 46 (Wolfgang Seifert). (7) Beiträge zur Musikwissenschaft. 13 (1971), S. 142 bis 146 (Hans Gunter Hoke). (8) Notes. 27 (1971), S. 708–709 (Karl Geiringer). (9) Der Kirchenmusiker. 22 (1971), H. 3, S. 81–94 (Kurt Ihlenfeld). (10) Ein Büchertagebuch. Buchbesprechungen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Ausgabe 1970, S. 220–221 (Hans Heinz Stuckenschmidt). (11) Die Musikforschung. 28 (1975), S. 450–452 (Christoph Wolff).

(*Bach*, Johann Sebastian:) Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kritische Gesamtausgabe. Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band I. 288 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 103.]

Bespr.: (1) American recorder. 11/4 (1970), S. 148–149 (Dale Higbee). (2) Der Kirchenmusiker. 22 (1971), H. 3, S. 81–94 (Kurt Ihlenfeld).

(*Bach*, Johann Sebastian:) Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. [Vgl. Nr. 572.]

123. *Blankenburg*, Walter: Schütz und Bach. – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 219–226.
124. *Dekker*, Alfred: Bach, Lustig en Hamburg. – In: Mens en Melodie. 24 (1969), S. 45–46.
125. *Dekker*, Alfred: J. S. Bach en G. P. Telemann. – In: Mens en Melodie. 24 (1969), S. 304–307.
126. *Dürr*, Alfred: Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas. – In: Bach-Jahrbuch. 56 (1970), S. 44–65.
127. *Fen-Taylor*, A.: Letters to the editor: Bach and Couperin. – In: The musical Times. 109 (1968), S. 726.
128. *Haacke*, Walter: Die Organisten an St. Wenceslai zu Naumburg a.d. Saale im 17. und 18. Jahrhundert. [Betr. u. a. Schüler J. S. Bachs.] – In: Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre (11. August 1970). Kassel u. a.: Bärenreiter; Berlin: Lutherisches Verlagshaus 1970, S. 287 bis 299.
129. *Krause*, Peter: Ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 56 (1970), S. 32–35.
130. *Kraemer*, Uwe: Komponisten über Komponisten. Ein Quellen-Lesebuch. [Zu J. S. Bach S. 15–28.] – Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1972 = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 16.
131. *Leaver*, Robin: Leipzig's rejection of J. S. Bach, Part I, II. [Betr. Bach-Artikel in Zedlers Lexikon (1732–1733).] – In: Bach. The quarterly journal ... III/3 (1972), S. 27–39; III/4 (1972), S. 3–7.

132. *Neumann*, Werner: Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose. – In: Bach-Jahrbuch. 56 (1970), S. 19-31.
133. *Reich*, Wolfgang: Peripherer Beitrag zur Bachforschung. [Betr. Besprechung „Bach-Dokumente“, Bd. 2, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 1971, S. 142-146.] – In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 14 (1972), H. 3, S. 241-242. [Vgl. Nr. 122.]
134. *Städler*, Friedrich: Ein Augsburger als Schüler bei Joh. Seb. Bach. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1970), S. 165-167.
135. *Stiehl*, Herbert: St. Thomas zu Leipzig. 2., veränderte Aufl. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1971. 143 S., 55 Abb.
Stiller, Günther Walter Heinrich: Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt; Kassel u. a.: Bärenreiter 1970. 260 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 78.]
 Bespr.: (1) *Musica*. 25 (1971), S. 297 (Alfred Dürr). (2) *Musik und Kirche*. 41 (1971), S. 25-26 (Walter Blankenburg). (3) *Der Kirchenmusiker*. 22 (1971), H. 2, S. 77-78 (Christoph Trautmann). (4) *Notes*. 28 (1971), S. 223-224 (Karl Geiringer).
136. *Sumikura*, Ichirô: Bach to Vivaldi. [Bach und Vivaldi. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 25 (1967), Nr. 1, S. 58-61; Nr. 2, S. 60-64; Nr. 3, S. 63 bis 67.
137. *Sumikura*, Ichirô: Bach no Deshi tachi. [Die Schüler J. S. Bachs. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 25 (1967), Nr. 4, S. 45-49.

b) Ikonographie, Genealogie

140. *Domizlaff*, Ilse: Über das Bachdenkmal am Frauenplan in Eisenach. – In: Bachhaus Eisenach. Eisenach 1971, S. 14-15. [Vgl. Nr. 656.]
141. *Kraft*, Günther: Das mittelthüringische Siedlungszentrum der Familien Bach und Wölcken. – In: *Musa-Mens-Musici*. Im Gedenken an Walther Vetter. Leipzig 1969, S. 153-164.
143. *Orth*, Siegfried: Zu den Erfurter Jahren Johann Bernhard Bachs (1676 bis 1749). – In: Bach-Jahrbuch. 57 (1971), S. 106-111.
144. *Scharf*, Joachim-Hermann: Die historische Röntgenaufnahme zur Kontrolle der Rekonstruktion des Antlitzes Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 58 (1972), S. 91-94.

c) Soziales

146. *Daube*, Otto: Die Legende vom beklagenswerten Leben des Joh. Seb. Bach. – In: *Der Harmonikalehrer*. 20 (1971), S. 107-110.
147. *Häfner*, Klaus: Bach mangelte es nicht an Nächstenliebe. Eine Erwiderung auf Uwe Kraemers Großverdiener-Thesen. – In: *Musica*. 27 (1973), S. 46-47. [Vgl. Nr. 148.]

148. *Kraemer*, Uwe: Johann Sebastian Bach – ein Großverdiener? – In: *Musica*. 26 (1972), S. 435–439.
149. *Petzoldt*, Richard: Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert. – In: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Ges. Beiträge im Auftr. der Ges. für Musikforschung hrsg. von Walter Salmen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1971, S. 64–82.

d) Instrumentenbaukunde

150. *Biggs*, Edward Power: The pedal harpsichord: two in one. – In: *Music Journal*. 26 (1968), S. 28–29.
151. *Cooper*, Kenneth: The clavichord in the eighteenth century. – Dissertation. Columbia University 1971. [Maschinenschr.] 289 S.
152. *Dähnert*, Ulrich: Johann Sebastian Bach's ideal organ. – In: *Organ Yearbook*. I, 1970, S. 20–37.
154. *Giesbert*, Franz Julius: Bach und die Laute. – In: *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 485–488.
155. *Haroda*, Ichirô: [Über Orgeln und Orgelbau. Japan.] – Tôkyô (?) 1970. 189 S.
156. *Hering*, Hans: Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts. [Zu J. S. Bach S. 23–27.] – In: *Die Musikforschung*. 23 (1970), S. 22–37.
157. *Jeanes*, Susi: The „baroquizing“ of English organs, or J. S. Bach's unfortunate influence. – In: *The musical Times*. 110 (1969), S. 870.
159. *Schrammek*, Winfried: Der Bachsaal im Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. – In: *Bachfestbuch*. Leipzig 1970, S. 67–69. [Vgl. Nr. 776.]
160. *Schrammek*, Winfried: Bach-Instrumente im Musikinstrumenten-Museum. – In: *Treffpunkt Leipzig*. Veranstaltungsplan der Messestadt. H. 9 (1970), S. 12–13.
161. *Tarr*, Edward H.: Bachtrompete, Barocktrompete, Hohe Trompete. – In: *Bachwoche Ansbach* 23.–31. Juli 1971. Offizieller Almanach, S. 15–28. [Vgl. Nr. 817.]
162. *Tarr*, Edward H.: Monteverdi, Bach und die Trompetenmusik ihrer Zeit. – In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, Kassel (1971), S. 592–596.

V. DIE WERKE

A. Gesamtdarstellungen, Allgemeines

163. *Appel*, Richard G.: J. S. Bach and the Bay Psalm Book. – In: *Bach. The quarterly journal* . . . Vol. I (1970), Nr. 3, S. 22–24. [Vgl. Nr. 17.]
164. *Barber*, Elinore: Bach and the B-A-C-H motive. – In: *Bach. The quarterly journal* . . . Vol. II (1971), Nr. 2, S. 3–5. [Vgl. Nr. 17.]

165. *Beck*, Hermann: Cori spezzati bij J. S. Bach. – In: Vlaams Muziektijdschrift. 24 (1972), S. 33–37.
166. *Blankenburg*, Walter: Die Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik. [Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs S. 81–88.] – In: Die Evangelische Kirchenmusik. Handbuch für Studium und Praxis. Hrsg. von Erich Valentin und Friedrich Hofmann. Regensburg: Bosse [1968], S. 38–106.
167. *Blankenburg*, Walter: Das Verhältnis von geistlicher und weltlicher Musik im Werk Johann Sebastian Bachs und dessen Bedeutung für die Gegenwart. – In: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968. Kassel u. a.: Bärenreiter 1968, S. 159–167.
168. *Bogatyřev*, Semën S.: Analiz nekotorych fug Bacha. [Analyse einiger Fugen von Bach. Russ.] – In: Bogatyřev, S. S., Issledovanija Stati Vospominanija. Sbornik Statej. Moskva: Sovetskij kompozitor 1972, S. 29–52.
169. *Breig*, Werner: Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz. [Vergleich mit J. S. Bach.] – In: Musica. 26 (1972), S. 17–18, 20.
170. *David*, Hans Theodor: Bach's problems and artistic creed. [Bachs Kompositionstechnik und -lehre, Ordnungsprinzipien in den Lehr- und Sammelwerken u. a.] – In: Bach. The quarterly journal ... Vol. I (1970), Nr. 2, S. 6–13. [Vgl. Nr. 17.]
171. *Druskin*, J[akov] S[emjonovič]: Pro ritorični prijomi v musici J. S. Bacha. [Über die Verwendung der rhetorischen Mittel in der Musik J. S. Bachs. Übers. aus dem Russ. in die ukrain. Sprache.] – Kiev: Mužična Ukraina 1972. 110 S.
172. *Dumming*, Albert: Herwonnen solo-concerten van Johann Sebastian Bach. – In: Mens en Melodie. 24 (1969), S. 79–82. [Vgl. Nr. 443, 444.]
173. *Eisicovits*, Max: Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J. S. Bach. [Beiträge zum Studium der Dissonanzverwendung in Bachs Musik. Rumän.] – In: Lucrări di muzicologie. 4 (1968), S. 207–257.
174. *Eller*, Rudolf: Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen. – In: Bach-Interpretationen, S. 126–143; 221–222. [Vgl. Nr. 506.]
175. *Eller*, Rudolf: Vivaldi–Dresden–Bach. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 466–492. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 102.]
176. *Eller*, Rudolf: Über Dresdens Bedeutung für das Schaffen Bachs. – In: Bachfestbuch. Dresden 1968, S. 23–30. [Vgl. Nr. 737.]
177. *Engel*, Hans: Das Instrumentalkonzert – Eine musikgeschichtliche Darstellung. Band I: Von den Anfängen bis gegen 1800. [Das Konzert in Deutschland. Bach. Händel. S. 115–172.] – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1971. 393 S.
178. *Etinger*, M. A.: O garmonii v basso-ostinatnych formach. [Über die Harmonik in den Basso-ostinato-Formen. Russ.] – In: Voprosy teorii muzyki. Vyp. 2. Red. i sost. Ju. N. Tjulín. Moskva: Muzyka 1970, S. 101 bis 152.
179. *Finke-Hecklinger*, Doris: Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik. – Trossingen: Hohner 1970. VII, 159 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl.]

- Nr. 149.] = Tübinger Bach-Studien. Hrsg. von Walter Gerstenberg. 6. Bespr.: (1) Die Musikforschung. 28 (1975), S. 466 (Christoph Wolff).
180. *Finscher*, Ludwig: Zum Parodieproblem bei Bach. – In: Bach-Interpretationen, S. 94–105; 217–218. [Vgl. Nr. 506.]
181. *Foster*, W. C.: J. S. Bach's musical treatment of negative text passages. – In: Dissertation Abstracts. 30 (1969), Okt., S. 1586–1587. – Dissertation. University of Texas at Austin 1969. 245 S.
182. *Franck*, Hans: Johann Sebastian Bach und die deutsche Dichtung. – In: Musa-Mens-Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Leipzig 1969, S. 197–204.
183. *Gerstenberg*, Walter: Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 129 bis 149. [Vgl. Nr. 44] [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 99.]
184. *Gerstenberg*, Walter: Tonart und Zyklus in Bachs Musik. Anmerkungen zu Suite, Konzert und Kantate. – In: Bach-Interpretationen, S. 119–125; 220–221. [Vgl. Nr. 506.] – In: Die Schulwarte. 22 (1969), S. 812–817.
185. *Giuleanu*, Victor: Ritmul muzical. II. Evoluția ritmului de la începuturi pînă la Bach. [Musikalischer Rhythmus. II. Die Entwicklung des Rhythmus vom Anfang bis zu Bach. Rumän.] – Bukarest: Ed. musicală a Uniunii Compozitorilor RSR 1969. 223 S.
186. *Gurlitt*, Wilibald: Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 121–128. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 147.]
187. *Hamburger*, Povl: Det dobbelttydige kontrapunkt. [Der doppelte Kontrapunkt. Dän.] – In: Dansk musiktidsskrift. 45 (1970), S. 5–9.
188. *Hammerstein*, Reinhold: Über das gleichzeitige Erklängen mehrerer Texte. Zur Geschichte mehrtextiger Komposition unter besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs. – In: Archiv für Musikwissenschaft. 27 (1970), S. 257–286.
189. *Hanks*, Sarah E.: The German unaccompanied keyboard concerto in the early eighteenth century including works of Walther, Bach, and their contemporaries. – Dissertation. University of Iowa 1972, X, 359 S.
190. *Hatting*, Carsten: Elemente der Reprisenwirkung in Suitensätzen aus dem 18. Jahrhundert. – In: Dansk aarbog for musikforskning. VI (1968 bis 1972), S. 71–80.
191. *Heimann*, Walter: Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-satz. – Dissertation. Freiburg i. Br. 1970. 278 S. [Maschinenschr.]
192. *Heller*, Karl: Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1971. 216 S. = Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 2.
193. *Herz*, Gerhard: Toward a new image of Bach. [Betr. Chronologie von A. Dürr und G. v. Dadelsen.] – In: Bach. The quarterly journal . . . I/4 (1970), S. 9–27. [Vgl. Nr. 17.]
194. *Herz*, Gerhard: Toward a new image of Bach. Part II. [Betr. Schaffen

- Bachs.] – In: Bach. The quarterly journal . . . II/1 (1971), S. 7–28. [Vgl. Nr. 17.]
195. *Junger*, Erwin: Despre unele particularități armonice ale formelor da capo în lucrările lui J. S. Bach. [Einige harmonische Besonderheiten der Da-capo-Formen in den Kompositionen J. S. Bachs. Rumän.] – In: *Lucrări de musicologie*. 6 (1970), S. 21–28.
196. *Klein*, Hans-Gunter: Der Einfluß der vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs. – Dissertation. Hamburg 1969. – Strasbourg, Baden-Baden: Heitz 1970. 103 S. = Sammlung wissenschaftlicher Abhandlungen. 54.
Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 28 (1975), S. 346–347 (Martin Geck).
197. *Kloiber*, Rudolf: Handbuch des Instrumentalkonzerts. Band 1: Vom Barock bis zur Klassik. [Zu J. S. Bach S. 28–87.] – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1972. 321 S.
198. *Korte*, Werner: Johann Sebastian Bach. [Aus: Werner Korte, Musik und Weltbild. Bach. Beethoven. Leipzig: Seemann 1940, S. 22–52. Neudruck.] – In: *Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach*, S. 23–42. [Vgl. Nr. 44.]
199. *Krummacher*, Friedhelm: Parodie, Umtextierung und Bearbeitung in der Kirchenmusik vor Bach. – In: *Svensk tidskrift för musikforskning*. 53 (1971), S. 23–48.
200. *Leibowitz*, René: Die strukturelle Dialektik im Werk J. S. Bachs. [Neudruck.] Übers. ins Deutsche von Manfred Tessmer. – In: *Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach*, S. 85–99. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 348.]
201. *Lenz*, Christfried: Studien zur Satztechnik Bachs. Untersuchungen einiger vom Erscheinungsbild der Vokalpolyphonie geprägter Kompositionen. – Dissertation. Heidelberg 1970. 181 S. – Autorreferat. – In: *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 196–197.
202. *Majskij*, V. Z.: Osobennosti gosovedenija J. S. Bacha. [Besonderheiten der Stimmführung bei J. S. Bach. Russ.] – In: *Voprosy teorii muzyki*. Vyp. 2. Red. i sost.: Ju. N. Tjul'in. Moskva: Muzyka 1970, S. 229–245.
203. *Marshall*, Robert Lewis: The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. – Dissertation. Princeton University 1968. 660 S. [Maschinenschr.] – Vol. I/II. (Princeton/N.J.): Princeton University Press 1972. XV, 271 S.; (189) S. = Princeton Studies in Music. 4. – In: *Dissertation Abstracts*. 29 (1969), S. 2741 A.
Bespr.: (1) *American recorder*. XIII/4 (1972), S. 135 (Dale Higbee). (2) *The Musical Quarterly*. 60 (1974), S. 275–279 (Christoph Wolff). (3) *Die Musikforschung*. 28 (1975), S. 463–466 (Alfred Dürr).
204. *Mason*, Neale B.: Essentials of eighteenth-century counterpoint. [Studie über Technik und Praxis des kontrapunktischen Stils im 18. Jahrhundert, bes. bei Bach.] – Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown 1968. 192 S.

205. *Mendel*, Arthur: Neue Ergebnisse in der Chronologie Bachscher Werke. [Neudruck.] Übers. ins Deutsche von Manfred Tessmer. – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 353–383. [Vgl. Nr. 44] [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 41.]
206. *Minagawa*, Tatsuo: Shūkyō – Ongaku ni okeru Bach. [Bach in der Geschichte der geistlichen Musik. Japan.] – In: Ongaku no Tomo. 22 (1964), Nr. 13, S. 104–107.
207. *Misterija i lucidnost u delu J. S. Bacha*. – In: Zvuk. (1969), Nr. 91, S. 27 bis 31.
208. *Neumann*, Werner: Zur Frage instrumentaler Gestaltungsprinzipien in Bachs Vokalwerk. – In: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966. Kassel, Leipzig 1970, S. 265–269.
209. *Reingold*, Carmel Berman: Johann Sebastian Bach; revolutionary of music. – New York: Watts 1970. 118 S.
210. *Riedel*, Friedrich Wilhelm: Der Einfluß der italienischen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts auf die Entwicklung der Musik für Tasteninstrumente in Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. – In: *Analecta musicologica*. 5, 1968, S. 18–33.
211. *Rîpă*, Constantin: Aspecte cromatice în melodiile secolelor XIV–XIX. [Aspekte der Chromatik in der Melodik des 14. bis 19. Jahrhunderts. Rumän.] – In: *Lucrări de muzicologie*. 7 (1971), S. 145–166.
212. *Schenker*, Heinrich: Five graphic music analyses. [Fünf Urfine Tafeln. Mit neuer Einführung und Anmerkungen von Felix Salzer.] [Graphische Analysen zu J. S. Bach, Choral „Ich bins, ich sollte büßen“ (BWV 244/10); Wohltemperiertes Klavier I, Präludium C-Dur (BWV 846).] – New York: Dover 1969. 64 S.
213. *Schering*, Arnold: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis. 3., unveränd. Nachdruck der Ausgabe von 1954. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. 206 S.
214. *Schmitz*, Arnold: Die oratorische Kunst J. S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 61–84. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 369.]
215. *Schramowski*, Herbert: Der Einfluß der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang des Komponisten. [Psychologische Studien an Hand biographischen und dokumentarischen Materials von Bach bis zur Gegenwart.] – Habil.-Schrift [maschinenschr.], Leipzig 1968. 355 S.
216. *Siegmund-Schultze*, Walther: Gedanken zur Behandlung von Vokalwerken Bachs und Händels in der sozialistischen Schule. – In: *Musik in der Schule*. 24 (1972), S. 495–497.
217. *Smend*, Friedrich: Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze. Hrsg. von Christoph Wolff. [Einzelbeiträge s. Nr. 96, 274, 275, 333, 334, 335, 336, 337, 426, 487, 606.] – Kassel u. a.: Bärenreiter 1969. 280 S. Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 366–367 (Alfred Dürr).

218. *Steglich*, Rudolf: Über die „kantable Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 304–333. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 251.]
219. *Steiger*, Renate: „Die Welt ist euch ein Himmelreich.“ Zu J. S. Bachs Deutung des Pastoralen. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 1–8; 69–79; 107.
220. *Stockmann*, Bernhard: Über die „Relatio non harmonica“ als rhetorische Figur. [Betr. auch Bachs Figurenlehre.] – In: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966. Kassel u. a.: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1970, S. 245–247.
221. *Toduă*, Sigismund: Formele muzicale ale Barocului in operele a lui J. S. Bach. [Musikalische Formen des Barock in J. S. Bachs Werken. Rumän.] – Bukarest: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor RSR 1969. 376 S.; 38 S. Noten.
222. *Tokawa*, Seiichi: Bach no Parody ni tsuite. [Über Parodien J. S. Bachs. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 22 (1964), Nr. 3, S. 10–13.
223. *Tveit*, Sigvald: Sekvensteknikken i funksjonell musikk, med saerlig vekt pa J. S. Bachs sekvensbruk. [Die Sequenztechnik in der funktionalen Musik mit spezieller Berücksichtigung von Bachs Sequenzgebrauch. Norw.] – Dissertation. Oslo 1972. 232 S.
224. *Voiculescu*, Dan: Cadența in muzica lui J. S. Bach. [Die Kadenz in der Musik J. S. Bachs. Rumän. Zusammenfassung in Russ.; Dt.; Franz.] – In: Lucrări de muzicologie. 4 (1968), S. 217–258.
225. *Voiculescu*, Dan: Tetracordul cromatic la Bach. [Der chromatische Tetrachord in Bachs Musik. Rumän.] – In: Lucrări de muzicologie. 5 (1969), S. 141–155.
226. *Westrup*, Jack Allan: Bach's Adaptations. – In: Studia musicologica. Budapest, Tom 11 (1969), S. 517–531.
227. *Wörner*, Karl H[einz]: Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik. [S. 73–76: Johann Sebastian Bach; S. 179–185: Das Kreuz und B-A-C-H.] – Regensburg: Bosse 1969. 291 S. = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 18.
228. *Wolff*, Christoph: Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk. – Wiesbaden: Steiner 1968. 227 S. m. Abb. u. Notenbeisp. = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. VI. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 163.]
Bespr.: (1) *Musica*. 24 (1970), S. 66 (Alfred Dürr). (2) Die Musikforschung. 23 (1970), S. 324–328 (Alfred Dürr). (3) *Erasmus*. 21 (1969), S. 160–161 (Hyatt A. King). (4) *Literature, music, fine arts, German studies*. III/2 (1970), S. 208–209 (Günter Haufwald). (5) *Notes*. 27 (1970), S. 33–34 (Robert L. Marshall). (6) *The Musical Quarterly*. 55 (1969), S. 545–558 (Paul Henry Lang).
229. *Wolff*, Christoph: Ordnungsprizipien in den Originaldrucken Bachscher Werke. – In: Bach-Interpretationen, S. 144–167; 223–225. [Vgl. Nr. 506.]

230. *Wolff*, Christoph: Die Traditionen des vokalpolyphonen Stils in der neueren Musikgeschichte, insbesondere bei Johann Sebastian Bach. – In: *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 62–80.
231. *Zimmermann*, Heinz Werner: Über homogene, heterogene und polystilistische Polyphonie. [Betr. Cantus firmus bei Bach.] – In: *Musik und Kirche*. 41 (1971), S. 218–228.

B. Kantaten

232. *Barber*, Elinore: Questions to the editor. [Betr. BWV 70.] – In: *Bach. The quarterly journal . . . I/4* (1970), S. 35–40. [Vgl. Nr. 17.]
233. *Dahlhaus*, Carl: Analyse und Werturteil. [Zu BWV 106 S. 69–72.] – Mainz: Schott's Söhne 1970. 97 S. = *Musikpädagogik, Forschung und Lehre*. 8.
234. *Dekker*, W. H. J.: Enkele merkwaardige voorstellen. [Betr. BWV 98, 1030.] – In: *Mens en Melodie*. 25 (1970), S. 209–211.
235. *Donington*, Robert: Amore traditore: a problem cantata. – In: *Studies in eighteenth-century music*. [Geiringer-Festschrift.] London 1970, S. 160 bis 176.
236. *Dürr*, Alfred, *Freemann*, Robert, *Webster*, James: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 15: Kantaten zum Trinitatisfest und zum 1. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1968. 227 S. [Vgl. Nr. 13, 243, 278.]
Bespr.: (1) *Musica*. 23 (1969), S. 58 (Lothar Hoffmann-Erbrecht). (2) *German Studies*. (1969), Nr. 2 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
237. *Dürr*, Alfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 27: Kantaten zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1968. 160 S. [Vgl. Nr. 13.]
Bespr.: (1) *Musica*. 23 (1969), S. 398 (Lothar Hoffmann-Erbrecht). (2) *Notes*. XXVI/2 (Dez. 1969), S. 338–340 (Frederick Neumann).
238. *Dürr*, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Band 1/2. – Kassel u. a.: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuchverlag 1971. 754 S.
Bespr.: (1) *Musica*. 26 (1972), S. 66–67 (Wolfram Schwinger). (2) *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 385 (Alfred Mann). (3) *Musik und Kirche*. 41 (1971), S. 312–313 (Walter Blankenburg). (4) *Notes*. XXIX/3 (1973), S. 458–459 (Karl Geiringer). (5) *Neue Zürcher Zeitung*. (1971), Nr. 559 (Andres Briner).
239. *Dürr*, Alfred: Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung. – In: *Bach-Jahrbuch*. 54 (1968), S. 89–100.
240. *Dürr*, Alfred: Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik in seiner Zeit und heute. [Neudruck.] – In: *Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach*, S. 290–303. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 297.]

241. *Dürr*, Alfred: Gedanken zu Bachs Choralkantaten. [Neudruck. Deutsch.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 507–517. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 174.]
242. *Dürr*, Alfred: Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs. – In: Bach-Interpretationen, S. 7–11; 207–208. [Vgl. Nr. 506.]
243. *Dürr*, Alfred: Zur Textvorlage der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs. – In: Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre. [Festschrift.] Kassel u. a.: Bärenreiter 1970, S. 222–236.
Freeman, Robert: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. [Vgl. Nr. 236, 13.]
245. *Geck*, Martin: Bachs Probestück. [BWV 22 und 23.] – In: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Peters 1972, S. 55–68.
246. *Geron*, Traugott: „Geistlich“ und „weltlich“ sind eins. Bachs Kantatenwerk – ein nicht voll angetretenes Erbe. – In: Bachwoche Ansbach 25. Juli bis 1. August 1969. Offizieller Almanach, S. 14–24. [Vgl. Nr. 763.]
247. *Gojowy*, Detlef: Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit. Zur Frage des „Detempore“ bei Chorälen in Bachs Kantaten. – In: Bach-Jahrbuch. 58 (1972), S. 24–60.
248. *Gojowy*, Detlef: Wort und Bild in Bachs Kantatentexten. – In: Die Musikforschung. 25 (1972), S. 27–39.
249. *Gojowy*, Detlef: Ein Zwölftonfeld um 1723? Erwägungen zu einem Bachschen Rezitativ. [BWV 167/2.] – In: Musik und Bildung. 2 [61] (1970), S. 117–119.
250. *Grischkat*, Hans: Bachs geistliche und weltliche Kantatentexte. – In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 36 (1969), Nr. 5, S. 127 bis 128.
251. *Grischkat*, Hans: Zur Kantate „Vom Reiche Gottes“. [Pasticcio, zusammengestellt von --.] – In: Bachwoche Ansbach 23. bis 31. Juli 1971. Offizieller Almanach, S. 71–74. [Vgl. Nr. 817.]
252. *Hellmann*, Diethard: Bachs Werk in der kantoralen Praxis. – In: Musik und Kirche. 39 (1969), Nr. 4, S. 161–169.
253. *Hermelink*, Siegfried: Bemerkungen zu Bachs Rezitativ. – In: Musik und Kirche. 39 (1969), S. 98–100.
254. *Herz*, Gerhard: BWV 131 – Bach's first cantata. – In: Studies in eighteenth-century music. [Geiringer-Festschrift.] London 1970, S. 272 bis 291.
Herz, Gerhard: Johann Sebastian Bach, Cantata No. 4, Christ lag in Todesbanden. – New York: Norton (1967). 138 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 179.]
Bespr.: (1) Journal of the American Musicological Society. 23/2 (Sommer 1970), S. 356–358.
255. *Hindermann*, Walter F.: Die Form der Bachschen Chorfüge nach dem

- Permutationsprinzip als Grundlage ihrer methodischen Erarbeitung mit dem Chor. – In: Schweizerische Musikzeitung. 111 (1971), H. 1, S. 7–13.
256. *Hudson*, Frederick: Bach's wedding music. – In: Current Musicology. Nr. 7 (1968), S. 111–120.
257. *Jakoby*, Richard: Die Kantate. [S. 18–25: Die evangelische Kirchenkantate; S. 23–25: Johann Sebastian Bach; S. 158: Charakteristische Bachkantaten.] – Köln: Volk Hans Gerig KG (1968) = Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Heft 32.
258. *Klenz*, William: The hand of God: a natural history of the cantatas of J. S. Bach. – In: Studies in musicology; essays in the history, style, and bibliography of music in memory of Glen Haydon. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina, 1969. 286 S., S. 134–162.
259. *Legányné Hegyi*, Erzsébet: Bach példatár. [Bach – Beispielsammlung. Zitate aus den Kantaten.] 1. Bd. – Budapest: Editio Musica. 1971.
260. *McKinney*, James Carroll: The solo bass voice in the cantatas of J. S. Bach. – Dissertation. University of Southern California 1969. 330 S. Illustrationen, Musikbeisp., Bibliographie, Werkverzeichnis. [Maschinenschr., Microfilm.]
261. *Marshall*, Robert L.: Musical sketches in J. S. Bach's cantata autographs. – In: Studies in music history; essays for Oliver Strunk. Hrsg. von Harold S. Powers. Princeton N. J.: Princeton University Press 1968. 527 S., S. 405–427.
262. [Mitteilung über] Zehn Texte zu Kantaten von Johann Sebastian Bach. [Betr. Georg Christian Lehms, Gottgefälliges Kirchenopfer.] – In: Die Musikforschung. 22 (1969), S. 419.
263. *Nakayama*, Akiyoshi: J. S. Bach no shoki no Kantâta-Yôshiki ni tsuite. [Über den Stil der frühen Kantaten J. S. Bachs. Japan.] – In: Journal of Japanese Musicological Society. 13 (1967), S. 219–233.
264. *Neumann*, Werner: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 40: Hochzeitskantaten – Weltliche Kantaten verschiedener Bestimmung. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1970. 239 S. [Vgl. Nr. 13.]
265. *Neumann*, Werner: Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs. 4., revid. Aufl. – Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1971. 323 S. – 4. Aufl. [Unberechtigter unveränd. Nachdruck der 2., wesentlich erweiterten Aufl.] – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. 236 S. Bespr. [der Aufl. Wiesbaden 1967]: (1) American recorder. XII/3 (1971), S. 96 (Dale Higbee).
266. *Neumann*, Werner: Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“ BWV 30a und 212. – In: Bach-Jahrbuch. 58 (1972), S. 76–90.
267. *Neumann*, Werner: Bachs Huldigungskantate „Angenehmes Wiederau“ (BWV 30a). Eine verspätete Wiedererweckung. – In: Bachfestbuch. Leipzig 1972, S. 32–33. [Vgl. Nr. 841.]

268. *Noack*, Elisabeth: Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Jahrbuch. 56 (1970), S. 7-18.
269. *Reed*, R. A.: Spenerian pietism and the cantatas of Johann Sebastian Bach. – In: Dissertation Abstracts. 29 (1968), Dez. S. 1948A-1949A.
270. *Robertson*, Alec: The Church Cantatas of J. S. Bach. – New York: Praeger 1972. XVI, 356 S.
Bespr.: (1) The musical Times. 113 (1972), S. 975-976 (Stephen Daw). (2) Notes. 29/3 (1973), S. 459-460 (Karl Geiringer). (3) American recorder. XIII/4 (1972), Nov., S. 133 (Dale Higbee).
271. *Rufener*, Rudolf: Zu den weltlichen Kantaten von J. S. Bach. – In: Du. Kulturelle Monatsschrift. Zürich. 28 (1968), H. 5, S. 382-385.
272. *Schmalfuß*, Hermann: Johann Sebastian Bachs „Actus tragicus“ (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte. – In: Bach-Jahrbuch. 56 (1970), S. 36-43.
273. *Schulze*, Hans-Joachim: Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten. – In: Bach-Interpretationen, S. 22-28; 208-210. [Vgl. Nr. 506.]
274. *Smend*, Friedrich: Neue Bach-Funde. (1942). [Betr. Parodieverfahren, Kantatenaufführungen im Coll. mus. Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 137-152. [Vgl. Nr. 217.]
275. *Smend*, Friedrich: Bachs Himmelfahrts-Oratorium. [BWV 11.] (1950). [Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 195-211. [Vgl. Nr. 217.]
276. *Smend*, Friedrich: Bachs Trauungs-Kantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“. [BWV 195.] [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 150-161. [Vgl. Nr. 44.]
277. *Streck*, Harald: Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs. – Dissertation. Universität Hamburg 1971. 214 S. – Hamburg: Karl Dieter Wagner 1971. 214 S. = Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Hrsg. von Georg von Dadelsen. 5.
278. (*Trautmann*, Christoph:) Ex Libris Bachianis. Eine Kantate Johann Sebastian Bachs im Spiegel seiner Bibliothek. Internationale Ausstellung zum 44. Deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 25. bis 30. Juni 1969. Katalog [mit einer Schallplatte, BWV 84, und Werkeinf.] – Zürich: Pelikan. 5 S. m. Faks.
Webster, James: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. [Vgl. Nr. 236, 13.]
280. *Westrup*, Jack Allan: Bach's Cantatas. (BBC Music Guides. 3.) Unabridged republication of the first edition published in 1966. – Seattle: University of Washington Press 1969. 60 S.
281. *Williams*, Peter: Basso continuo on the Organ. II. [Betr. Kirchenkantaten Bachs.] – In: Music and Letters. 50 (1969), S. 230-245.
282. *Zander*, Ferdinand: Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung. – In: Bach-Jahrbuch. 54 (1968), S. 9-64.

283. *Zijlstra*, Miep: De Bach-cantates in liturgisch verband. – In: Mens en Melodie. 25 (1970), H. 12, S. 78–80.

C. *Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Weihnachts-Oratorium, Choräle*

- Ameln*, Konrad: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 1: Motetten. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1967. 211 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 204.] [Vgl. Nr. 304, 305, 307.]
Bespr.: (1) *Musica*. 22 (1968), S. 372–373 (Alfred Dürr). (2) *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 233–237 (Alfred Dürr). (3) *Der Kirchenmusiker*. 20 (1969), S. 104–105 (Siegmond Helms). (4) *The musical Times*. 109 (1968), Dez.
284. *Ameln*, Konrad: Zur Neuausgabe der Motetten von Johann Sebastian Bach. – In: *Kontakte*. I (1968), S. 2–9.
285. (*Bach*, Johann Sebastian:) Johannes-Passion, Matthäus-Passion, Weihnachts-Oratorium, Messe in h-Moll. Texte. Mit einer Einführung von Frieder Zschoch. 9. Aufl. – Leipzig: Reclam 1970. 91 S. = Reclams Universal-Bibliothek. 86.
286. (*Bach*, Johann Sebastian:) Matthaecus-Passion. [Die Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäi, niederländisch und deutsch.] Oorspronkelijke Duitse tekst naar het evangelie van Matthaecus met bijvoegingen van C. F. Henrici (1700–1764). Nederlandse tekst in opdracht van het Ministerie van Onderwijs, Kunst en Wetenschappen gemaakt door Jan Engelman. Met een inleiding van Wouter Paap. – Utrecht, Antwerpen: Het Spectrum 1969. 23 S.
287. (*Bach*, Johann Sebastian:) Matthäus-Passion BWV 244. [Textheft zur Schallplattenkassette ETERNA 826 141/144.] – Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1971. 36 S. m. Abb.
288. *Bach/Caldara*-Erstveröffentlichung. [Magnificat, hrsg. von Christoph Wolff.] – In: *Musica*. 24 (1970), S. 167.
289. *Barber*, Elinore, und *Winzenburger*, Janet: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. u. a. Bachs vierst. Choralgesänge. Frühdrucke.] – In: *Bach. The quarterly journal* . . . II/4 (1971), S. 15–17 [Vgl. Nr. 17.]
290. *Barber*, Elinore, und *Winzenburger*, Janet: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. BWV 244.] – In: *Bach. The quarterly journal* . . . I/2 (1970), S. 18–20. [Vgl. Nr. 382.]
291. *Blankenburg*, Walter: Das Parodieverfahren im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs. [Neudruck.] – In: *Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach*, S. 493–506. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 303.]
292. *Brainard*, Paul: Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion. – In: *Journal of the American Musicological Society*. 22 (1969), S. 241–260.
293. *Brincker*, Jens: Statistical analysis of music. An application of informa-

- tion theory. [Betr. u. a. vierst. Choralsätze von Bach.] – In: Svensk tidskrift för musikforskning. 52 (1970), S. 53–57.
294. *Broman*, Tor-Arvid: Musik inför korset. Om Matteuspensionen. [Musik beim Kreuz. Über die Matthäus-Passion. Schwed.] – In: Julhälsning till församlingen i Skara stift 63. 1968, S. 97–113.
295. *Buszin*, Walter Edwin: The chorale in the Baroque era and J. S. Bach's contribution to it. – In: Studies in eighteenth-century music. [Geiringer-Festschrift.] London 1970, S. 108–116.
296. *Dadelsen*, Georg von: Exkurs über die h-Moll-Messe. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 334–352. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. B] 1967, Bibl. Nr. 211.]
297. *David*, Hans T.: Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241. [A Lesser Secret of J. S. Bach Uncovered. Neudruck. Übers. ins Deutsche von Manfred Tessmer.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 423–465. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. B] 1967, Bibl. Nr. 307.]
298. *David*, Hans T.: Johann Sebastian Bach's great Mass: a brief introduction to the groundplan charts and illustrations. – In: Bach. The quarterly journal . . . II/1 (1971), S. 29–32. [Vgl. Nr. 17.]
299. *Day*, Thomas Charles: Palestrina in history: a preliminary study of Palestrina's reputation and influence since his death. [Betr. u. a. Bachs Messenbearbeitungen.] – Dissertation. Columbia University 1970. 201 S.
300. *Dawney*, Michael: Why we harmonize „Bach“ chorales. – In: Music in education. 33 (1969), S. 192.
301. *Dommel-Diény*, Amy: Autour d'un choral. [Betr. BWV 43/11.] – In: Schweizerische Musikzeitung. 112 (1972), S. 211–214.
302. *Druskin*, Michail [S.]: Passiony J. S. Bacha. [Die Passionen J. S. Bachs.] – Leningrad: Izdatel'stvo Muzyka 1972. 88 S.
303. *Dürr*, Alfred: Zur Lukas-Passion BWV 246. – In: Bachfestbuch. Bremen 1971, S. 86–88. [Vgl. Nr. 806.]
304. *Dürr*, Alfred: Bachs Motetten in Neuauflage. [Neue Bach-Ausgabe Serie III, Bd. 1.] – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 233–237.
305. *Dürr*, Alfred: Zu Martin Gecks Besprechung „J. S. Bachs Motetten in neuer Ausgabe“. – In: Die Musikforschung. 25 (1972), S. 74–77. [Vgl. Nr. 307.]
- Dürr*, Alfred: Johann Sebastian Bach. Weihnachts-Oratorium BWV 248. München: Wilhelm Fink (1967). [Vgl. B] 1973, Bibl. Nr. 218.]
- Bespr.: (1) Die Musikforschung. 25 (1972), S. 220–222 (Hermann Beck). (2) Musik und Bildung. 12 (1969), S. 577–579 (Siegfried Borris).
306. *Emery*, Walter: Mass in B Minor (BWV 232). – In: English Bach Festival. London 1969, S. 64–70. [Vgl. Nr. 768.] – English Bach Festival. Oxford 1971, S. 38–43. [Vgl. Nr. 833.]
307. *Geck*, Martin: J. S. Bachs Motetten in neuer Ausgabe. [Neue Bach-Ausgabe Serie III, Bd. 1.] – In: Die Musikforschung. 24 (1971), S. 303–309.

308. *Geck*, Martin: Bachs Matthäuspasion als Symbol des Fortschritts. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 129 (1968), S. 164–165.
- Geck*, Martin: Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung. Regensburg: Bosse 1967. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 464.]
Bespr.: (1) *Musica*. 22 (1968), S. 195–196 (Hans Christoph Worbs). (2) *Die Musikforschung*. 21 (1968), S. 248–249 (Reinhold Sietz). (3) *Muzsika*. X/2 (1968), S. 36 (Ferenc Bónis).
309. *Gojowy*, Detlef: Gebrauchsspuren an den Originalstimmen der H-moll-Messe von J. S. Bach. – In: *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 315–316.
310. *Hamburger*, Povl: Den formale opbygning af Kyrie I i Bachs H-Moll-Messe. – In: *Dansk Musiktidsskrift*. 43 (1968), S. 103–105.
311. *Harnoncourt*, Nikolaus: Entstehungsgeschichte der Matthäus-Passion. Einführung von —. (The Origin of the St. Matthew Passion. Introduction of —.) – In: Textheft zur Schallplatte Telefunken (Das Alte Werk) SAWT 9572/75–A. Johann Sebastian Bach, Matthäus-Passion. Erste Gesamtaufnahme in authentischer Besetzung und mit Original-Instrumenten o.O., o.J. (1971), S. 4–14.
312. *Hattori*, Kôzô, und *Sumikura*, Ichirô: Bach Jihitsufo no Shin-Hakken ni tsuite. [Über eine unbekannte Bach-Handschrift. Choral „Aus der Tiefen“ (BWV 246). Japan.] – In: *Journal of Japanese Musicological Society*. 12 (1966), Nr. 4, S. 234–235.
313. *Helms*, Siegmund: Zahlen in J. S. Bachs Matthäus-Passion. – In: *Musik und Kirche*. 40 (1970), S. 18–27; 100–110. – In: *Musik und Bildung*. II/3 (1970), S. 113–116. [Gekürzt, aus *Musik und Kirche* 1970.]
314. *Holst*, Ortwin von: Turba-Chöre des Weihnachts-Oratoriums und der Markuspassion. – In: *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 229–233.
315. *Kobayashi*, Yoshitake: Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs. Choral: Aus der Tiefen. [Zu BWV 246.] – In: *Bach-Jahrbuch*. 57 (1971), S. 5 bis 12.
316. *Krober*, Ekkehart: „Man hört ein neues Werk . . .“ Die Harnoncourt-Einspielung der Matthäus-Passion von Bach als Alternative zu den bisherigen Aufnahmen und Aufführungen. – In: *fono forum*. 16 (1971), S. 247 bis 249.
317. *Krummacker*, Friedhelm: Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen. – In: *Bach-Interpretationen*, S. 29–56; 210–212. [Vgl. Nr. 506.]
318. *Leavis*, Ralph: Bach's setting of Psalm CXVII (BWV 230). – In: *Music and Letters*. 52 (1971), S. 19–26.
- 318a. *Leavis*, Ralph, and *Roger Bullivant*: Letters to the Editor: Lobet den Herrn. [Betr. BWV 230.] – In: *The Musical Times*. 110 (1969), S. 153.
319. *Marshall*, Robert Lewis: How J. S. Bach composed four-part chorales. – In: *Musical quarterly*. 56 (1970), S. 198–221.
320. *Melchert*, Hermann: Das Rezitativ Nr. 6 der Matthäuspasion von Johann Sebastian Bach. – In: *Musik und Kirche*. 41 (1971), S. 62–69.

321. *Möller*, Hans-Jürgen: Das Wort-Ton-Verhältnis im Weihnachtsoratorium J. S. Bachs. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 133 (1972), S. 686–691.
322. *Mudde*, Willem: Het koraal „O Lamm Gottes unschuldig“. Bach's behandeling van het lied „O Lamm Gottes unschuldig“ in zijn „Matthäus-Passion“ en in zijn „Achtzehn Choräle“. – In: Gregoriusblad. 95 (1971), S. 177–184.
323. *Mudde*, Willem: Bach's Matthäus-Passion als geëmancipeerde kerkmuziek. – In: Gregoriusblad. 95 (1971), S. 23–24.
324. *Musik*. Lehrbuch für die Klassen 11 und 12. [Abschnitt 2. Beispiele zur Musikgeschichte von der Zeit der Aufklärung um 1700 bis zum Wiener Kongreß 1815. 2.1. Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion (Ausschnitte) S. 28–33.] – Berlin: VEB Volk und Wissen 1969. 272 S.
325. *Neumann*, Werner: [Aufführungsgeschichte und Formenwelt der Matthäus-Passion.] – [In: Textheft zur Schallplattenkassette ETERNA 826 141/144.] Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1971, S. 8–12.
326. *Pisano*, R. C.: On Bach's Motets; analysis of compositional technique used for double choir. – In: Choral Journal. 9 (1968), Nr. 1, 2, 3; S. 21 bis 22, 19–21, 21–23.
327. *Prautzsch*, Ludwig: Die Echo-Arie und andere symbolische und volkstümliche Züge in Bachs Weihnachtsoratorium. – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 221–229.
328. *Schmid*, Ernst Fritz: Die Privatmusikaliensammlung des Kaisers Franz II. und ihre Wiederentdeckung in Graz im Jahre 1933. [Betr. u. a. Abschrift der Matthäus-Passion.] – In: Österreichische Musikzeitschrift. 25 (1970), S. 596–599.
329. *Schneider*, Martin Gotthard: Neue Textfassungen zur Lukas-Passion. [BWV 246.] – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 85–88.
330. *Schulze*, Hans-Joachim: Das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21 und sein Komponist. – In: Die Musikforschung. 21 (1968), S. 44–45.
331. *Siegele*, Ulrich: Bachs Motette „Jesu, meine Freude“. Protokoll einer Aufführung. – In: Musik und Kirche. 39 (1969), S. 170–183.
332. *Smallman*, Basil: The Background of passion music. J. S. Bach and his predecessors. 2., rev. and enl. ed. – New York: Dover (1970). 180 S. = Dover Books on music. [Vgl. B.] 1958, Bibl. Nr. 162.]
Bespr.: (1) Notes. XXIX/3 (1973), S. 460–461 (Stanley A. Malinowski).
333. *Smend*, Friedrich: Bachs Markus-Passion (1940). [Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 110–136. [Vgl. Nr. 217.]
334. *Smend*, Friedrich: Die Tonartenordnung in Bachs Matthäus-Passion (1929). [Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 84–89. [Vgl. Nr. 217.]
335. *Smend*, Friedrich: Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht (1926). [Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 11 bis 23. [Vgl. Nr. 217.]
336. *Smend*, Friedrich: Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen zur Ge-

- schichte des Werkes bis 1750 (1928). [Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 24–83. [Vgl. Nr. 217.]
337. *Smend*, Friedrich: Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs (1966). [Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 237–269. [Vgl. Nr. 217.] [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 246.]
338. *Steinitz*, Paul: Bach's Lutheran masses. – In: The musical Times. Vol. 109 (1968), S. 231–233.
339. *Sumikura*, Ichirô: „Ro-tanchô Misa“ – wa sonzai suru ka? [Gibt es eine H-Moll-Messe? Japan.] – In: Ongaku Geijutsu, 22 (1964), Nr. 8, S. 13 bis 19.
340. *Sutter*, J. de: Het troostlied „Jesu, Mijn Verblijden“. [BWV 227.] – In: Adem. (1969), Nr. 1, S. 18–24.
341. *Terry*, Charles Sanford: Bach: the Passions. [London 1926. Reprint.] – Westport/Conn.: Greenwood 1971. 56, 80 S.
342. *Weiss*, Dieter: Zur Tonartengliederung in J. S. Bachs Johannes-Passion. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 33.
343. *Westrup*, Jack Allan: Editorial. Zu Bernhard Paumgartner, Zum Crucifixus der H-Moll-Messe J. S. Bachs. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 243.] – In: Music and Letters. 50 (1969), S. 329–330.
344. *Wolff*, Christoph: Bachs doppelchörige Motetten. – In: Bachfestbuch. Heidelberg 1969, S. 96–98. [Vgl. Nr. 757.]

D. Orgelwerke

345. *Albrecht*, Christoph: J. S. Bachs „Clavier Übung. Dritter Theil“. Versuch einer Deutung. – In: Bach-Jahrbuch. 55 (1969), S. 46–66.
346. *Barber*, Elinore: Questions to the editor. [Betr. Albert Riemenschneiders Ausgaben der Bachschen Orgelchoräle, Anordnung von Bachs „Kanonischen Veränderungen ... BWV 769 in der Erstaussgabe und in Bachs Autograph.] In: Bach. The quarterly journal ... II/4 (1971), S. 32–35. [Vgl. Nr. 17.]
347. *Bonnet*, Antony: L'année liturgique dans les chorals pour orgue de J.-S. Bach. IV. Le mystère pascal. – In: Etudes grégoriennes. 10 (1969), S. 1 bis 12.
348. *Braun*, Hartmut: Eine Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung, dargestellt an der Entlehnung eines Corellischen Fugenthemas durch J. S. Bach. [Betr. BWV 579.] – In: Bach-Jahrbuch. 58 (1972), S. 5–11.
349. *David*, Hans T.: Bach form: a letter and a ground plan. [Zwei Tabellen und ein Brief aus dem Jahre 1942. Betr. Clavierübung III.] – In: Bach. The quarterly journal ... I/2 (1970), S. 14–17. [Vgl. Nr. 17.]
350. *Emery*, Walter: Der Klaviaturumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke. [Deutsch von Manfred Tessmer.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 162–177. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 177.]

- Eppstein*, Hans: Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen. [Vgl. Nr. 438.]
351. *Fenner*, Joachim: Aussagemöglichkeiten barocker Musik, untersucht und dargestellt an verschiedenen Orgelwerken J. S. Bachs und am sogenannten Bachpokal. (Hrsg. von Ursula Fenner, Geleitwort von Walter Blankenburg.) – Kassel u. a.: Bärenreiter 1972. 309 S.; 2 Bildtaf.; 4 Bl.
352. *Gebring*, P.: Rhythmic character in Bach's organ music. – In: American Music Teacher. 19 (1969), No. 1, S. 33-35.
353. *Gwinner*, Volker: Bachs Tokkata in C-dur als „Orgelprobe“. [BWV 564.] – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 115-117.
354. *Gwinner*, Volker: Bachs d-moll-Tokkata als Credo-Vertonung. [BWV 565.] – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 240-242.
355. *Huijstee*, Th. van: De vier duetten uit Bachs „orgelmis“. – In: Het Orgel. 68 (1972), S. 30-36.
356. *Huijstee*, Th. van: Een heel bekend orgelpreludium. [BWV 544.] – In: Het Orgel. 67 (1971), S. 307-313.
357. *Kilian*, Dietrich: Dreisätzliche Fassungen Bachscher Orgelwerke. – In: Bach-Interpretationen, S. 12-21; 208. [Vgl. Nr. 506.]
358. *Klotz*, Hans: Johann Sebastian Bach und die Orgel. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 111-120. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 113.]
359. *Lora*, Doris Liechty: The perception of the motive in the Bach chorale preludes. – Dissertation. Ohio State University 1971. 270 S. [Maschinenschr., Mikrofilm.]
360. *Meyer*, Ulrich: Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Choralen (BWV 651-667). – In: Bach-Jahrbuch. 58 (1972), S. 61-75.
361. *Meyer*, Ulrich: Zum Verständnis der zehn großen Liedbearbeitungen in Bachs „Clavierübung Dritter Theil“. (I, II, III, IV.) – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 183-189; 297-302; 42 (1972), S. 17-19; 74-81.
362. *Mezger*, Manfred: Die Sprache des Chorals. Zu J. S. Bachs III. Teil der Klavierübung. – In: Bachwoche Ansbach 23. bis 31. Juli 1971. Offizieller Almanach, S. 33-46. [Vgl. Nr. 817.]
363. *Mulbury*, David G.: Bach's Passacaglia in C minor. Notes Regarding Its Background, Essence, and Performance. [BWV 582.] Part I, II, III. – In: Bach. The quarterly journal . . . III/2, 3, 4 (1972), S. 14-27; 12-20; 17-24. [Vgl. Nr. 17.]
364. *Ogasapian*, John: The eight short preludes and fugues: the problem of their date and attribution. [BWV 553-560.] – In: Art of the organ. II/1 (1972), S. 17-25.
365. *Reichenbach*, Horst: „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gottszorn wandt“ aus dem Dritten Teil der Klavierübung von J. S. Bach, große Bearbeitung. – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 238 bis 240.
366. *Richards*, Ruthann: The „Orgelbüchlein“: its history and cantus firmus treatment. – In: Diapason. LX/11 (1969), S. 24-25.

367. *Schulze*, Hans-Joachim: J. S. Bach's Concerto-arrangements for Organ – Studies or commissioned Works? [Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen für Orgel – Studien- oder Auftragswerke?] – In: *The Organ Yearbook*. III (1972), S. 4–13.
368. *Staplin*, C. B.: Stylistic changes in the chorale preludes of J. S. Bach. – In: *The American Organist*. 51 (1968), Jan: S. 34–38; Febr.: S. 18–21; März: S. 16–21; April: S. 22–23.
369. *Taessler*, Martin: Vom Zusammenhang in einigen zyklischen Orgelwerken Johann Sebastian Bachs – Beobachtungen eines Orgelspielers. [Betr. BWV 590, 645–650, 769.] – In: *Musik und Kirche*. 39 (1969), S. 184 bis 187.
370. *Tusler*, Robert L.: The style of J. S. Bach's chorale preludes. [Reprint der Ausgabe von 1956, mit einem Vorw. des Autors.] – New York: Da Capo 1968. 83 S.
371. *Videro*, Finn: Nogle betragtninger over Bachtidens registreringspraxis. [Einige Bemerkungen zur Registrierpraxis in Bachs Zeit. Dän.] [Betr. u. a. BWV 768.] – In: *Organist-Bladet*. 36/1 (1970), S. 6–20.
372. *Vogelsänger*, Siegfried: Zur Architektonik der Passacaglia J. S. Bachs [BWV 582.] – In: *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 40–50.
373. *Vogelsänger*, Siegfried: Zur Herkunft der kontrapunktischen Motive in J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ (BWV 599–644). – In: *Bach-Jahrbuch*. 58 (1972), S. 118–131.
374. *Walcha*, Helmut: Über die Bedeutung der Konzentration für die musikalische Gestaltung. Dargestellt an der c-Moll-Passacaglia von J. S. Bach. [BWV 582.] – In: *Hochschule für Musik Leipzig, gegründet als Conservatorium der Musik*. 1843–1968. [Festschrift.] Leipzig 1968, S. 178–182.
375. *Wertemann*, Helene: Bemerkungen zu Johann Sebastian Bachs 17 Chorälen für Orgel. – In: *Musik und Gottesdienst*. 22 (1968), S. 154–160.
376. *Williams*, Peter: *Bach Organ Music*. – London: British Broadcasting Corporation 1972. 71 S. = *BBC Music Guides*.
377. *Wolff*, Christoph: Bemerkungen zu Siegfried Vogelsängers Aufsatz „Zur Architektonik der Passacaglia J. S. Bachs“. – In: *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 488–490. [Vgl. Nr. 372.]
378. *Wolff*, Christoph: Die Architektur von Bachs Passacaglia. [BWV 582.] – In: *Acta organologica*. Bd. 3 (1969), S. 183–194.

E. Klavier- und Lautenwerke

379. *Ablgrimm*, Isolde: Cornelius Heinrich Dretzel, der Autor des J. S. Bach zugeschriebenen Klavierwerkes BWV 897. – In: *Bach-Jahrbuch*. 55 (1969), S. 67–77.
380. *Babitz*, Sol: To the editor of *Bach*. [Kommentare und Anregungen zum Teil I von Herford, Julius, Bach's models of „good inventiones“.] In: *Bach. The quarterly journal ...* III/2 (1972), S. 40–43. [Vgl. Nr. 17.]

381. *Barber*, Elinore: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. u. a. BWV 988.] – In: Bach. The quarterly journal ... I/4 (1970), S. 33 bis 34.
382. *Barber*, Elinore, und *Winzenburger*, Janet: Riemenschneider Bach Library vault holdings, part II. [Betr. u. a. Wohlt. Klavier II; BWV 1079; BWV 244.] – In: Bach. The quarterly journal ... I/2 (1970), S. 18–20. [Vgl. Nr. 290.]
383. *Barber*, Elinore: Riemenschneider Bach Library vault holdings, part I. [Betr. u. a. Wohlt. Klavier I; BWV 769.] – In: Bach. The quarterly journal ... I/1 (1970), S. 17–18.
384. *Barber*, Elinore, und *Winzenburger*, Janet: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. u. a. BWV 903.] – In: Bach. The quarterly journal ... II/3 (1971), S. 21–24. [Vgl. Nr. 17.]
385. *Barber*, Elinore: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. Clavier Übung I von 1731.] – In: Bach. The quarterly journal ... II/2 (1971), S. 22–23. [Vgl. Nr. 17.]
386. *Bodky*, Erwin: Der Vortrag der Klavierwerke von J. S. Bach. – Tutzing: Hans Schneider 1970. 445 S.
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 25 (1972), S. 538–539 (Erwin Kemmler). (2) Neue Zeitschrift für Musik. 132 (1971), S. 273–274 (Erich F. W. Altwein). (3) Die Musikforschung. 26 (1973), S. 364–365 (Erich F. W. Altwein) [betr. Bespr. (1)].
387. *Breig*, Werner: Zur Harmonik von Bachs f-moll-Sinfonia. [BWV 795.] – In: Erich Doflein, Festschrift zum 70. Geburtstag (7. August 1970). Mainz: Schott (1972), S. 17–26.
388. *Bruyck*, Carl van: Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers. Nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte kontrapunktische Kunst betreffenden Einleitung. [Leipzig 1925. Reprint.] – Wiesbaden: Sändig 1972. 188 S.
389. *Chase*, Harriet Ruth: German, Italian, and Dutch fugal precursors of the fugues in the Well-Tempered Clavier I, 1600–1722. – Dissertation. Indiana University 1970. 293 S. [Maschinenschr.]
390. *Constantini*, Franz-Peter: Zur Typusgeschichte von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier. – In: Bach-Jahrbuch. 55 (1969), S. 31–45.
391. *Czaczkes*, Ludwig: Bachs Chromatische Fantasie und Fuge. Form und Aufbau. Die Arpeggienausführung. – Wien: Österreichischer Bundesverlag 1971. 94 S.; 180 Notenbeisp.
Bespr.: (1) Musica. 26 (1972), S. 173 (Jürgen Uhde). (2) Die Musikforschung. 26 (1973), S. 539–540 (Peter Schleuning). (3) Neue Zeitschrift für Musik. 133 (1972), S. 481–482. (4) Musica sacra. 92 (1972), S. 37–38 (Paul Mies).
392. *David*, Hans T.: Bach analyses: J. S. Bach's prelude in E minor (Well-Tempered Clavier, book I). – In: Bach. The quarterly journal ... II/2 (1971), S. 18–19. [Vgl. Nr. 17.]

393. *David*, Hans T.: Bach analyses: J. S. Bach's fugue in E minor (Well-tempered Clavier, book I). – In: Bach. The quarterly journal ... II/3 (1971), S. 15–16. [Vgl. Nr. 17.]
394. *David*, Hans T.: Bach form – ground plans. [Betr. BWV 988.] – In: Bach. The quarterly journal ... I/1 (1970), S. 15–16.
395. *Dombois*, Eugen: (über BWV 998). – In: Lute Society Journal. XIV (1972), S. 15; XV (1973), S. 37.
396. *Ehle*, R. C.: Comments on the „Goldberg Variations“. [BWV 988.] – In: American Music Teacher. 19 (1969), No. 2, S. 20–22.
397. *Göllner*, Theodor: J. S. Bach and the tradition of keyboard transcriptions. – In: Studies in eighteenth-century music. [Geiringer-Festschrift.] London 1970, S. 253–260.
398. *Grössel*, Heinrich: Vom musikalischen Reichtum der Klaviermusik J. S. Bachs. – In: Musica. 22 (1968), S. 239–244.
399. *Hamburger*, Povl: Kontrapunkt. Instrumentalpolyfoni. [Betr. u. a. Wohltemperiertes Klavier I und II.] – Kopenhagen: Aschehoug Dansk Forlag 1970. 181 S.
400. *Herford*, Julius: Bach's models of „good inventions“. Part I, II, III. – In: Bach. The quarterly journal ... II/4 (1971), S. 10–14; III/1,2 (1972), S. 22–25; 28–30. [Vgl. Nr. 17.]
401. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Johann Sebastian Bach als Schöpfer des Klavierkonzerts. – In: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Peters 1972, S. 69–77.
402. *Hudson*, W. E.: Teaching the Bach inventions. – In: Music Journal. 27 (1969), Okt., S. 72–74.
403. *Igoe*, James T.: Bachs Bearbeitungen für Cembalo solo. Eine Zusammenfassung. – In: Bach-Jahrbuch. 57 (1971), S. 91–97.
404. *Jacobi*, Erwin R.: [Mitteilung über Ankauf eines Originalexemplars des Dritten Theils von Joh. Seb. Bachs Clavier Übung.] – In: Die Musikforschung. 22 (1969), S. 540.
405. *Junger*, Erwin: Pedala polifonică în creația pianistică a lui J. S. Bach. [Der polyphone Orgelpunkt in den Klavierwerken J. S. Bachs. Rumän.] – In: Lucrări de muzicologie. 7 (1971), S. 167–179.
406. *Keller*, Hermann: Bach no Klavier sakuhin. [Keller, Hermann: Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig: Peters 1950. Übers. ins Japan. von Seiichi Tokawa und Kazue Nakanishi.] – Tōkyō: Ongaku no Tomo Sha 1972. 395 S.
407. *Keller*, Hermann: Johann Adolph Scheibe und Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur Ornamentik im „Wohltemperierten Klavier“. – In: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968. Kassel 1968, S. 383–386.
Keller, Hermann: Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1965. 197 S. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 313.]

- Bespr.: (1) Die Musikforschung. 21 (1968), S. 117-118 (Werner Breckhoff).
408. *Koblbase*, Thomas: Johann Sebastian Bachs Kompositionen für Lauteninstrumente: Kritische Edition mit Untersuchungen zur Überlieferung, Besetzung und Spieltechnik. – Dissertation. Tübingen 1972. [Maschinenschr.]
409. *Krüger*, Elke: Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen J. S. Bachs. – Dissertation. Hamburg 1969. – Hamburg: Wagner 1970. 135 S. = Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Htsg. von Georg von Dadelsen. 2.
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 26 (1973), S. 131 (Christoph Wolff).
410. *Kunze*, Stefan: Gattungen der Fuge in Bachs „Wohltemperiertem Klavier“. – In: Bach-Interpretationen, S. 74-93; 215-217. [Vgl. Nr. 506.]
411. *Lam*, Basil: Das Wohltemperierte Klavier. – In: English Bach Festival. London 1972, S. 44-46; 54-55. – English Bach Festival. Oxford 1972, S. 42-43; 46-47. [Vgl. Nr. 854, 855.]
412. *Lam*, Basil: Bach's „48“. – In: Listener. 81 (1969), S. 584.
413. *Lambert*, Arthur: A dance suite – the Bach Partita in B Flat. [BWV 825.] – In: Clavier. 8 (1969), Nr. 1, S. 13-22.
414. *Maier*, Gunter: Zum Thema der C-dur Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I von Johann Sebastian Bach (BWV 846). – In: Die Musikforschung. 25 (1972), S. 181-182.
415. *Mainka*, Jürgen: Frühe Analysen zweier Stücke aus dem „Wohltemperierten Klavier“. – In: Musa-Mens-Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Leipzig 1969, S. 177-183.
416. *Marggraf*, Wolfgang: Thematische Arbeit in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 10 (1968), S. 265-269.
417. *Matsuoka*, Yoshiko: Bach no „Zensōkyoku to Fūga“ sono Seishinteki Naiyo. [J. S. Bachs „Präludien und Fugen“ und ihr geistiger Gehalt. Japan.] – In: Ongaku Geijutsu. 24 (1966), Nr. 2, S. 58-63.
418. *Pischner*, Hans: Das Wohltemperierte Klavier. – In: Bachfestbuch. Leipzig 1972, S. 33-35. [Vgl. Nr. 841.]
Mil'stein, Jakov Isakovič: Chorošo temperirovannyi klavir J. S. Bacha i osobennosti ego ispolnenija. [Das Wohltemperierte Klavier J. S. Bachs und die Besonderheiten seiner Ausführung.] Moskva 1967. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 321.]
Bespr.: (1) Sovetskaja Muzyka. 33 (1969), H. 9, S. 124-131 (Leonid Roizman).
419. *Oehlmann*, Werner: Reclams Klaviermusikführer. Bd. I. Frühzeit, Barock und Klassik. Unter Mitarbeit von Christiane Bernsdorff-Engelbrecht. [Zu J. S. Bach S. 150-330.] – Stuttgart: Reclam (1968). 802 S.
Bespr.: (1) Musica. 23 (1969), S. 609-610 (Günter Hauswald).
420. *Ratz*, Erwin: Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die

- Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers. – In: Die Musikforschung. 21 (1968), S. 17–29. – Musikerziehung. 22 (1968/69), S. 16–20; S. 61–64.
421. *Rosenblum*, S.: Baroque style and a new edition of Bach pieces. – In: Clavier. 7 (1968), Nr. 1, S. 33–34.
422. *Růžicková*, Zuzana: Zu den Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers. – In: Bachwoche Ansbach 23. bis 31. Juli 1971. Offizieller Almanach, S. 53–55. [Vgl. Nr. 817.]
423. *Schleuning*, Peter: Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts. – Dissertation. Universität Freiburg i. Br. 1970. 400 S. [Maschinenschr.] – Autorreferat. – In: Die Musikforschung. 26 (1973), S. 511–512.
424. *Schleuning*, Peter: „Diese Fantasie ist einzig . . .“ Das Recitativ in Bachs Chromatischer Fantasie und seine Bedeutung für die Ausbildung der Freien Fantasie. – In: Bach-Interpretationen, S. 57–73; 213–215. [Vgl. Nr. 506.]
425. *Schulze*, Hans-Joachim: Ein unbekannter Brief von Silvius Leopold Weiß. [Betr. u. a. BWV 995.] – In: Die Musikforschung. 21 (1968), S. 203–204.
426. *Smend*, Friedrich: Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (1933). [Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 90 bis 109. [Vgl. Nr. 217.]
427. *Sumikura*, Ichirō: Bach no Ryūto Ongaku. [Die Lautenwerke J. S. Bachs. Japan.] – In: Gendai Guitar. 1 (1967), Nr. 5, S. 18–21; Nr. 8, S. 6–9.
428. *Suthoff-Gross*, Rudolf: Das Wohltemperierte Klavier von Bach. Die totale Synopsis. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 129 (1968), S. 529–536.
429. *Tolonen*, Jouko: Protestanttien koraali ja Bachin fuugateemat teoksessa Das wohltemperierte Klavier I. [Schlußkapitel in deutsch: Der protestantische Choral und die Fugenthemen von Bach im Wohltemperierten Klavier I.] – Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura 1971 = Acta musicologica Fennica. V.
430. *Vartolomei*, Luminița: Procedee polifonice în Invențiunile la 2 și 3 voci de Bach. [Polyphone Vorgänge in den zwei- und dreistimmigen Inventionen Bachs. Rumän.] – In: Studii de muzicologie. 5 (1969), S. 189 bis 225.
431. *Vassar*, James B.: The Bach two-part inventions. A question of authorship. – In: Music review. 33 (1972), No. 1, S. 14–21.
432. *Werker*, Wilhelm: Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach. [Leipzig 1922. Reprint.] – Wiesbaden: Sändig 1969. 356 S.
433. *Zenck*, Hermann: J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 43–60. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 382.]

F. Orchester- und Kammermusik

434. *Boetticher*, Wolfgang: Bach: Drei Solosuiten für Violoncello. – In: Bachfestbuch. Heidelberg 1969, S. 85–86. [Vgl. Nr. 757.]
435. *Bogatyrëv*, Semën S.: Brandenburgskij koncert Bacha Nr. 2, I čast. [Das 2. Brandenburgische Konzert Bachs, 1. Satz.] – In: S. S. Bogatyrëv, Issledovanija Stat'i Vospominanija Sbornik Statej. Red. G. A. Tjuleva i Ju. N. Cholopov. Moskva: Sovetskij kompozitor 1972, S. 23–28.
Dekker, W. H. J.: Enkele merkwaardige voorstellen. [Betr. BWV 1030.] [Vgl. Nr. 234.]
436. *Dürr*, Alfred: Zu Hans Eppsteins „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“. – In: Die Musikforschung. 21 (1968), S. 332–340. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 344.]
437. *Dürr*, Alfred: Zu Hans Eppsteins Erwiderung. – In: Die Musikforschung. 22 (1969), S. 209. [Vgl. Nr. 441.]
438. *Eppstein*, Hans: Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen. – In: Bach-Jahrbuch. 55 (1969), S. 5–30.
439. *Eppstein*, Hans: Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß. – In: Bach-Jahrbuch. 58 (1972), S. 12–23.
440. *Eppstein*, Hans: Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Tripelkonzert a-moll. [BWV 1044.] – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. 3 (1970), S. 34–44.
441. *Eppstein*, Hans: Erwiderung auf Alfred Dürrs Besprechung der „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“. – In: Die Musikforschung. 22 (1969), S. 206–208. [Vgl. Nr. 436; 437.]
Eppstein, Hans: Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Uppsala 1966. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 344.]
Bespr.: (1) Beiträge zur Musikwissenschaft. 11 (1969), S. 153–155 (Werner Neumann).
442. *Feder*, Georg: Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne. – In: Bach-Interpretationen, S. 168–189; 225–226. [Vgl. Nr. 506.]
443. *Fischer*, Wilfried: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII, Band 7 (Supplement): Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1971. 150 S. [Vgl. Nr. 13.]
Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft. 22 (1972), S. 692 (Hansjürgen Schaefer). (2) Svensk tidskrift för musikforskning. 53 (1971), S. 122 bis 124 (Hans Eppstein).
444. *Fischer*, Wilfried: Wiedergewonnene Solokonzerte Johann Sebastian Bachs. Bemerkungen zum Supplement der Neuen Bach-Ausgabe. – In: Musica. 25 (1971), S. 133–134.
445. *Geck*, Martin: Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten. – In: Die Musikforschung. 23 (1970), S. 139–152.

446. *Günther*, Ulrich: Das Instrumentarium in den „Brandenburgischen Konzerten“ von J. S. Bach. – In: Musik im Unterricht. Ausg. B. 59 (1968), S. 128–136.
447. *Guyot*, Annette: J. S. Bach: Concerto mi majeur pour violon et orchestre. [BWV 1042.] – In: L'Education musicale. (1968), S. 295–298; 338–340; 364–365.
448. *Higbee*, Dale: J. S. Bach's music for recorder on records. Part I: the Brandenburg concerti, BWV 1046–1051. [Schallplattenbesprechung.] – In: American recorder. IX/4 (1968), S. 116–123.
449. *Hindermann*, Walter Felix: Wiedergewonnene Schwesterwerke der Brandenburgischen Konzerte Johann Sebastian Bachs. – Hofheim a. T.: Hofmeister 1972. 72 S. Jahrgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen. 1972/1973 = Societas Bach internationalis. Bespr.: (1) Die Musikforschung. 28 (1975), S. 347–348 (Martin Geck).
450. *Hlawiczka*, Karol: Do historii poloneza „Wezme ja kontusz“. [Zur Geschichte der Polonaise „Wezme ja kontusz“. Betr. BWV 1067. Poln.] – In: Muzyka. 16 (1971), S. 100–106.
Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Johann Sebastian Bach als Schöpfer des Klavierkonzerts. [Vgl. Nr. 401.]
451. *Markevitch*, Dimitry: Les Manuscrits de Kellner et Westphal des suites de J. S. Bach pour violoncelle seul (BWV 1007–1012). – In: Revue de musicologie. Tome 55 (1969), Nr. 1, S. 12–19.
452. *Matzke*, Hermann: Das 3. Brandenburgische Konzert ist ein concerto grosso. – In: Instrumentenbau-Zeitschrift. 24 (1970), S. 6–7.
453. *Majskij*, V. Z.: Osobennosti golosovedenija v orkestrovykh proizvedenijach I. S. Bacha. [Besonderheiten der Stimmführung in den Orchesterwerken J. S. Bachs. Russ.] – In: Naučno-metodičeskie zapiski. Vyp. 5. Sbornik statej. Novosibirsk 1970, S. 128–145.
454. *Milka*, A. P.: Ob odnom aspekte dinamičeskogo razvitija v Čakone iz re-minornoj partity I. S. Bacha, dlja skriпки solo. [Über einen Aspekt der dynamischen Entwicklung in der Chaconne aus J. S. Bachs d-Moll-Partita für Violine solo (BWV 1004/5). Russ.] – In: Naučno-metodičeskie zapiski. Vyp. 5. Sbornik statej. Novosibirsk 1970, S. 146–158.
455. *Milka*, A. P.: Nekotorye voprosy razvitija i formoobrazovanija v sjuitch I. S. Bacha dlja violončeli solo. [Einige Fragen der Entwicklung und Formbildung in J. S. Bachs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007 bis 1012). Russ.] – In: Teoretičeskie problemy muzykal'nych form i žanrov. Hrsg. von Lidija Rapoport, Arnold Sochor und Jurij Cholopov. Moskva: Muzyka 1971, S. 249–291.
456. *Möhr*, Wilhelm: Hat Bach ein Oboe-d'amore-Konzert geschrieben? – In: Neue Zeitschrift für Musik. 133 (1972), S. 507–508.
La Motte, Diether de: Musikalische Analyse; mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. [Betr. BWV 1007/3. Vgl. Nr. 484.]
457. *Nitschke*, Wolfgang: Zu Johann Sebastian Bachs Flötensonate in h-moll. Versuch einer Analyse des ersten Satzes. [BWV 1030/1.] – In: Festschrift

- Ernst Pepping zu seinem 70. Geburtstag am 12. September 1971. Berlin: Merseburger 1971, S. 240-246.
458. *Pálfalvi, József*: J. S. Bach Brandenburgi Versenyei. [Die Brandenburgischen Konzerte J. S. Bachs.] - Budapest: Zeneműkiadó 1970. 87 S. = Zeneirodalmi füzet. A barokk zene tanításához.
459. *Platen, Emil*: Zum Problem des Mittelsatzes im dritten Brandenburgischen Konzert Bachs. - In: Chorerziehung und neue Musik. Für Kurt Thomas zum 65. Geburtstag. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969, S. 58 bis 70.
460. *Rabej, Vladimir*: Sonaty i partity I. S. Bacha dlja skriпки solo. [J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo. BWV 1001-1006.] - Moskva: Muzyka 1970. 211 S.
461. *Rönman, Klaus*: Der repetierende Baß im Orchestersatz des 18. Jahrhunderts. [Betr. u. a. BWV 1051.] - In: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, S. 550-552.
Rose, Gloria: Father and son: some attributions to J. S. Bach by C. P. E. Bach. [Betr. BWV 1025, 1031, 1033.] [Vgl. Nr. 32.]
462. *Ryom, Peter*: Ukendte transkriptioner af Vivaldis koncerter. [Unbekannte Transkriptionen Vivaldischer Konzerte. Dän.] - In: Festskrift tilegnet Povl Hamburger. København 1971, S. 46-52.
463. *Schenker, Heinrich*: The sarabande of J. S. Bach's suite no. 3 for unaccompanied violoncello (BWV 1009). [Aus: Das Meisterwerk in der Musik, München: Drei Masken 1926, S. 97-104. Übers. ins Engl. von Hedi Siegel.] - In: Music Forum. 2 (1970), S. 274-282.
464. *Schmitz, Hans-Peter*: Marginalien zur Bachischen Flötenmusik. - In: Musa-Mens-Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Leipzig 1969, S. 169-172.
465. *Spodenkiewicz, Wiktor*: O polskiej edycji sonat i partit na skrzypce solo J. S. Bacha. [Polnische Ausgaben von J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo. Poln.] - In: Ruch Muzyczny. 15 (1971), H. 5, S. 13-14.
466. *Sumikura, Ichirô*: Brandenburg Kyôsôkyoku no Seiritsu Jijô. [Die Entstehungsgeschichte der Brandenburgischen Konzerte. Japan.] - In: Ongaku Geijutsu. 24 (1966), Nr. 3, S. 56-61; Nr. 5, S. 36-41.
467. *Sumikura, Ichirô*: Brandenburg Kyôsôkyoku no Ikô ni tsuite. [Die verschiedenen Fassungen des 1. Brandenburgischen Konzerts. Japan.] - In: Journal of Japanese Musicological Society. 13 (1967), Nr. 3, S. 155-158.
468. *Trautmann, Christoph*: 250 Jahre Brandenburgische Konzerte von Johann Sebastian Bach. - In: Bach-Tage Berlin 1971. Programmbuch, S. 26 bis 27. [Vgl. Nr. 821.]
469. *Veen, J. van der*: Bachs Brandenburgse Concerten. Enkele opmerkingen over hun ontstaan. - In: Mens en Melodie. 26 (1971), Juli, S. 213-216.
470. *Wroński, Tadeusz*: Sonaty i partity J. S. Bacha na skrzypce solo. Studium edytorskie i wykonawcze. [J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo. Das Studium von Ausgabe und Ausführung.] - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1970. 123 S.

G. Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge

471. *Bajabunov*, B. Ja.: O vyrazitel'nosti intermedij fugi (opyt mnogostorannego analiza intermedij v fuge nr. 1 „Iskusstvo fugi“ Bacha). [Über das Ausdrucksvolle des Fugenzwischenspiels. Versuch einer vielseitigen Analyse des Zwischenspiels in der Fuge Nr. 1 aus Bachs „Kunst der Fuge“ (BWV 1080/1). Russ.] – In: Muzykoznanie. (Sbornik statej aspirantov i soiskatelej.) Vyp. 4. Alma Ata 1968, S. 144–154.
472. *Barber*, Elinore, und *Winzenburger*, Janet: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. u. a. Druckausgaben der „Kunst der Fuge“ von 1752, 1802, 1805, 1839.] – In: Bach. The quarterly journal . . . I/3 (1970), S. 41–44. [Vgl. Nr. 17.]
473. *Bitsch*, Marcel: J.-S. Bach: L'Art de la fugue. – In: L'Education musicale. 26 (1971), S. 164–168; S. 204–207.
474. *Braun*, Werner: Bachs Stellung im Kanonstreit. [Betr. BWV 1074.] – In: Bach-Interpretationen, S. 106–111; 218–220. [Vgl. Nr. 506.]
475. *Carrell*, Norman: The Musical Offering (BWV 1079). – In: English Bach Festival. London 1969, S. 54–56. [Vgl. Nr. 768.]
476. *Chailley*, Jacques: L'Art de la Fugue de J.-S. Bach. Étude critique des sources. Remise en ordre du plan. Analyse de l'œuvre. – Paris: Alphonse Leduc 1971. 89 S., 14 Taf. = Au-delà des Notes. Collection d'explications de textes musicaux. 1.
Bespr.: (1) Revue de musicologie. Paris. 58 (1972), S. 120–121 (Helge Meinardi). [Vgl. Nr. 485.]
477. *Chailley*, Jacques: J.-S. Bach: L'Art de la fugue. – In: L'Education musicale. 26 (1971), S. 324–328.
478. *Dahlhaus*, Carl: Über Altes und Neues in Bachs Werk. [Betr. u. a. BWV 1079, 1080.] – In: Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag (7. August 1970). Mainz: Schott (1972), S. 10–16.
479. *David*, Hans Theodor: The art of the fugue. – In: Bach. The quarterly journal . . . I/3 (1970), S. 5–21. [Vgl. Nr. 17.]
480. *David*, Hans Theodor: Litterae ab musicis. [Betr. BWV 1079, 1080.] – In: Bach. The quarterly journal . . . II/1 (1971), S. 33–34.
481. *Gand*, Jean-Louis: J.-S. Bach: L'Art de la fugue. I, II. – In: L'Education musicale. 25 (1970), S. 22–25; 26 (1971), S. 333–336.
482. *Huijstee*, Th. van: Bach's Kunst der Fuge. – In: Het Orgel. 66 (1970), S. 30–35.
483. *Moe*, O.: Art of the Fugue. – In: Current Musicology. No. 7, (1968), S. 23–25.
484. *La Motte*, Diether de: Musikalische Analyse; mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. [Zu BWV 1080/1 S. 23–30.] – Kassel u. a.: Bärenreiter 1968. 2 Bände: 145; 90 S.
485. *Prautzsch*, Ludwig: Bemerkungen zu Jacques Chailley, L'Art de la fugue (Paris 1971). – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 22–25. [Vgl. Nr. 476.]

486. *Schenk*, Erich: Das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach. [Neudruck.] – In: Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach, S. 178 bis 195. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 242.]
487. *Smend*, Friedrich: Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Notenschrift und ihre Deutung (1950). [Betr. BWV 1076. Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 176–194. [Vgl. Nr. 217.]
488. *Stam*, Edward: Die von Wolfgang Reich veröffentlichten unbekannteren Kanons J. S. Bachs und J. G. Mühels. – In: Die Musikforschung. 21 (1968), S. 317–322.
489. *Wolff*, Christoph: Zur „Kunst der Fuge“. – In: Bachfestbuch. Bremen 1971, S. 81–85. [Vgl. Nr. 806.]
490. *Wolff*, Christoph: New research on Bach's „Musical Offering“. – In: Musical quarterly. 57 (1971), S. 379–408.
491. *Zurlinden*, Hans: Bach's Kunst der Fuge und Wolfgang Graeser. – In: Hans Zurlinden, Letzte Ernte, Schriften. Erlenbach: Rentsch 1968. 1041 S.

VI. AUFFÜHRUNGSPRAXIS, INTERPRETATION

492. *Ablgrimm*, Isolde: Die Rhetorik in der Barockmusik. – In: Musica. 22 (1968), S. 493–497.
493. *Ablgrimm*, Isolde: De Retoriek in de Barokmuziek. Übers. von H. Timmermann. [Holl.] – In: Praestant. 18 (1969), Nr. 3, 4, S. 57–60; 92–95; 19 (1970), Nr. 1, S. 1–3.
494. *Ablgrimm*, Isolde: Über romantische Interpretation barocker Musik. [Aus „Musikerziehung“. Sondernummer „150 Jahre Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien 1817–1967“. Leicht gekürzt.] – In: Musica. 24 (1970), S. 557–559.
495. *Baba*, Takeshi: Bach Ensô ni okeru Tokushitsu. [Die spezifischen Charakteristika in der Bach-Aufführung heute. Japan.] – In: Rekôdo Geijutsu. 16 (1967), Nr. 13, S. 248–251.
496. *Babitz*, Sol: From our Readers (Sol Babitz replies to Harold Gleason). [Betr. Bachs Fingersatz in seinem Orgelwerk.] – In: Bach. The quarterly journal. . . III/3 (1972), S. 43–44.
497. *Babitz*, Sol: On using early keyboard fingering. – Los Angeles: Early Music Laboratory 1969. 24 S. – In: Diapason. 60 (1969), Febr.: S. 15–28; März: S. 21–26; April: S. 21–24.
498. *Babitz*, Sol: Anmerkung, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Übers.: Leonore Wunderlich. – In: Musica. 23 (1969), S. 8–14. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 378.]
499. *Bach und Liszt* auf dem Akkordeon. Kenner machen sich Gedanken über Grenzübertritte. – In: Instrumentenbau-Zeitschrift. 26 (1972), S. 10.
500. *Barber*, Elinore (Hrsg.): Questions to the editor (with discussion and answers). Teil 1, 2. [Betr. Aufführungspraxis u. a. des Wohltemperierten

- Klaviers I, Arie „Erbarme dich“ aus BWV 244.] – In: Bach. The quarterly journal . . . I/1, 2 (1970), S. 19–22; 21–25. [Vgl. Nr. 17.]
501. *Barber, Elinore*: Questions to the editor. [Betr. Verzierungen in Bachs Werken für Tasteninstrumente, Texte der Orgelbüchlein-Choräle u. a.] – In: Bach. The quarterly journal . . . I/3 (1970), S. 45–47. [Vgl. Nr. 17.]
502. *Barber, Elinore*: Bach adds a tempo mark? [Betr. Tempobezeichnungen in Gerbers Abschrift des c-Moll-Präludiums aus dem Wohlt. Klavier I, mit Faksimile-Beigabe.] – In: Bach. The quarterly journal . . . I/2 (1970), S. 3–5. [Vgl. Nr. 17.]
- Barber, Elinore*: Questions to the editor. [Betr. u. a. Diskussion über Vor- und Nachteile von Wechselnoten in Bachs Instrumentalwerken.] – [Vgl. Nr. 232.]
503. *Barber, Elinore*: J. S. Bach and the critics. [Betr. J. A. Scheibe und J. S. Bach.] – In: Bach. The quarterly journal . . . II/3 (1971), S. 4–6. [Vgl. Nr. 17.]
504. *Bărgăuanu, Grigore, und Tănăsescu, Dragos*: Aspects inédits de l'activité d'Interprète de Dinu Lipatti. – In: Muzica. 20 (1970), H. 1, S. 47.
505. *Bartelink, Bernard*: Muzikale rhetoriek en de weergave van Bachs orgelwerken. – In: Gregoriusblad. 94 (1970), S. 189–191.
506. *Bach-Interpretationen*. Walter Blankenburg zum 65. Geburtstag. [Festschrift.] Hrsg. von Martin Geck. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969. 226 S. = Kleine Vandenhoeck-Reihe, 291 S. [Einzelbeiträge siehe Nr. 242, 357, 273, 317, 424, 410, 180, 474, 536, 184, 174, 229, 442, 82, 624.] Bespr.: (1) *Musica*. 24 (1970), S. 174–175 (Lothar Hoffmann-Erbrecht). (2) *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 356–359 (Robert L. Marshall). (3) *Neue Zeitschrift für Musik*. 132 (1971), S. 112 (Heinrich Sievers). (4) *Musik und Kirche*. 40 (1970), H. 1, S. 40–41 (Gerhard Schuhmacher). (5) *Musik und Bildung*. 2 (1970), S. 144 (Siegfried Borris).
508. *Brandt, Konrad*: Fragen zur Fagottbesetzung in den kirchenmusikalischen Werken Johann Sebastian Bachs. – In: *Bach-Jahrbuch*. 54 (1968), S. 65–79.
509. *Brenner, Rosamond Drooker*: An historical approach toward the interpretation of Johann Sebastian Bach's organ works. – In: *The Diapason*. 60 (1969), S. 23–25.
510. *Briefs, Herbert*: Michel Chapuis: Bach zwischen Romantik und Akademismus hindurchsteuern. – In: *fono forum*. (1969), S. 492–493.
511. *Broyles, Michael E.*: Text interpretation in Joh. Seb. Bach's four-part chorales. – In: *Revue belge de musicologie*. Vol. 22 (1968), S. 64–85.
512. *Budiš, Ratibor*: K problémům bachovské interpretace. Rozhovor s Břetislavem Novotným. [Zu Problemen der Bach-Interpretation. Ein Gespräch mit Břetislav Novotný. Tschech. Betr. BWV 1001–1006.] – In: *Hudební rozhledy*. 22 (1969), Nr. 5, S. 135–141.
- Carrel, Norman*: Bach the borrower. – London: Allen & Unwin 1967. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 139.]
- Bespr.: (1) *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 12 (1970), S. 146–148 (Peter

- Gülke). (2) Musik und Gesellschaft. 19 (1969), S. 854-855 (Gerd Schönfelder). (3) Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. X (1968), S. 374-377 (Csomasz K. Tóth).
513. *Dekker*, Alfred: De Markus-Passion van Reinhard Keiser. [Betr. Ausführungsmaterial Bachs.] - In: Mens en Melodie. 25 (1970), S. 144-145.
514. *Clarke*, J. Williams: Interpreting Rhythm in Bach. On the Expressive Aspects of Rhythm in the „Free Style“ and Tempo Rubato. - Dissertation. University of Washington 1971. 85 gez. Bl.
515. *Ebmann*, Wilhelm: Performance practices in the Baroque period. [Betr. Aufführungspraxis von Bachs Motetten.] - In: Choral journal. 11 (1971), S. 12-13.
516. *Emery*, Walter: Is your Bach playing authentic? - In: The musical Times. 116 (1971), S. 796.
517. *Esteban*, J.: On the origin of the confusion on Bach's ornamentation. - In: The American Teacher. 17 (1968), No. 3, S. 18.
518. *Fries*, Werner J.: Bachs Doppelschlag. - In: Bach-Jahrbuch. 57 (1971), S. 98-105.
519. *Fünf Arten*, Bachs „Contrapunctus I“ [BWV 1080/I] zu interpretieren. [Aus „Frankfurter Allgemeine“ vom 11. 2. 1969.] - In: Musik und Kirche. 39 (1969), Nr. 4, S. 183-184.
520. *Gilmore*, C. F., und *Lang*, P. H.: Bach's B Minor Mass - Does the Cententus Musicus' authenticity make musical sense? - In: Hi/Fi/Musical America. 19 (1969), Juli, S. 76-78.
521. *Gönnenwein*, Wolfgang: Historisch-getreue oder gegenwartsnahe Interpretation - das Dilemma der Alten Musik in unserer Zeit. - In: Musica. 22 (1968), S. 411-415.
522. *Grebe*, Karl: Bachs Motetten im Wandel der Aufführungspraxis. - In: Bachwoche Ansbach 25. Juli bis 1. August 1969. Offizieller Almanach, S. 44-47. [Vgl. Nr. 763.]
523. *Hamburger*, Povl: Tempoproblemer i baroktidens orgelmusik. - In: Dansk Kirkemusiker Tidende. 64/5 (1968), S. 5-10.
524. *Harmon*, Thomas: Performance and the Affektenlehre in Bach's Orgelbuechlein. Registration, Tempo, Phrasing and Articulation, Ornamentation, and Expressive Nuance. Part I: Chorale Preludes for Advent and Christmas. Part II: Passion and Easter Chorale Preludes. - In: The Diapason. (1972), Dez.: S. 4-5; 14; (1973), April: S. 4-5.
525. *Harnoncourt*, Nikolaus: Zu Problemen der Wiedergabe von Bachs Chor-Orchester-Werken. - In: Österreichische Musikzeitschrift. 24 (1969), S. 76-80.
526. *Harnoncourt*, Nikolaus: Bach-Interpretation heute. - In: Der Musikhandel. 20 (1969), S. 11-12.
527. *Harnoncourt*, Nikolaus: Notenschrift und Werktreue. [Betr. Notierung der Continuo-Stimmen für die Evangelistenrezitative von BWV 244 und 245.] - In: Musica. 25 (1971), S. 564-566.

528. *Haselauer*, Elisabeth: Interpretation Bachscher Klaviermusik – historisch oder zeitgemäß? – In: Österreichische Musikzeitschrift. 27 (1972), S. 657 bis 662.
529. *Ichida*, Giichirô: J. S. Bach: invention to symphonia, kaishaki to enso. [J. S. Bach: Inventionen und Sinfonien. Interpretation und Aufführung. Japan.] – Tôkyô: Ongaku no Tomo Sha 1971. 448 S.
530. *Jacobi*, Erwin R.: „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik.“ Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms (15. Februar 1859). – In: Bach-Jahrbuch. 55 (1969), S. 78 bis 86.
531. *Jacobi*, Erwin R.: Nochmals: „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik.“ Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im BJ 1969. – In: Bach-Jahrbuch. 57 (1971), S. 82–90.
532. *Johnen*, Kurt: Formerfassung und Atmung beim Klavierspiel. Erläutert an der c-Moll-Phantasie von Bach. [BWV 906.] – In: Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Leipzig 1969, S. 185–188.
533. *Juzlova*, Věra: Ozdoby v invencich J. S. Bacha. [Verzierungen in den Inventionen J. S. Bachs. Tschech.] – In: Hudebni rozhledy. 25 (1972), Nr. 9, S. 410.
534. *Klotz*, Hans: Die Orgel Johann Sebastian Bachs und die Wiedergabe seiner Orgelmusik. – In: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968. Kassel 1968, S. 397–402.
535. *Klotz*, Hans: Les critères de l'interprétation française sont-ils applicables à la musique d'orgue de J.-S. Bach. – In: L'interprétation de la musique française aux XVIIème et XVIIIème siècles. Paris 20.–26. Okt. 1969. Études réunies et présentées par Edith Weber, S. 155–172. – Paris: Centre national de la recherche scientifique 1974 = Colloques internationaux du Centre nationale de la recherche scientifique. 537.
536. *Klotz*, Hans: Originale Spielanweisungen in Bachs Orgelwerken und ihre Konsequenzen für die Interpretation. – In: Bach-Interpretationen, S. 112 bis 118. [Vgl. Nr. 506.]
Kloppers, Jacobus: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 414.]
 Bespr.: (1) Die Musikforschung. 22 (1969), S. 123–125 (Hans Klotz).
537. *Kochevitsky*, George A.: Performing Bach's keyboard music – the choice of an instrument. – In: Bach. The quarterly journal... III/2 (1972), S. 33 bis 37.
538. *Kochevitsky*, George A.: Performing Bach's keyboard music. Phrasing. – In: Bach. The quarterly journal... III/4 (1972), S. 28–32.
539. *Krastin'*, V. M.: Tradicii i novatorstvo v ispolnenii klavirnoj muzyki I. S. Bacha. [Traditionen und Neuerertum in der Ausführung der Klaviermusik J. S. Bachs.] – Dissertation. Leningrad 1968. 26 S.
540. *Krause*, Joachim: Bachs „Zahl“ als Interpretationshilfe. [Betr. BWV 798.] – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 242–243.

541. *Mezger*, Manfred: Bachstil heute. Gesetz und Freiheit der Interpretation. – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 209–221.
542. *Nagaoka*, Toshio: Bach no „Invention“ to „Sinfonia“ Gentenban ni yoru Sôhō no Kenkyū. [Über die Interpretation der Bachschen Inventionen und Sinfonien. Japan.] – In: Ongaku Kyōiku Kenkyū. 9 (1966), Nr. 10, S. 123–127; Nr. 11, S. 124–129; 10 (1967), Nr. 2, S. 124–129; Nr. 3, S. 121–126. Tōkyō: Ongaku no Tomo Sha.
543. *Nagata*, Hitoshi: Bach's recorder. [Aufführungspraxis, Interpretation der Kantaten Bachs. Japan., Zusammenfassung in Engl.] – In: Bulletin Musashino Academia of Music. 5 (1971), S. 116–129.
544. *Neumann*, Frederick: Notes on „Melodic“ and „Harmonic“ Ornaments. – In: The Music Review. 29 (1968), S. 249–256.
545. *Newman*, William S.: Is there a rationale for the articulation of J. S. Bach's string and wind music? – In: Studies in musicology. Essays in the history, style, and bibliography of music in memory of Glen Haydon. [Festschrift.] Chapel Hill, North Carolina 1969, S. 229–244.
546. *Oberdörffer*, Fritz: Zur Generalbaßpraxis. – In: Musica. 22 (1968), S. 151–155.
547. *Pensdorfova*, Eva: Bach Zuzany Růžickové. [Bach in der Interpretation von Zuzana Růžicková. Tschech.] – In: Hudební rozhledy. 25 (1972), Nr. 2, S. 59.
548. *Pischner*, Hans: Zur Interpretation Bachscher Werke auf dem Cembalo. – In: Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Leipzig 1969, S. 173–176.
549. *Rufener*, Rudolf: Marie-Claire Alain und die Orgelwerke von J. S. Bach. – In: Du. Kulturelle Monatsschrift. Zürich. 29 (1969), H. 5, S. 402–403.
550. *Růžicková*, Zuzana: Co je cembalo? [Was ist (ein) Cembalo? Betr. u. a. Aufführungspraxis Bachscher Klavierwerke. Slowak.] – In: Slovenská hudba. 14 (1970), Nr. 5/6, S. 281 ff.
551. *Schmiedel*, Peter: Zum Gebrauch des Cembalos und des Klaviers bei der heutigen Interpretation Bachscher Werke. – In: Bach-Jahrbuch. 58 (1972), S. 95–103.
552. *Schwinger*, Wolfram: Bach-Kantaten. Zwei Interpretationswelten. [Kantaten-Serien unter Leitung von Helmut Rilling bzw. Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt. Schallplattenbesprechung.] – In: Musica. 26 (1972), S. 303–304; 306–307.
553. *Sbay*, E.: The expressive use of manual changes and Bach's Six Great Preludes and Fugues. [BWV 543–548.] – In: The Diapason. 59 (1968), März: S. 26–28; Mai: S. 24–25.
554. *Siedentopf*, Henning: Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik Johann Sebastian Bachs. Dissertation. Tübingen 1966. [Autorreferat.] – In: Die Musikforschung. 21 (1968), S. 228–229. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 447.]
555. *Solomon*, Gina: Obiectivism și subiectivism în interpretarea muzicală.

- [Objektivismus und Subjektivismus in der musikalischen Interpretation. Rumän.] – In: *Muzica*. 22 (1972), H. 8, S. 17–22.
556. (Stader, Maria:) *Wie Meister üben*. Bd. 3. J.S. Bach, Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ aus der Matthäus-Passion. – Zürich: Panton AG 1967. Hrsg.: Urs Müller, Zürich. – Soprano. (Lesson). Aria „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ by J. S. Bach. – Zürich: Panton publ. 1968. 104 S. u. 2 Schallplatten = *Learning with the masters*. 3. Bespr.: (1) American Recorder. XI/3 (1970), S. 97 (Dale Higbee).
557. Stajić, P.: Prilog proucavanju dinamike u delima J. S. Bacha. [Jugosl.] – In: *Zvuk*. (1969), Nr. 92/93, S. 74–85; Nr. 94, S. 139–149.
558. Sulzmann, Bernd: Nicht auf jeder Orgel Bach spielen. Erkenntnisse eines Orgeldenkmalpflegers. – In: *Instrumentenbau-Zeitschrift*. 24 (1970), S. 544–545.
559. Sumikura, Ichirô: Kyokkyû Riron no Saikentô. [Eine Revision der Bachbogentheorie. Japan.] – In: *Ongaku Geijutsu*. 22 (1964), Nr. 3, S. 6–9; Nr. 4, S. 12–17.
560. Sumikura, Ichirô: Bach no Henkyoku ni kansu ru Jakkan no Mondai. [Einige Probleme der Bearbeitung Bachscher Werke. Japan.] – In: *Journal of Japanese Musicological Society*. 12 (1967), Nr. 4, S. 253–254.
561. Tichonov, A. V.: O nekotorych osobennostjach ispolnenija proizvedenij J. S. Bacha na bajane. [Über einige Besonderheiten bei der Aufführung Bachscher Werke auf dem Bajon. Russ.] – In: *Učenyje zapiski Kazanskoj konservatorii* 1970. Vyp. 4, S. 241–250.
562. Tureck, Rosalyn: Bach enso no tebiki. [Eine Einführung in die Bach-Aufführungspraxis. Japan. Übersetzung von Ichirô Sumikura und Mariko Kada.] – *Tôkyô: Zenon-gakufu* 1970. 78 S. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 493.]
563. Ubde, Jürgen: Bach auf dem modernen Klavier. – In: *Musica*. 24 (1970), S. 248–252.
564. Veselá, Alena: Poznamky k interpretaci varhanního díla Johanna Sebastiana Bacha. [Anmerkungen zur Interpretation von Orgelwerken Johann Sebastian Bachs. Tschech.] – In: *Hudebni rozhledy*. 23 (1970), S. 129 bis 133.
565. Veselá, Alena: K interpretaci Osmnácti chorálů J. S. Bacha. [Zur Interpretation der 18 Choräle von J. S. Bach. Tschech.] – In: *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění*. 6 (1972).
566. Viertel, Karl-Heinz: J. S. Bach und die Oper seiner Zeit. Ein Beitrag zur Interpretation Bachscher Kantaten und Oratorien. – In: *Musica antiqua III. Acta scientifica*. Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe 1972, S. 387–414.
567. Westphal, Kurt: Orchestrale Bach-Interpretation heute. – In: *Das Orchester*. 16 (1968), S. 429–431.
568. Whitman, George: J. S. Bach: Meister der Bogentechnik. – In: *Musica*. 23 (1969), S. 347–349.

569. *Whitman*, George: J. S. Bach: master of bowing technique. [Betr. BWV 1001-1006; 1012.] - In: *Strad.* 79 (1969), Februar, S. 341*.
570. *Williams*, Peter F.: The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony, 1650-1750. - In: *Musical quarterly*. Vol. LIV (1968), S. 503-523.
571. *Wolff*, Hellmuth Christian: Das Metronom des Louis-Léon Pajot 1735. [Betr. u. a. Zeitmaße bei Bach.] - In: *Festschrift Jens Peter Larsen*. Kopenhagen 1972, S. 205-218.

VII. WIRKUNG UND PFLEGE IN GESCHICHTE UND GEGENWART

A. 18. und 19. Jahrhundert

572. (*Bach*, Johann Sebastian:) Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. Bach-Dokumente. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band III. - Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1972. XXXV, 750 S.
Bespr.: (1) *Musik und Gesellschaft*. 24 (1974), S. 50-52 (Peter Gülke). (2) *Musica*. 27 (1973), S. 121-123 (Hans Christoph Worbs). (3) *Organ Yearbook*. V (1974), S. 137 (Peter Williams). (4) *Die Musikforschung*. 28 (1975), S. 450-452 (Christoph Wolff).
573. *Barber*, Elinore: Beethoven and Bach. - In: *Bach. The quarterly journal* ... I/4 (1970), S. 4-5 [Vgl. Nr. 17.]
574. *Barber*, Elinore: Bach's portrait in Gerber's „Lexicon“. - In: *Bach. The quarterly journal* ... II/1 (1971), S. 3-6. [Vgl. Nr. 17.]
- 574a. *Barber*, Elinore, und *Winzenburger*, Janet: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. Erstdrucke von J. A. Scheibes „Critischer Musicus“, Gerbers Tonkünstler-Lexikon, Bachs Es-Dur *Magnificat*.] - In: *Bach. The quarterly journal* ... II/1 (1971), S. 35-37.
Barber, Elinore, und *Winzenburger*, Janet: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. u. a. Exemplare der Bach-Biographie Forkels 1802, 1820 (Engl.).] - In: *Bach. The quarterly journal* ... II/3 (1971), S. 21-24. [Vgl. Nr. 384.]
575. (*Beethoven*, Ludwig van:) Beethoven on Bach. Excerpts from letters. Übers. von Elinore Barber. - In: *Bach. The quarterly journal* ... I/4 (1970), S. 6-8.
576. *Besseler*, Heinrich: Bach als Wegbereiter. [Neudruck.] - In: *Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach*, S. 196-246. [Vgl. Nr. 44.] [Vgl. BJ 1958, Bibl. Nr. 30.]
577. *Birk*, Reinhold: Bachs Toccata in F [BWV 540] und Beethovens Eroica,

- Satz I. Gedanken zur Barockmusik und ihrer Interpretation an Hand eines Werkvergleichs. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 261–276.
578. *Blankenburg*, Walter: Die Berliner Wiederaufführung der Matthäus-Passion. Denkmal oder Programm? – In: Bach-Tage – Vorträge 1970. Beilage zum Programmbuch Bach-Tage Berlin 1971, S. 11–16. [Vgl. Nr. 822.]
579. *Bokum*, J. G. A. ten: Johannes Gijsbertus Bastiaans (1812–1875). [Betr. Bach-Renaissance in Holland im 19. Jahrhundert, Kap. X: „De Nederlandse Bachbewegung“, S. 319–359.] – Dissertation. Rijksuniversiteit Utrecht 1972. – [Amsterdam:] Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 424 S. = Muziekhistorische Monografieën, uitgegeven door de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 3.
581. *Engel*, Hans: Thematische Satzverbindungen zyklischer Werke bis zur Klassik. [Betr. u. a. Kompositionen und Bearbeitungen J. S. Bachs.] – In: Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter. Leipzig 1969, S. 109–138.
582. *Engler*, Klaus: Georg Pölchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik im 19. Jahrhundert. – Dissertation. Tübingen 1970. [Maschinenschr.]
583. *Eymann*, Fritz: Von Bach zu Bruckner. 10 Vorträge gehalten in Biel 1950. – Bern: Troxler (1968). 159 S.
584. *Feder*, Georg: Gounods „Méditation“ und ihre Folgen. [Betr. BWV 846/1.] – In: Walter Wiora, Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen. Regensburg: Bosse 1969, S. 85–122. Bespr.: (1) Die Musikforschung. 25 (1972), S. 207–210 (Karl Michael Komma).
585. *Fischer*, Wilhelm: Mozart und die Kunst Bachs. „Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden“. – In: Musik im Unterricht. Ausgabe B. 58 (1967), S. 41–45.
586. *Forner*, Johannes: Mendelssohn und die Bachpflege in Leipzig. – In: Arbeitsberichte zur Geschichte der Stadt Leipzig. Hrsg. vom Stadtarchiv Leipzig. Nr. 23 (1972), S. 85–98.
587. *Geck*, Martin: Bachs „Matthäuspasion“ als Symbol des Fortschritts. [Zelter, Mendelssohn und die historische Übertreibung.] – In: Neue Zeitschrift für Musik. 129 (1968), S. 144–145.
588. *Geck*, Martin: Richard Wagner und die ältere Musik. [Betr. u. a. Wohltemperiertes Klavier.] – In: Walter Wiora, Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. S. 123–140. [Vgl. Nr. 584.]
589. *Gojowy*, Detlef: Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach-Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert. – In: Bach-Jahrbuch. 56 (1970), S. 66–104.
590. *Grossmann-Vendrey*, Susanna: Mendelssohn und die Vergangenheit. – In: Walter Wiora, Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, S. 73–84. [Vgl. Nr. 584.]

591. *Helms*, Siegmund: Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach. – In: Bach-Jahrbuch. 57 (1971), S. 13–81.
592. *Hendrie*, Gerald: Mendelssohn's Rediscovery of Bach: prepared for the Humanities Foundation Course Team. – Blechley (Walton Hall, Blechley, Bucks.): Open University Press 1971. 115 S.
593. *Huber*, Anna Gertrud: Auf den Geisteswegen von J. S. Bach und L. van Beethoven. Neudruck der Ausgabe 1938. – Strasbourg: Heitz 1968. 436 S.
594. *Kessler*, Franz: Die evangelische Kirchenmusik in Danzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. I, II. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1969), S. 152–159; 201–207.
595. *Kupferberg*, Herbert: Schubert and Bach: Some Innovations. – In: Atlantic monthly. Boston. Vol. 217 (1966), Nr. 1, S. 112–114.
596. *Müller-Blattau*, Joseph: Goethe und die Meister der Musik. Bach – Händel – Mozart – Beethoven – Schubert. [S. 7–19: Goethes Bemühen um die Musik Johann Sebastian Bachs.] – Stuttgart: Ernst Klett (1969). 80 S.
597. *Müller-Blattau*, Joseph: Goethes Weg zu Bach. – In: Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag. – München: Fink 1970, S. 245–252.
598. *Mulbury*, David G.: A collection of organ music by pupils of J. S. Bach. – Dissertation. Eastman School of Music 1969. 102, 89 S. [Maschinenschr.]
599. *Olias*, Günther: Das Bach- und Beethoven-Bild im literarischen und musikkritischen Schaffen Wladimir Fjodorowitsch Odojewskis. – In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966. Kassel und Leipzig 1970, S. 287–293.
600. *Palm*, Albert: Zum Erwachen des Bachverständnisses in Frankreich. – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 169–176.
601. *Paumgartner*, Bernhard: Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik. [Neudruck.] – In: Bernhard Paumgartner, Vorträge und Essays. Salzburg (1972), S. 72–84 = Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. 5. Zugleich Publikation des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. 6. [Vgl. B.] 1958, Bibl. Nr. 303.]
602. *Pousseur*, Henri: Esquisse pour une rhapsodie pathétique. [Vergleich zwischen Beethovens und Bachs Musiksprache.] – In: Arc. 40 (1970), S. 65–76. – In: Musique de tous les temps. 53 (1970), S. 65–76.
603. *Ratz*, Erwin: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 2. Auflage. – Wien: Universal-Edition 1968. 291 S.
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 23 (1970), S. 351 (Ludwig Finscher).
604. *Schweizer*, Gottfried: Mendelssohns Bach-Konzert von 1840. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 216.
605. *Serwer*, Howard: Marburg versus Kirnberger: theories of fugal composition. [Betr. e-Moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I.] – In: Jahrbuch für Musiktheorie. 14 (1970), S. 209–236.

606. *Smend*, Friedrich: Goethes Verhältnis zu Bach. [Neudruck.] – In: Friedrich Smend, Bach-Studien, S. 212–236. [Vgl. Nr. 217.]
607. *Smolka*, Jaroslav: Varhanní fugy na témata J. S. Bacha připisované Josefu Segrovi. [Josef Seger zugeschriebene Orgelfugen nach Themen von Bach. Tschech. Betr. Arrangements nach dem Wohltemperierten Klavier.] – In: Opus musicum. I (1969), Nr. 5/6, S. 155–159.
608. *Spitta*, Philipp: Litterae ab musicis. [Faksimile und englische Übers. eines Briefes von Ph. Spitta an einen unbekanntenen Adressaten vom 2. 2. 1871. Übers. von Walter Winzenburg.] – In: Bach. The quarterly journal . . . III/1 (1972), S. 22–26.
609. *Sragow*, Ruth LaPorte: The harmonic circle-of-fifths technique in late-Baroque and Classic orchestral music: a comparison. – Dissertation. University of Maryland 1970. 284 S. [Maschinenschr.]
610. *Stajić*, Petar: J. S. Bachs Fantasie-Satz und sein Einfluß auf Beethovens Schaffen. – In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, S. 579–587.
611. *Winzenburger*, Janet: Riemenschneider Bach Library vault holdings. [Betr. u. a. Klavierwerke Bachs aus dem Besitz von Clara Schumann.] – In: Bach. The quarterly journal . . . III/3 (1972), S. 40–42.
612. *Wiora*, Walter: Goethes Wort über Bach. – In: Walter Wiora, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze. Tutzing: Schneider 1972, S. 251–267.
- 612a. *Wiora*, Walter: Zur Stellung Bachs im Weltbild der Goethezeit. – Bach's Place in the World-view of the Goethe Era. – In: Current Musicology. Nr. 9 (1969), S. 174–182.
613. *Wiora*, Walter: Chopins Préludes und Études und Bachs „Wohltemperiertes Klavier“. – In: Walter Wiora, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze. Tutzing: Schneider 1972, S. 323 bis 335.

B. 20. Jahrhundert

614. *B[arber]*, E[linore] L.: Butter, Guns, and Bach? – In: Bach. The quarterly journal . . . I/3 (1970), S. 3–4.
615. *Barber*, Elinore: J. S. Bach in the year of the moon. [Betr. Verständlichkeit von Bachs Tonsprache.] – In: Bach: The quarterly journal . . . I/1 (1970), S. 3–4. [Vgl. Nr. 17.]
616. *Benkö*, Andrei: Motivul B–A–C–H în muzica secolului XX. [Das B–A–C–H-Motiv in der Musik des 20. Jahrhunderts. Rumän.] – In: Lucrări di muzicologie. 4 (1968), S. 137–156.
617. *Bittner*, Carl: Erinnerungen an eine epochale Frau. Wanda Landowska. – In: Musica. 24 (1970), S. 281.
618. *Böhm*, Hans: Karl Straube. Ein Gedenkblatt zu seinem 20. Todestage. – In: Musica. 24 (1970), S. 173.

619. *Börner*, Hermann: Das Musikalische Opfer – Zur Neufassung und -produktion von Radio DDR. – In: Bachfestbuch. Leipzig 1972, S. 35–36. [Vgl. Nr. 841.]
620. *Clauß*, Hans: Zum Beethoven-Jahr 1970. Bach-Huldigung oder Beethovens „Zehnte“? – In: *Musica*, 24 (1970), S. 55–56.
621. *Conrath*, Karl: Johann Sebastian Bach – gespickt, gegrillt und getrüffelt. – In: *Der Volksmusiklehrer*, 20 (1971), H. 1, S. 13–15.
622. *Dablbaus*, Carl: Schönberg und Bach. – In: *Philharmonische Blätter*. Berlin (1968/69), H. 5, S. 8–12. [Vgl. B] 1973, Bibl. Nr. 488.]
623. *Dablbaus*, Carl: Arnold Schönberg. Variationen für Orchester, op. 31. [S. 25 f.: Hommage à Bach.] – München: Wilhelm Fink (1968). 32 S. u. Notenanh. = Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte, hrsg. von Ernst Ludwig Waeltnner. 7.
624. *Dablbaus*, Carl: Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns. – In: *Bach-Interpretationen*, S. 197–206; 226. [Vgl. Nr. 506.]
625. *Dommel-Diény*, Anny-Madeleine: L'analyse harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy. Contribution à une recherche de l'interprétation. Fascicule No. 2: J.-S. Bach. – Paris: Éditions musicales transatlantiques (1969). 120 S. = L'harmonie vivante. V.
626. *Dürr*, Alfred: Boom in Bach. – In: *Musica*, 27 (1973), S. 121–123.
627. *Hase*, Hellmuth von: Breitkopf und Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. Dritter Band. 1918–1968. [S. 14–21: Bach-Pflege.] – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. 180 S.
628. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Die Matthäus-Passion unter Harnoncourt. – In: *Musica*, 25 (1971), S. 412–414.
629. *Huber*, Nicolaus A.: Die Kompositionstechnik Bachs in seinen Sonaten und Partiten für Violine solo und ihre Anwendung in Weberns op. 27/II. – In: *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1 (1970), H. 2, S. 22–31.
630. *Irmen*, Hans-Josef: Max Regers Beziehungen zur Bachschen Kontrapunktschule in München. – In: *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, 18 (1971), S. 29–37.
631. *Jones*, Anita Joyce Gilstrap: A survey of organ works based on the motive B–A–C–H. [91 Kompositionen von 40 verschiedenen Komponisten.] – Dissertation. University of Texas. Austin 1970. 106 S. [Maschinenschr., Mikrofilm.]
632. *Kantzenbach*, Friedrich Wilhelm: Albert Schweitzer. Wirklichkeit und Legende. [S. 50–59: Deuter Bachs und Liebhaber der Orgel.] – Göttingen, Zürich, Frankfurt a. M.: Musterschmidt. (1969). 114 S. = Persönlichkeit und Geschichte. 50.
633. *Klein*, Rudolf: Von der Kunstwahrheit in den Analysen Johann Nepomuk Davids. [Eine Antwort auf H. Federhofers Kritik an Davids Analysen Bachscher Werke, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 19/20 (1962/1963), S. 147–159.] – In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 25 (1970), S. 165–171.

634. *Komorowski*, Hans Peter: Die „Invention“ in der Musik des 20. Jahrhunderts. [S. 5–12: Geschichtliche Entwicklung des Begriffes, Entwicklung vor, bei und nach Bach.] – Regensburg: Bosse 1971. 263 S. = Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXII.
635. *Křenek*, Ernst: Parvula corona musicalis. [Betr. Erstausgabe seines Streichtrios zu Ehren J. S. Bachs 1950.] – In: Bach. The quarterly journal ... II/4 (1971), S. 18–31.
636. *Nobrega*, Adhemar: As „Bachianas Brasileiras“ de Villa-Lobos. [Portug.] – (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos) 1971. 125 S.
637. *Pischnier*, Hans: Johann Sebastian Bach in unserer Zeit. – o. O.: Johann-Sebastian-Bach-Komitee der Deutschen Demokratischen Republik. (1970.) 23 S. – In: Bachhaus Eisenach. Eisenach 1971, S. (6)–(10) [gekürzt]. [Vgl. Nr. 656.]
638. *Pisk*, Paul A.: Bach in our time – a tribute in the month of his birth. – In: The Diapason. 59 (1968), März, S. 24.
639. *Pernye*, András: A népszerű Bach. [Bachs Popularität heute. Ung.] – In: Kritika. 6 (1968), Juni, S. 35–39.
640. *Schneider*, Frank: Bachs „Musikalisches Opfer“ in Neufassung. [Rundfunkproduktion von Radio DDR.] – In: Musik und Gesellschaft. 22 (1972), S. 495–497. [Vgl. Nr. 619.]
641. *Schönfelder*, Gerd: Lenin und Bach, ein Essay. – In: W. I. Lenin – J. S. Bach. Leipzig (1970), S. (5)–(17). [Vgl. Nr. 675.]
642. *Stiller*, Günther Walter Heinrich: Karl Straube und J. S. Bachs Kantaten in den Leipziger Gottesdiensten. Zum 20. Todestag des Thomaskantors am 27. April 1970. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 97 bis 100; 189–195.
643. *Stilz*, Ernst: Pendereckis „Lukas-Passion“. Versuch einer Gegenüberstellung mit Teilen der Matthäus-Passion von Bach. – In: Musik und Bildung. 2 (1970), S. 319–325.
644. *Sumikura*, Ichirô, und *Watanabe*, Takeshi (Hrsg.): Bach-Ehrungen. [Texte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Japan.] – Tôkyô: Hakusuisha 1972. IV, 548 S.
645. *Twittenhoff*, Carla: Anton Webern und J. S. Bach. – In: Musik im Unterricht. Ausgabe B. 59 (1968), S. 172–179.
646. *Weber*, Hildegard: Heilen mit Bach und Orff. Eindrücke von der jungen Wissenschaft Musiktherapie. – In: Musik und Bildung. 4 (1972), S. 427 bis 429.

C. Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen

647. *Arian*, Edward: Bach, Beethoven, and bureaucracy: the case of the Philadelphia Orchestra. – University, Alabama: University of Alabama Press 1971. 158 S.
648. *Bach-Ausstellung* in Stockholm: [Handschriften aus der Musikabteilung

- der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.] – In: Musik und Gesellschaft. 20 (1970), S. 501.
649. *Baranova*, T.: Iskusstvo fugi J. S. Bacha v ispolnenii organista S. Dižira. [Die Kunst der Fuge J. S. Bachs in der Darstellung des Organisten S. Dischir. Russ.] – In: Muzykal'naja žizn'. (1970), Nr. 4, S. 5.
650. *Baresel*, A.: Bach auf dem Wittmayer-Cembalo. H. Walcha spielt das „Wohltemperierte Klavier“ zu seinem 65. Geburtstag. – In: Instrumentenbau-Zeitschrift. 26 (1972), S. 686.
651. *Blankenburg*, Walter: Zu zwei weiteren Aufführungen von Bachschen Passionen. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 213–214.
652. *Bronnenmeyer*, Walter: Bach zwischen Ur- und Erstaufführungen. Jubiläumsprogramm der Orgelwoche „Musica Bayreuth“. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1971), H. 4, S. 129–130.
653. *Budiš*, Ratibor: Fichtengolcúv Bachovsky Recital. – In: Hudebni rozhledy. 25 (1972), S. 11.
654. *A Composer for All Seasons (But Especially for Christmas)*. – In: Time. The Weekly News Magazine. (New York.) 27. Dezember 1968, S. 37–41.
655. *Cossé*, Peter: Bach und die Musik des 20. Jahrhunderts. 40 Jahre Straßburger Musikfestspiele. – In: Fono forum. (1972), S. 788.
656. *Domizlaff*, Ilse: Bachhaus Eisenach. Gesammelte Beiträge. [S. (11)–(13): Aus der Geschichte des Bachhauses in Eisenach.] – Eisenach: Bachhaus 1971. (16) S.
657. *Erklärung* des Johann-Sebastian-Bach-Komitees der DDR. Arbeits- und Perspektivprogramm des Bachkomitees zur weiteren Entwicklung der Bachpflege und -forschung in der Deutschen Demokratischen Republik. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 7 (1970), S. 132–134.
658. *Fierz*, Gerold: Wahrheit und Einfachheit. Zu Otto Klemperers Aufnahmen von Bachs h-moll-Messe. – In: Fono forum. (1968), S. 316–317.
659. *Freundel*, Hans: Köthener Bachpflege 1968. – In: Musik und Kirche. 39 (1969), S. 136–137.
660. *Friedjung*, Eliahu Bruno: Grundsätzliches zur „Matthäus-Passion“. [Betr. u. a. Erstaufführung in Jerusalem April 1968.] – In: Israel-Forum. 10 (1968), Nr. 7–8, S. 30–33.
661. *Göring*, Ernst Otto: Knabenstimmen in Bachs Taufkirche. – In: Begegnungen mit Rudolf Mauersberger. Berlin 1971, S. 35–41.
662. *Greß*, Frank-Harald: Orgelpremiere im Dresdener Kulturpalast [mit Darbietung von Bachschen Werken]. – In: Musik und Gesellschaft. 21 (1971), S. 16–18.
663. *Hansen*, Nils: Bachs Johannes-Passion in Lübeck. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 159–160.
664. *Harden*, Ingo: Bach zwischen Himmel und Labor. Zu den Neuaufnahmen des „Wohltemperierten Klaviers“ mit Swjatoslaw Richter und Glenn Gould. – In: Fono forum. (1972), Nr. 5, S. 358–359.

665. *Harden*, Ingo: Bach auf dem elektrischen Stuhl. Bemerkungen zur „ungewöhnlichsten Platte des Jahrzehnts“. – In: Fono forum. 14 (1969), H. 6, S. 358–359.
666. *Hasse*, Johann Friedrich: „Matthäus-Passion“ in Westberlin. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 212–213.
667. *Henkel*, Hubert: Ereignis mit weltweitem Echo. [III. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb. Leipzig, 5.–20. Juni 1968.] – In: Musik und Gesellschaft. 18 (1968), S. 520–525.
668. *Henkel*, Hubert: Vierter Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb. [3. bis 19. Juni 1972 in Leipzig.] – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 9 (1972), H. 3, S. 132–135.
669. *Honolka*, Kurt: Stuttgart. Alle Kirchenkantaten Bachs. [Abschluß des Kantatenzyklus.] – In: Musica. 24 (1970), S. 274–275.
670. *Jenny*, Markus: Bachs Matthäus-Passion (fast) ungekürzt und doch nicht zu lang. [Aufführung am 5. 3. 1972 in Konstanz unter Martin Lange.] – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 142–143.
671. *Jungbeinrich*, Hans-Klaus: Bach auf der „Zwitschermaschine“. Die Abenteuer des J. S. Bach im Land der Elektronen. – In: Neue Musikzeitung. 18 (1969), Nr. 3, S. 13.
672. *K[alb]*, *F[riedrich]*: Am Rande vermerkt – Großer Bach zu kleinen Preisen. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1968), H. 6, S. 195.
673. *Kalushski*, W. M.: Novosibirsk. – Erster Orgelabend. [J.-E. Köhler an der neuen Sauer-Orgel des Konservatoriums. Übers. aus dem Russ.: U. Beck.] – In: Musik und Gesellschaft. 19 (1969), S. 570.
674. *Kipnis*, J.: J. S. Bach's 'minor' Masses – Nonesuch offers the first complete stereo recording of four neglected but affecting works. – In: Stereo Revue. 23 (1969), Dez., S. 93–94.
675. *W. I. Lenin – J. S. Bach*. Texte von Wladimir Iljitsch Lenin. Musik von Johann Sebastian Bach. Eine Veranstaltung von Radio DDR – UKW Leipzig. 11. 4. 1970. – Programmheft mit Beiträgen. Leipzig: Radio DDR – UKW Leipzig (1970). Musikredaktion. (28) S.
676. *Levitán*, R.: Bach v Leipčige. [Bach in Leipzig. Russ.] – In: Muzykal'noe putešestvie. Kniga dlja junošestva o muzyke i muzykantach. Sbornik. Sostavitel': E. L. Dattel. Moskva: Prosveščenie 1970, S. 249–258.
677. *Lubrich*, Fritz: Rückblick. [Betr. u. a. Bachpflege in Schlesien.] – In: Musik des Ostens. Sammelbände der J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. Kassel 1971, Nr. 6, S. 17–28.
678. *Majkapar*, A.: Polifoničeskij rebus Bacha. Ob ispolnenii „Muzykal'nogo dara“ J. S. Bacha Moskovskim kamernijm orchestrom. [Ein polyphones Rätsel Bachs. Über die Aufführung des „Musikalischen Opfers“ von J. S. Bach durch das Moskauer Kammerorchester. Russ.] – In: Muzykal'naja žizn'. (1970). Nr. 8, S. 19.
679. *Majkapar*, A.: Bach – muzyka živaja, volnujuščaja. [Bach – lebensvolle, aufregende Musik. Russ. Betr. Aufführung von Bachschen Flötensonaten.] – In: Sovetskaja muzyka. 34 (1970), Nr. 6, S. 51–53.

680. *Majkapar*, A.: Muzykanty iz GDR. [Musiker aus der DDR. Konzert des Bachorchesters Leipzig in Moskau. Russ.] – In: Sovetskaja muzyka. 35 (1971), S. 99–100. [Vgl. Nr. 687.]
681. *Majkapar*, A.: Kollektiv iz Mjunchena. [Ein Kollektiv aus München. Russ. Betr. Aufführung der h-Moll-Messe durch Münchner Bachchor und -orchester unter Karl Richter.] – In: Sovetskaja muzyka. 34 (1970), S. 115–116.
682. *Malth*, Rainer: Im Zeichen Bachs. Zum Leistungsvergleich für Schüler und Jugendliche in Leipzig. – In: Musik und Gesellschaft. 22 (1972), S. 545–548.
683. *Malth*, Rainer: Leipzig. Bach-Wettbewerb für Schüler. – In: Musik und Gesellschaft. 18 (1968), S. 427–428.
684. *Malth*, Rainer: Dritter Leistungsvergleich für Schüler und Jugendliche „Johann Sebastian Bach“ [3. bis 7. Mai 1972 in Leipzig]. – In: Musikrat der DDR. Bulletin, 9 (1972), H. 3, S. 137–138.
685. *Makarewisch*, Irina: Bach in Novosibirsk. Erstes Musikfestival in Sibirien. – In: Musik und Gesellschaft. 19 (1969), S. 619–620.
686. *Markiz*, Lev: Brandenburgskie koncerty Bacha. O koncerte Moskovskogo kamernogo orchestra. [Die Brandenburgischen Konzerte Bachs. Über ein Konzert des Moskauer Kammerorchesters. Russ.] – In: Muzykal'naja žizn'. (1971), Nr. 12, S. 7.
687. *Markiz*, Lev: Vstreča s muzykantami iz GDR. [Begegnungen mit Musikern aus der DDR. Russ. Betr. u. a. Bach-Konzerte.] – In: Sovetskaja muzyka. 34 (1970), S. 75–78.
688. *Mattbes*, Werner: Der Mainzer Bachchor in Israel. – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 97–98.
689. *Mattbes*, Werner: Aus der Arbeit des Mainzer Bachchores 1968/69. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 47–48.
690. *Mattbes*, Werner: Der Mainzer Bachchor in Frankreich. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), H. 2, S. 101.
691. *Mauersberger*, Erhard: Bach-Wettbewerb in Leipzig. – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 300.
692. *Mobr*, Wilhelm: Eine Oper von Johann Sebastian Bach entdeckt? [Betr. Bach-Briefmarke des arab. Scheichtums Ayman.] – In: Das Orchester. 18 (1970), H. 9, S. 397.
693. *Müller*, Gerhard: III. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 5 (1968), H. 2, S. 6–9.
694. *M[üller]*, H[ans]-P[eter]: Begeisterung um Bach. [Konzert des Bach-Orchesters Leipzig in Berlin.] – In: Musik und Gesellschaft. 18 (1968), S. 835–836.
695. *Nederpelt*, Theo: De International Bach Society te New York. – In: Mens en Melodie. 23 (1968), S. 328–330.
696. *Neumann*, Werner: Zum zwanzigjährigen Bestehen des Bach-Archivs. – In: Bachfestbuch. Leipzig 1970, S. 65–67. [Vgl. Nr. 776.]

697. *Neumann, Werner*: Das zwanzigjährige Bach-Schlößchen. – In: Musik und Gesellschaft. 21 (1971), S. 329–333.
698. *Neumann, Werner*: Zwanzig Jahre Bach-Archiv. – In: Treffpunkt Leipzig. Veranstaltungsplan der Messestadt. (1970), H. 11, S. 11–12.
699. *Offermann, Helmut*: Der Münchner Bachchor in der Sowjetunion. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1968), S. 96–97.
700. *Petereit, Eva Ursula* und *Stiebler, Ingrid*: Bachs Musik – kraftvoll, schön und unvergänglich. – In: DDR 1972. 13 (1972), H. 9, S. 39–41.
701. *Pischner, Hans*: Bach-Pflege in der Deutschen Demokratischen Republik. – In: Bachfestbuch. Dresden 1968, S. 17–20. [Vgl. Nr. 737.]
702. *Porfetye, A.*: Matthäus-Passion la Sibiu. – In: Muzica. 18 (1968), H. 7, S. 34–35.
703. *Porfetye, A.*: Ciclu Bach. – In: Muzica. 18 (1968), H. 3, S. 22–23.
704. *Reckling, Wolfgang*: II. Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb für Schüler und Studenten 1970 in Leipzig. – In: Die Volksmusik. 15 (1970), S. 16–17.
705. *Reckling, Wolfgang*: Zu Ehren Johann Sebastian Bachs. – In: Musikforum. 17 (1972), S. 20–22.
706. *Rößler, Ernst Karl*: Bachs „Kunst der Fuge“ in Hanau. [Neufassung von Jürgen Hessel.] – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 158–159.
707. *Roizman, Leonid*: Na organnych večerach. [Bei Orgelabenden. Russ. Betr. Gastspiele von Robert Köbler und Karl Richter.] – In: Sovetskaja muzyka. 34 (1970), S. 90–92.
708. *S[chaefer], H[ans] J[ürgen]*: Bach im „Establishment“. [Betr. Feuilleton der Süddeutschen Zeitung, 28. 7. 1969, zur Bach-Woche Ansbach.] – In: Musik und Gesellschaft. 19 (1969), S. 850.
709. *Schaefer, Hansjürgen*: Mit Geige und Taktstock. David Oistrachs Gastspiel in der Hauptstadt der DDR. [Betr. u. a. Violinsonaten BWV 1014 bis 1019.] – In: Musik und Gesellschaft. 19 (1969), S. 254–256.
710. *Schaefer, Hansjürgen*: Wir und das Erbe. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb. – In: Musik und Gesellschaft. 19 (1969), S. 433 bis 438.
711. *Schaefer, Hansjürgen*: Bach im Opernhaus. [Bach-Zyklus der Deutschen Staatsoper Berlin.] – In: Musik und Gesellschaft. 18 (1968), S. 840.
712. *Schäffer, Adolf*: Internationale Festtage „Bach und seine Söhne“. – In: Musikerziehung. 22 (1968/69), S. 77–79.
713. *Scharf, Warren A.*: Baldwin-Wallace College. [Betr. Bach Festival Berea, Ohio; Gründung des Riemenschneider Bach Instituts.] – In: College music symposium. 9 (1969), S. 21–22.
714. *Schlager, Karlheinz*: Hilfen zum Verständnis der Bach-Kantaten. Die ersten Aufnahmen der Gesamtausgabe. [Concentus Musicus Wien, Leitung: Nikolaus Harnoncourt.] – In: Schallplatte und Kirche. Beihefte zu Musik und Kirche. 42 (1972), S. 113–114.
715. *Schleuse geöffnet*. [Betr. Schallplatte „Switched-on Bach“ aus: „Der Spiegel“, Nr. 12 1969.] – In: Melos. 36 (1969), Mai, S. 229.

716. *Schreier*, Manfred E.: Die Bachkantaten-Gottesdienste in der Gedächtniskirche Stuttgart. Ein Diskussionsbeitrag zum interparochialen Kantorat. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 118-119.
717. *Schröter*, Heinz: Leipzig. Dritter Bachwettbewerb. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 129 (1968), S. 304-305.
718. *Schubmacher*, Gerhard: Das Interview: Michel Chapius. – In: Schallplatte und Kirche. Beihefte zu Musik und Kirche. 40 (1970), S. 445-447; 41 (1971), S. 272-273.
719. *Schwenk*, Hartmut: Mit Gönnerwein in Südamerika. Eine Tournee des Süddeutschen Madrigalchors Stuttgart. [Aufführung von BWV 21, 50, 232, 243, 245.] – In: Musica. 25 (1971), S. 603-604.
720. *Schwinger*, Wolfram: Triumph für „Stuttgart Bach“. Rillings Gächinger Kantorei in USA und Mexiko. – In: Musica. 25 (1971), S. 389-390.
721. *Schwinger*, Eckart: Der neue Thomaskantor. Zur Berufung von Hans-Joachim Rotzsch. – In: Musica. 26 (1972), S. 375-376.
722. *Spronsen*, Jean van: Les organistes hollandais enregistrent Bach. [Schallplattenbesprechung.] – In: Orgue. 135 (1970), Juli-Sept., S. 102-106.
723. *Steinert*, Gustav-A.: Professor Hans-Joachim Rotzsch zum Thomaskantor berufen. – In: Treffpunkt Leipzig. Veranstaltungsplan der Messestadt. (1972), H. 7, S. 18-19.
724. *Stempel*, Werner: Die beiden Orgeln von St. Jacobi zu Hamburg. [Einweihung des Orgelneubaus mit Werken von J. S. Bach.] – In: Musik und Kirche. 41 (1971), H. 2, S. 90-91.
725. *Thomanerchor zu Leipzig*. Deutsche Demokratische Republik. [Prospekt m. Abb.; Texte: Hans-Joachim Rothe.] – Leipzig: Thomanerchor (1968). 16 S.
726. *Tschaikowsky vor Bach*. Die Jugend urteilt. [Ergebnis einer Befragung junger Konzertbesucher.] – In: Musica. 23 (1969), S. 279.
727. *Tufts*, N. P.: A visit to the heartland of Bach. – In: Journal of Church Music. 11 (1969), Mai: S. 2-7; Okt.: S. 2-7.
728. *Tureck*, Rosalyn: All about Bach. – In: Music and Artists. 3 (1970), No. 1, S. 19.
729. *Voß*, Egon: Fünfmal h-Moll-Messe. – In: Schallplatte und Kirche. Beihefte zu Musik und Kirche. 38 (1968), S. 131-134.
730. *Walters*, Raymond: The Bethlehem Bach Choir; An Historical and Interpretative Sketch. [Reprint der Ausgabe von 1918.] – Boston, New York: Houghton Mifflin Comp. 1971. X, 289 S. u. Abb.
731. *Werker*, Gerald [Wouter Paap]: Een eeuw Mattheus Passion in Nederland. De eerste uitvoering door Toonkunst Rotterdam onder leiding van Woldemar Bargiel. – In: Mens en Melodie. 25 (1970), S. 115-117.
733. *Wolters*, Klaus: Winterthur. Bachs Goldberg-Variationen. [Bearbeitung für Cembalo und Streichorchester von Franzpeter Goebels.] – In: Schweizerische Musikzeitung. 111 (1971), H. 4, S. 229-230.
734. *Z[eilinger]*, Fr[anz]: Mühlhausen. 20 Jahre Bach-Chor. – In: Musik und Gesellschaft. 18 (1968), S. 789-790.

735. *Zimmermann*, Winfried: 2. Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb für Schüler und Jugendliche. – In: Musik und Gesellschaft. 20 (1970), S. 563 bis 565.
736. *Zwanzig Jahre Bach-Archiv Leipzig*. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 7 (1970), S. 123–124.

VIII. BACHFESTE

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

1968

737. 43. Deutsches Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft [vom] 6.–9. Dezember in *Dresden*. Bachfestbuch. – Dresden 1968. 44 S.
738. Böhm, Hans: Vor internationalem Publikum: Das 43. Deutsche Bachfest in *Dresden*. – In: Musik und Gesellschaft. 19 (1969), S. 113–117.
739. Gottschick, Anna Martina: Bachfest in *Dresden*. – In: Musik und Kirche. 39 (1969), S. 79–80.
740. Schwinger, Eckart: Das dreiundvierzigste Bach-Fest. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 6 (1969), H. 1, S. 13–15.
741. Schwinger, Eckart: 43. Deutsches Bach-Fest. *Dresden*. – In: Musica. 23 (1969), S. 150–151.
742. Zweiundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 19. bis 26. Juni 1968. – Programmheft. 23 S.
743. Goetzmann, Karin: Zweiundzwanzigste *Greifswalder* Bachwoche. – In: Musik und Kirche. 38 (1968), S. 254.
744. Schwinger, Eckart: XXII. *Greifswalder* Bachwoche. – In: Musik und Gesellschaft. 18 (1968), S. 588–590. – In: Musica. 22 (1968), S. 356–357.
745. Zweiundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 5 (1968), H. 3/4, S. 26.
746. Bach-Festtage in *Köthen*. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 5 (1968), H. 1, S. 16.
747. English Bach Festival: *London* July 2nd to 7th, 1968. – Programmbuch. 44 S.
748. XXV. Kleines Musikfest in *Lüdenscheid*. 18.–19. Mai 1968. – Programmheft. 16 S. m. Abb.
749. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Kleines Musikfest in *Lüdenscheid*. [Bachfest.] – In: Musica. 22 (1968), S. 332–333.
750. Bachmann, Claus-Henning: Die Summe des *Münchner* Bach-Festes. – In: Berichte und Informationen des Österreichischen Forschungsinstitutes Wirtschaft und Politik, Salzburg. 23 (1968), H. 1144, S. 15.

751. Danler, Karl-Robert: Bach-Fest 1968 (*München*). – In: *Musica*. 22 (1968), S. 354–355.
752. Wiese, Klaus Martin: Lorenzer Bachtage in *Nürnberg*. – In: *Musik und Kirche*. 38 (1968), H. 4, S. 195–196. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1968), S. 128.
753. English Bach Festival: *Oxford* June 22nd to July 7th, 1968. – Programm-buch. 120 S.
754. Bujic, B.: Sesti engleski Bachov festival u *Oxfordu*. – In: *Zvuk*. (1968), Nr. 89, S. 572–576.
755. Thompson, L.: Engleski Bachov festival u *Oxfordu*. – In: *Zvuk*. (1968), Nr. 81, S. 57–59.
756. *Thüringer* Bachtage 1968. – In: *Musikrat der DDR. Bulletin*. 5 (1968), H. 3/4, S. 20–21.

1969

757. 44. Deutsches Bachfest [der Neuen Bachgesellschaft in] *Heidelberg* [vom] 25.–30. Juni 1969. Bachfestbuch. – Heidelberg 1969. 136 S.
758. Hammerstein, Reinhold: Zur Ausstellung „Bach und *Heidelberg*“. Veranstalter vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität. – In: Bachfestbuch. Heidelberg 1969, S. 118–120. [Vgl. Nr. 757.]
759. Haußwald, Günter: 44. Deutsches Bachfest. *Heidelberg*. – In: *Musica*. 23 (1969), S. 473–474.
760. Hermelink, Siegfried: Bachpflege in *Heidelberg*. – In: Bachfestbuch. Heidelberg 1969, S. 125–130. [Vgl. Nr. 757.]
761. Müller, Fritz: 43. Deutsches Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1969), S. 92–93.
762. Riemer, Otto: Impressionen vom 44. Deutschen Bachfest in *Heidelberg*. – In: *Der Kirchenmusiker*. 20 (1969), S. 133–135.
763. Bachwoche *Ansbach* 25. Juli bis 1. August 1969. Offizieller Almanach. – *Ansbach: Bachwoche* 1969. 64 S.
764. Haußwald, Günter: Bachwoche 1969 (*Ansbach*). – In: *Musica*. 23 (1969), S. 475–476.
765. Dreiundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 5. bis 11. Juni 1969. – Programmheft. 23 S.
766. Brüll, Erich: Im Zeichen schwedischer Musik: Die dreiundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche. – In: *Musikrat der DDR. Bulletin*. 6 (1969), H. 2, S. 16–19.
767. Schwinger, Eckart: Bachwoche mit schwedischen Gästen. *Greifswald*. – In: *Musica*. 23 (1969), S. 474–475.
768. English Bach Festival. *London*. June 16th to July 13th, 1969. – Programm-buch. 88 S. m. Abb.
769. International Bach Society, INC. *New York*. (Rosalyn Tureck, Director.) Report to the Members. – Vol. II, Number 3, Spring 1969, 5 S.; Vol. III, Numbers 1/2, Autumn/Winter 1969/1970. 10 S.

770. English Bach Festival: *Oxford* June 27th to July 13th, 1969. – Programm-
buch. 100 S. m. Abb.
771. Chapman, Ernest: The English Bach Festival. [*London, Oxford.*] – In:
Musical Events. 24 (1969), Sept., S. 8–9.
772. Sadie, Stanley: English Bach Festival. [*London, Oxford.*] – In: The
musical Times. 110 (1969), No. 1518, S. 857–858.
773. *Thüringer* Bachtage 1969. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 6 (1969),
H 3/4, S. 18–19.
774. Mertens, Volker: *Würzburger* Bachtage 1969. – In: Musik und Kirche.
40 (1970), S. 50. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1970), S. 18–19.
775. Mertens, Volker: *Würzburg* ist auch eine Bach-Stadt geworden. – In:
Würzburg 1969 – Zeitschrift für Kultur und Wirtschaft. H. 7, S. 46.

1970

776. II. Internationales Bachfest *Leipzig* 1970 in Verbindung mit dem 45.
Bachfest [der Neuen Bachgesellschaft vom] 17. bis 21. September 1970.
Bachfestbuch. – Leipzig 1970. 76 S.
777. Felix, Werner: Zur Bachpflege des Gewandhausorchesters. [*Leipzig.*] –
In: II. Internationales Bachfest Leipzig 1970, S. 64–65. [Vgl. Nr. 776.]
778. Holl, Dieter: Bachfest *Leipzig* 1970. – In: Musik und Kirche. 41 (1971),
S. 29–30.
779. Kalb, Friedrich: II. Internationales Bach-Fest *Leipzig* 1970 in Verbin-
dung mit dem 45. Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft. – In: Gottes-
dienst und Kirchenmusik. (1970), S. 191–195.
780. Mauersberger, Erhard: Zum II. Internationalen Bachfest. [*Leipzig.*] –
In: Treffpunkt Leipzig. Veranstaltungsplan der Messestadt. (1970), H. 9,
S. 10–11, m. Abb.
781. Petzoldt-Herrmann, Eleonore: Tönet, ihr Pauken! II. Internationales
Bachfest in *Leipzig*. – In: Musik in der Schule. 22 (1971), S. 129–130.
782. Witkowski, Leon: 2. Miedzynarodowy festival Bachowski w Lipsku.
[2. Internationales Bachfest in *Leipzig*. Poln.] – In: Ruch Muzyczny.
(1971), S. 13–14.
783. Wolf, Werner, und Autorenkollektiv: II. Internationales Bachfest in
Leipzig. – In: Musik und Gesellschaft. 20 (1970), S. 732–735. – In: Mu-
sikrat der DDR. Bulletin. 7 (1970), S. 93–96.
784. Bach-Tage *Berlin* 1970. – Programmbuch. Redaktion und Gestaltung:
Christoph Trautmann. – Berlin: Verband Deutscher Musikerzieher und
Konzertierender Künstler VDMK, Landesverband Berlin 1970. 48 S.
m. Abb. u. Faks.
785. Gottschick, Anna Martina: Bachtage *Berlin* 1970. – In: Musik und
Kirche. 40 (1970), S. 435–436.
786. The *Brattleboro* Music Center. Second Autumn Bach Festival. [Pro-

- grammheft m. Einführung von Hartley Pfeil.] – West Brattleboro, Vermont: BMC (1970), (8) S.
787. Vierundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche vom 19. bis 25. Juni 1970. – Programmheft. 18 S.
788. Brüll, Erich: Vierundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 7 (1970), S. 97-98.
789. Labs, Dietrich: Vierundzwanzigste *Greifswalder* Bachwoche. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 355.
790. Schwinger, Eckart: Die 24. Bachwoche. *Greifswald*. – In: Musica. 24 (1970), S. 473.
791. S[chwinger], E[ckart:] *Greifswald*. 24. Bach-Woche. – In: Musik und Gesellschaft. 20 (1970), S. 786-787.
792. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Bachtage in *Halle* (Westfalen). – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 133-134.
793. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: *Halle* (Westfalen): Bach-Tage, aber nicht kleinstädtisch. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 131 (1970), S. 189.
794. International Bach Society, INC. Institute for Bach Studies. Rosalyn Tureck, Director. Fourth Annual International Congress 1970, July 6 to 23. Program. [*New York*.] – o.O. (New York) 1970. 8 S.
795. English Bach Festival: *London* April 18th to April 30th, 1970. – ProgrammBuch. 95 S. m. Abb.
796. Sammetreuther, Hermine: „Bachtage an St. Lorenz“ in *Nürnberg*. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 131 (1970), S. 358.
797. Wiese, Klaus Martin: II. Bachtage an St. Lorenz in *Nürnberg*. – In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 292-293.
798. Wiese, Klaus Martin: Lorenzer Bachtage in *Nürnberg*. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1970), S. 98-99.
799. English Bach Festival: *Oxford* April 10th to April 19th, 1970. – ProgrammBuch. 72 S. m. Abb.
800. Internationale Bach-Gesellschaft: 10. Internationales Bach-Fest *Schaffhausen* vom 3. bis 10. Mai 1970. – ProgrammBuch. 123 S. m. Abb. = Societas Bach Internationalis 1970.
801. Fierz, Gerold: *Schaffhausen*. Das 10. Internationale Bach-Fest. – In: Schweizerische Musikzeitung. 110 (1970), H. 4, S. 252-254.
802. Schumann, Karl: 10. Internationales Bachfest. *Schaffhausen*. – In: Musica. 24 (1970), S. 365-366.
803. Friebel, Karl-Heinz: *Thüringer* Bach-Tage 1970. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 7 (1970), S. 96-97. – In: Musik und Gesellschaft. 20 (1970), S. 397-398.
804. Mertens, Volker: *Würzburger* Bachtage 1970. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 34-35.
805. Schumann, Karl: *Würzburg*. Günter Jena und seine Bach-Tage. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 131 (1970), S. 9-10.

1971

806. 46. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in *Bremen* vom 2. bis 7. Juni 1971. Bachfestbuch. – Bremen 1971. 100 S.
807. Bildkunst im Zeitalter Johann Sebastian Bachs. Meisterwerke des Barock aus dem Besitz der Kunsthalle *Bremen*. Zum 46. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Ausstellung Kunsthalle Bremen 2. Juni bis 25. Juli 1971. Katalog. – Bremen: Kunsthalle 1971. 344 S.
808. Blum, Klaus: Bachs Werk in *Bremen*. – In: Bachfestbuch. Bremen 1971, S. 89–95. [Vgl. Nr. 806.]
809. Evers, Wilhelm: Bemerkungen zum Programm des 46. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft. [*Bremen*.] – In: Bachfestbuch. Bremen 1971, S. 96–99. [Vgl. Nr. 806.]
810. Gojowy, Detlef: Notizen zum 46. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. [*Bremen*.] – In: Musik und Bildung. 62 (1971), S. 369–370.
811. Harrassowitz, Hermann: Mut zum Unkonventionellen. 46. Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft in *Bremen*. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1971), S. 207.
812. Haußwald, Günter: Sechsvierzigstes Bachfest. *Bremen*. – In: Musica. 25 (1971), S. 484–485.
813. Holl, Dieter: 46. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. *Bremen*. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 200–201.
814. Jong, Willem Coenraad de: Het Bach-Fest in *Bremen*. – In: Mens en Melodie. 26 (1971), S. 229–234.
815. Piersig, Fritz: Neue Bachgesellschaft. Rückblick auf *Bremen*. – In: Der Kirchenmusiker. 22 (1971), S. 219.
816. Sprondel, Gottfried: Vesper-Predigt zum Bach-Fest. (Gehalten in der Vesper am Sonnabend, 5. Juni 1971 in Unser Lieben Frauen Kirche zu *Bremen* beim 46. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft.) – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 169–170.
817. Bachwoche *Ansbach* 23. bis 31. Juli 1971. Offizieller Almanach. Redaktion: Adolf Lang. – Ansbach: Bachwoche 1971. 84 S.
818. Greis, Siegfried: Bach war wieder in *Ansbach*. Die Ansbacher Bach-Woche – ein internationales Musikfest mit persönlichem Profil. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1971), H. 6, S. 208–209.
819. Mezger, Manfred: Bachwoche *Ansbach* 1971: Vorbild und Risiko. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), H. 5, S. 249–251.
820. Zur Ausstellung „Bach und seine Zeit“. – In: Bachwoche *Ansbach* vom 23. bis 31. Juli 1971. Offizieller Almanach, S. 68–70. [Vgl. Nr. 817.]
821. Bach-Tage *Berlin* 1971. Programmbuch. Redaktion und Gestaltung: Christoph Trautmann. – Berlin: Verband Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler VDMK, Landesverband Berlin 1971. 52 S.
822. Bach-Tage – Vorträge 1970. Beilage zum Programmbuch Bach-Tage *Berlin* 1971. Redaktion und Gestaltung: Christoph Trautmann. – Berlin 1971. 16 S.

823. Eberle, Gottfried: Bach-Tage *Berlin*: Von Dufay bis Webern. Eine Konzeption und was davon übrigblieb – Interpretatorische Qualität. – In: Neue Musikzeitung. 20 (1971), Nr. 6, S. 21.
824. Gottschick, Anna Martina: *Berliner* Bachtage 1971. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), H. 5, S. 251-252.
825. Labs, Dietrich: 25. *Greifswalder* Bachwoche. – In: Der Kirchenmusiker. 22 (1971), S. 137, 139. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 201-202.
826. Schwinger, Eckart: Die fünfundzwanzigste *Greifswalder* Bach-Woche. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 8 (1971), S. 168-169.
827. Schwinger, Eckart: Fünfundzwanzigste Bachwoche. *Greifswald*. – In: Musica. 25 (1971), S. 485-486.
828. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Achte *Haller* Bachtage. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), S. 98.
829. English Bach Festival: *London*. April 27th to May 7th, 1971. – Programmbuch. 100 S. m. Abb.
830. De Nederlandse Bachvereniging 50 Jaar. [*Naarden*.] Programmbuch. – Naarden (1971). 42 S.
831. Schoute, Rutger: De Nederlandse Bachvereniging Vijftig Jaar. [*Naarden*.] – In: De Nederlandse Bachvereniging 50 Jaar. Programmbuch, S. 9-29. [Vgl. Nr. 830.]
832. Werker, Gerald [= Wouter Paap]: 50 Jaar Nederlandse Bachvereniging. – In: Mens en Melodie. 26 (1971), S. 302-304.
833. English Bach Festival: *Oxford*. April 16th to April 25th, 1971. – Programmbuch. 80 S. m. Abb.
834. Schiffer, Brigitte: Englisches Bach-Festival mit Stockhausen. – In: Melos. Zeitschrift für neue Musik. 38 (1971), H. 10, S. 435-438.
835. Bach-Wochen *Salzgitter* 1971. – In: Der Kirchenmusiker. 22 (1971), H. 1, S. 31.
836. Friebel, Karl-Heinz: *Thüringer* Bachtage 1971. – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 8 (1971), S. 89-90.
837. Mertens, Volker: *Würzburger* Bachtage 1971. – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 95-96. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1972), S. 28.
838. Mertens, Volker: Zehn Jahre *Würzburger* Bach-Chor. – In: Musik und Kirche. 41 (1971), H. 6, S. 322-323.
839. Meyer, Anton: *Würzburger* Bachtage 1971. – In: Das Orchester. 20 (1972), S. 12-13.
840. Sammetreuther, Hermine: *Würzburg*. Bachtage 1971. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 133 (1972), S. 46.

1972

841. 47. Bachfest *Leipzig* 1972 der Neuen Bachgesellschaft [vom] 15. bis 19. Juni anlässlich des IV. Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbe-

- werbs der Deutschen Demokratischen Republik. Bachfestbuch. – Leipzig 1972. 40 S.
842. Felix, Werner: Zur Bachpflege in der Stadt *Leipzig*. – In: Bachfestbuch. Leipzig 1972, S. 28–30. [Vgl. Nr. 841.]
843. Fischer, Rudolf: Zum IV. Internationalen Bachwettbewerb 1972. – In: Bachfestbuch. Leipzig 1970, S. 62–63. [Vgl. Nr. 776.]
844. Henkel, Hubert, und Autorenkollektiv: Siebenundvierzigstes Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. [*Leipzig*.] – In: Musikrat der DDR. Bulletin. 9 (1972), S. 124–127.
845. H. . . , H.: International stark beachtet und besucht. IV. Internationaler Bach-Wettbewerb und 47. Bach-Fest in *Leipzig*. – In: Musik und Gesellschaft. 22 (1972), S. 548–551.
846. Holl, Dieter: 47. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. [*Leipzig*.] – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 237–238.
847. *Greifswalder* Bach-Woche, durchgeführt vom Greifswalder Domchor. [21.–26. Juni 1972.] – Programmheft. 20 S.
848. Labs, Dietrich: 26. *Greifswalder* Bachwoche. – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 239–240.
849. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: *Halle* (Westfalen): Bachtage mit Karlheinz Stockhausen. – In: Neue Zeitschrift für Musik. 133 (1972), S. 146.
850. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Neunte *Haller* Bachtage. – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 96–97.
851. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: *Haller* Bachtage 1972. – In: Der Kirchenmusiker. 23 (1972), S. 60–61.
852. *Heidelberger* Bachzyklus 1969–1972. – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 244–245.
853. C. C.: III. *Köthener* Bachtage. – In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 98.
854. English Bach Festival: *London*. April 24th to May 5th, 1972. – Programmbuch. 108 S.
855. English Bach Festival: *Oxford*. April 14th to April 23rd, 1972. – Programmbuch. 92 S.
856. 34^e Festival International de Musique de *Strasbourg*. Bach et le 20^e Siècle. 40^e Anniversaire 1932–1972. Programmheft mit Einführungen und Abbildungen. – Strasbourg: Lamil 1972. 111 S.)

IX. TANZ, BELLETRISTIK, FILM

857. *Arkin*, David: The twenty Children of Johann Sebastian Bach. – Los Angeles: The Ward Ritchie Press. (1968). [40] S. m. Abb.
858. *Goes*, Albrecht: Stunden mit Bach. 2. Aufl. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1971. 37 S.
859. (*Goes*, Albrecht:) Albrecht Goes über Bach. [Aus: Albrecht Goes, Stunden mit Bach. Hamburg 1967.] – In: Bachwoche Ansbach 25. Juli bis

1. August 1969. Offizieller Almanach, S. 25-26. [Vgl. Nr. 763; vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 694.]
860. *Heimeran*, Ernst: Doppelkonzert. [Aus: Lehrer, die wir hatten. München: Heimeran-Verlag.] – In: Schreiber, Erika: Kunterbunter Kontrapunkt. Kirchen- und anderes Musikalisches. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1972, S. 56-64.
861. *Koch*, Gerhard R.: Jean-Marie Straubs Bach-Film. – In: *Musica*. 22 (1968), S. 361-362.
862. *Koegler*, Horst: Bèjart choreographiert Wagner und Bach [in Brüssel.] – In: *Musica*. 24 (1970), S. 144-145.
863. *Meynell*, Esther: The little chronicle of Magdalena Bach. [Reprint der Ausgabe von Chapman and Hull London 1940.] – New York: Ungar 1970. 145 S.
864. [*Meynell*, Esther]: De kleine kroniek van Anna Magdalena Bach. Echgenote van Johann Sebastian Bach „Wahrheit und Dichtung“. Uit het Duits vertaald door R. Wiessing-de Sterke. – Amsterdam: Uitgeverij de Arbeiderspers 1969. 182 S.
865. [*Meynell*, Esther:] Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach. – Dietikon-Zürich: Stocker-Schmid 1968. 303 S.
866. *Oppens*, Kurt: Die Goldberg-Variationen als Ballett. Jerome Robbins hat sie choreographisch textiert. – In: *Musica*. 26 (1972), S. 154-155.
867. *Rexhausen*, Felix: Von großen Deutschen. Satiren. Mit farbigen Originalgraphiken von Walter Zimbrich. [S. 33-37: Ein Vater (= Joh. Seb. Bach)]. – Stierstadt (Taunus): Eremiten-Presse (1969).
868. *Rosenstengel*, A[lbrecht]: Tanzmusik mit Johann Sebastian Bach. – In: *Harmonika-Revue*. 36 (1969), S. 20-22.
869. *Steinbeck*, J. Dietrich: Die nicht angenommene Herausforderung. Probleme der choreographischen Darstellung Bachscher Musik. [Vortrag.] – In: *Bach-Tage – Vorträge 1970*. Beilage zum Programmbuch *Bach-Tage Berlin 1971*, S. 1-9. [Vgl. Nr. 822.]
870. *Stokowska*, Magdalena: Kto? Co? O muzyce i muzykach. Cietkawosti, Wiersze, Wypowiedzi, Anegdoty. [Zu J. S. Bach S. 18-25. Wer? Was? Über Musik und Musiker. Späße, Verse, Meinungen, Anekdoten. Poln.] – Warschau: Państwowe Zakłady Wydawnictwo Szkolnych 1971. 347 S.
871. *Straub*, Jean-Marie: Chronik der Anna Magdalena Bach. – Frankfurt a.M.: Verlag Filmkritik (1969). 110 S. = *Cinemathek*. 23. – Wien: Jungbrunnen.
872. *Trautmann*, Christoph: Straubs „schwarzer“ Bach-Film. – In: *Musik und Kirche*. 38 (1968), S. 279-280.
873. *Tureck*, Rosalyn: Bach and the dance: a new dance school of the Institute for Bach Studies. – In: *Music Clubs Magazine*. 48 (1969), Nr. 4, S. 28 bis 29.
874. *Weber*, Hans Jürgen: „Die Chronik der Anna Magdalena Bach.“ [Vorschau auf den Film Jean-Marie Straubs.] [Aus: *Der Tagesspiegel*, Nr. 6778.] – In: *Der Kirchenmusiker*. 19 (1968), H. 3, S. 125.

875. *Zappe*, Hans: Die letzte Reise. [Aus: Uns trägt der gleiche Stern. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.] – In: Schreiber, Erika: Kunterbunter Kontrapunkt. S. 153–160. [Vgl. Nr. 860.]
876. *Zijtboff*, R. ten: De Bach-film van Jean-Marie Straub. – In: Mens en Melodie. 23 (1968), S. 98–102.

ANHANG: FAKSIMILE-AUSGABEN

A. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke.

Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

877. *Band 2*: Originalstimmensatz der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (BWV 14). – 2. Auflage 1971. 14 gez. Bll.; 1 Umschlag.
Band 3: Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730. Faks. nach d. Autograph. Mit einem Vorwort von Nathan Notowicz. 2. Aufl. 1967. 2 Bl. Faks., 4 Bl. Text [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 706.]
 Bespr.: (1) Literature – Music – Fine Arts. A Review of German Language Research Contributions on Literature, Music and Fine Arts. (German Studies. Section III.) Vol. IV (1971), No. 2, S. 200 (Christoph Wolff).
878. *Band 4*: Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo (BWV 1030). Faks. nach d. Autograph. 2. Auflage 1969. 8 gez. Bll.; 1 Umschlag.
879. *Band 5*: Das Wohltemperierte Klavier I (BWV 846–869). – 3. Auflage 1971. 45 Bl. Faks.; 5 Bl. Text. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 715.]
Band 8: Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“ [BWV 210]. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 708.]
 Bespr.: (1) Notes. 24 (1967/68), S. 795 (Robert L. Marshall).
880. *Band 9*: Gott ist mein König; Mühlhäuser Ratswechselkantate BWV 71. Faks. nach d. Autograph. Hrsg. mit einem Vorwort von Werner Neumann. – 1. Auflage 1970. 32 S.
881. *Band 10*: Schweigt stille, plaudert nicht. Kaffeekantate BWV 211. Faks. nach d. Autograph. Hrsg. von Werner Neumann. – 1. Auflage 1971. 36 S.
882. *Band 11*: Konzert D-Dur für Cembalo und Streichorchester (BWV 1054). Mit einem Vorw. hrsg. von Hans-Joachim Schulze. Vorw. deutsch und englisch. – 1. Auflage 1972. 12 S Faks.; 8 Seiten Text.

B. Andere Ausgaben

883. *Bach*, Johann Sebastian: Two and three-part inventions. Mit einem Vorw. hrsg. von Eric Simon. Faks. nach d. Autograph. – New York: Dover 1968. 150 S. = Facsimile series of music manuscripts.
 Bespr.: (1) Musical Quarterly. 56 (1970), S. 130–132 (Paul Henry Lang).

884. [Scheide, William H., Hrsg.:] Wine and Taxes. A letter written by Johann Sebastian Bach in 1748 to his cousin. [Faks. und Übertragung eines Dankbriefes an „Herrn Vetter“; mit einer engl. Einführung.] – New York: Pierpont Morgan Library 1970. (6) Bl., (2) Bl. Faks.

Bach, Johann Sebastian: Messe in h-Moll. [BWV 232.] Faks.-Lichtdruck nach d. Autograph. Mit einem Nachwort hrsg. von Alfred Dürr. Kassel u. a.: Bärenreiter (1965). 99 Bl. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 710.]

Bespr.: (1) Die Musikforschung. 22 (1969), S. 411 (Georg von Dadel- sen).

Bach, Johann Sebastian: Cantate burlesque: Mer hahn en neue Ober- keet. [Bauernkantate BWV 212.] Faks. nach d. Autograph. Mit einem Nachwort hrsg. von Wilhelm Virneisel. München, Duisburg: Henle 1965. 14 Bl. [Vgl. BJ 1973, Bibl. Nr. 705.]

Bespr.: (1) Musica, 22 (1968), S. 116-117 (Joseph Müller-Blattau). (2) Notes. 24 (1968), S. 573-575 (Robert L. Marshall).

AUTORENREGISTER

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

- Abert, Anna Amalie* 84
Adorno, Theodor W. 75
Ablgrimm, Isolde 379, 492, 493, 494
Albrecht, Christoph 345
Altwein, Erich F. W. 386
Ameln, Konrad 283(x), 284
Apel, Willi 76
Appel, Richard G. 163
Arian, Edward 647
Arkin, David 857
Asai, Masao 70

Baba, Takeshi 18, 495
Babitz, Sol 380, 496, 497, 498
Bachmann, Claus-Henning 750
Bajahunov, B. Ja. 471
Baranova, T. 649
Barber, Elinore 17, 21, 164, 232,
 289, 290, 346, 381, 382, 383, 384,
 385, 472, 500, 501, 502, 503, 573,
 574, 574a, 614, 615
Baresel, A. 650
Bărgăuanu, Grigore 504
Bartelink, Bernard 505
Beck, Hermann 165, 305(x)
Beethoven, Ludwig van 575
Bengtsson, Ingmar 108
Benkö, Andrei 616
Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane
 749, 792, 793, 828, 849, 850, 851
Bernstein, Martin 19
Besseler, Heinrich 43, 576
Biggs, E. P. 150
Birk, Reinhold 577
Bitsch, Marcel 473
Bittner, Carl 617
Blankenburg, Walter 44, 58, 62, 78,
 122, 123, 135 (x), 166, 167, 238,
 291, 578, 651

Blum, Klaus 808
Blume, Friedrich 19, 22, 109, 110
Bock, Erich 112 (x)
Bodky, Erwin 386
Böhm, Hans 618, 738
Börner, Hermann 619
Boetticher, Wolfgang 434
Bogatyrëv, Semën S. 168, 435
Bokum, J. G. A. ten 579
Bónis, Ferenc 308 (x)
Bonnet, Antony 347
Borris, Siegfried 305 (x), 506
Brainard, Paul 292
Brandt, Konrad 508
Braun, Hartmut 348
Braun, Werner 474
Breckoff, Werner 407 (x)
Breig, Werner 169, 387
Brenner, Rosamond Drooker 509
Briefs, Herbert 510
Brincker, Jens 293
Briner, Andres 238
Broman, Tor-Arvid 294
Bronnenmeyer, Walter 652
Broyles, Michael E. 511
Brüll, Erich 766, 788
Bruyck, Carl van 388
Buchet, Edmond 45
Budiš, Ratibor 512, 653
Bujic, B. 754
Bullivant, Roger 318a
Buszin, Walter Edwin 295

C. . ., C. 853
Carrell, Norman 475
Chailley, Jacques 476, 477
Chapman, Ernest 771
Chase, Harriet Ruth 389
Chiapusso, Jan 46

- Clarke, J. Williams* 514
Clauß, Hans 620
Conrath, Karl 621
Constantini, Franz-Peter 390
Cooper, Barry 23
Cooper, Kenneth 151
Cossé, Peter 655
Cranach-Sichart, Eberhard von 47
Czaczkas, Ludwig 391
Dadelsen, Georg von 48, 296, 884 (x)
Dähnert, Ulrich 152
Dahlhaus, Carl 233, 478, 622, 623, 624
Danler, Karl-Robert 751
Dart, Thurston 24
Daube, Otto 146
David, Hans Theodor 25, 26, 170, 297, 298, 349, 392, 393, 394, 479, 480
Daw, Stephen 46, 270
Dawney, Michael 300
Day, Thomas Charles 299
Dekker, Alfred 122, 124, 125, 513
Dekker, W. H. J. 234
Dömling, Wolfgang 27
Doflein, Erich 28
Dombois, Eugen 395
Domizlaff, Ilse 111, 140, 656
Dommel-Diény, Anny-Madeleine 301, 625
Donington, Robert 235
Druskin, Jakov Semjonovič 171
Druskin, Michail S. 302
Dürr, Alfred 5, 15, 51, 109, 126, 135 (x), 203, 228, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 283 (x), 303, 304, 305, 305 (x), 436, 437, 626, 884 (x)
Dunning, Albert 172
Eberle, Gottfried 79, 823
Eggebrecht, Hans Heinrich 80
Eble, R. C. 396
Ebmann, Wilhelm 515
Eisicovits, Max 173
Eller, Rudolf 1, 174, 175, 176
Emery, Walter 121, 306, 350, 516
Engel, Hans 177, 581
Engelman, Jan 286
Engler, Klaus 582
Eppstein, Hans 350 (x), 438, 439, 440, 441, 441 (x), 443
Esteban, J. 517
Etinger, Mark Aronovič 2, 178
Evers, Wilhelm 809
Eymann, Fritz 583
F. .n, F. 50
Feder, Georg 442, 584
Felix, Werner 777, 842
Fenner, Joachim 351
Fen-Taylor, A. 127
Fierz, Gerold 658, 801
Finke-Hecklinger, Doris 179
Finscher, Ludwig 180, 603
Fischer, Rudolf 843
Fischer, Wilfried 443, 444
Fischer, Wilhelm 585
Forkel, Johann Nikolaus 51, 51 (x), 51a
Forner, Johannes 586
Forsbaw, W. 112
Foster, Walter Charles 181
Franck, Hans 182
Freeman, Robert 236
Freundel, Hans 659
Friebel, Karl-Heinz 803, 836
Friedjung, Eliahu Bruno 660
Fries, Werner J. 518
Gál, Zsuzsa 52
Gand, Jean-Louis 481
Geck, Martin 14 (x), 53, 81, 82, 196, 245, 307, 308, 308 (x), 445, 449, 506, 587, 588
Gebring, P. 352
Geiringer, Irene 54
Geiringer, Karl 19, 46, 54, 83, 122, 135 (x), 238, 270
Gerber, Ernst Ludwig 55
Geron, Traugott 246
Gerstenberg, Walter 183, 184

- Gerstmann*, Günter 112 (x)
Giesbert, Franz Julius 154
Gilmore, C. F. 520
Giuleanu, Victor 185
Göllner, Theodor 397
Gönnenwein, Wolfgang 521
Goerges, Horst 84
Göring, Ernst Otto 661
Goes, Albrecht 858, 859
Goetzmann, Karin 743
Gojowy, Detlef 247, 248, 249, 309,
 589, 810
Gottschick, Anna Martina 739, 785,
 824
Grebe, Karl 522
Greis, Siegfried 818
Greß, Frank-Harald 662
Grischkat, Hans 250, 251
Grössel, Heinrich 398
Grossmann-Vendrey, Susanna 590
Gülke, Peter 122, 512 (x), 572
Günther, Ulrich 446
Gurlitt, Wilibald 186
Guyot, Annette 447
Gwinner, Volker 353, 354

H. . . , H. [= *Henkel*, Hubert]
Haacke, Walter 128
Häfner, Klaus 147
Hambraeus, Bengt 108
Hamburger, Povel 187, 310, 399, 523
Hamel, Fred 56
Hammerstein, Reinhold 14, 188, 758
Hanks, Sarah E. 189
Hansen, Nils 663
Harden, Ingo 664, 665
Harmon, Thomas 524
Harnoncourt, Nikolaus 311, 525,
 526, 527
Haroda, Ichirô 155
Harrassowitz, Hermann 811
Hartweg, Gisela 8
Hase, Hellmuth von 627
Haselauer, Elisabeth 528
Hasse, Johann Friedrich 666
Hatting, Carsten 190

Hattori, Kôzô 312
Hauswald, Günter 228, 419, 759,
 764, 812
Heijne, Ingemar von 113
Heimann, Walter 191
Heimeran, Ernst 860
Heller, Karl 192
Hellmann, Diethard 252
Helms, Siegmund 283 (x), 313, 591
Hendrie, Gerald 592
Henkel, Hubert 667, 668, 844, 845
Herford, Julius 400
Hering, Hans 156
Hermelink, Siegfried 253, 760
Herz, Gerhard 193, 194, 254, 254 (x)
Higbee, Dale 17, 117, 122, 122 (x),
 203, 265, 270, 448, 556
Hindermann, Walter Felix 255, 449
Hlawiczka, Karol 450
Hoffmann-Erbrecht, Lothar 15, 236,
 237, 401, 506, 628
Hoke, Hans Gunter 122
Holl, Dieter 778, 813, 846
Holst, Ortwin von 314
Holzknicht, Václav 114
Honolka, Kurt 669
Huber, Anna Gertrud 57, 85, 593
Huber, Nicolaus A. 629
Hudson, Frederick 256
Hudson, W. E. 402
Huijstee, Th. van 355, 356, 482

Icbida, Giichirô 529
Igoe, James T. 403
Ihlenfeld, Kurt 122, 122 (x)
Irmen, Hans-Josef 630

Jacobi, Erwin R. 404, 530, 531
Jacoby, Richard 257
Jaenecke, Joachim 3
Jeans, Susi 157
Jenny, Markus 670
Johnen, Kurt 532
Jones, Anita Joyce Gilstrap 631
Jong, Willem Coenraad de 814
Junger, Erwin 195, 405

- Jungbeinrich*, Hans-Klaus 671
Juzlova, Věra 533
Kaden, Christian 15
Kabl, Willi 115
Kalb, Friedrich 672, 779
Kalushski, W. M. 673
Kantzenbach, Friedrich Wilhelm
 632
Keller, Hermann 406, 407, 407 (x)
Kemmler, Erwin 386
Kessler, Franz 594
Kilian, Dietrich 357
King, Hyatt A. 228
Kinsky, Georg 4
Kipnis, J. 674
Kirchberg, Klaus 54
Klante, Wolfram 15
Klein, Hans-Gunter 196
Klein, Rudolf 633
Klenz, William 258
Kloiber, Rudolf 197
Kloppers, Jacobus 536 (x)
Klotz, Hans 558, 534, 535, 536,
 536 (x)
Kobayashi, Yoshitake 315
Koch, Gerhard R. 861
Kochevitsky, George A. 537, 538
Koegler, Horst 862
Koblbase, Thomas 27, 408
Komma, Karl Michael 584
Komorowski, Hans Peter 634
Korte, Werner 198
Kraemer, Uwe 130, 148
Kraft, Günther 112(x), 141
Krastin', V. M. 539
Krause, Joachim 540
Krause, Peter 5, 129
Křenek, Ernst 635
Krober, Ekkehart 316
Krüger, Elke 409
Krummacher, Friedhelm 199, 317
Kühne, Hartmut 86
Kühnlenz, Fritz 115a
Kunze, Stefan 410
Kupferberg, Herbert 595
Labs, Dietrich 789, 825, 848
Lam, Basil 411, 412
Lambert, Arthur 413
Lang, Paul Henry 228, 520, 883
Leaver, Robin 131
Leavis, Ralph 318, 318a
Legányiné Hegyi, Erzsébet 259
Lehmann, Claude 59
Leibowitz, René 200
Lenz, Christfried 201
Levitan, R. 676
Lora, Doris Liechty 359
Lubrich, Fritz 677
Maegaard, Jan 87
Maier, Gunter 414
Mainka, Jürgen 415
Majkapar, A. 678, 679, 680, 681
Majskij, V. Z. 202, 453
Makarewisch, Irina 685
Malinowski, Stanley A. 332
Malth, Rainer 682, 683, 684
Mann, Alfred 238
Marcel, Luc-André 60, 116
Marggraf, Wolfgang 416
Markevitch, Dimitry 451
Markiz, Lev 686, 687
Marshall, Robert Lewis 17, 44, 51,
 203, 228, 261, 319, 506, 879 (x)
Mason, Neale B. 204
Matsuoka, Yoshiko 417
Matthes, Werner 688, 689, 690
Matzke, Hermann 452
Mauersberger, Erhard 691, 780
May, Ernest D. 61
McKinney, James Carroll 260
Meinardi, Helge 476
Melchert, Hermann 320
Mendel, Arthur 54, 205
Mertens, Volker 774, 775, 804, 837,
 838
Meyer, Anton 839
Meyer, Ulrich 360, 361
Meynell, Esther 863, 864, 865
Mezger, Manfred 88, 362, 541, 819
Mies, Paul 391

- Milka*, A. P. 454, 455
Milštein, Jakov Isakovič 418 (x)
Minagawa, Tatsuo 89, 206
Moberg, Carl-Allan 108
Moe, O. 483
Möller, Hans-Jürgen 321
Mohr, Wilhelm 456, 692
La Motte, Diether de 484
Mudde, Willem 322, 323
Müller, Fritz 15, 761
Müller, Gerhard 693
Müller, Hans-Peter 694
Müller-Blattau, Joseph 596, 597,
 884 (x)
Mulbury, David G. 363, 598

Nagaoka, Toshio 542
Nagata, Hitoshi 543
Nakayama, Akiyoshi 263
Nederpelt, Theo 695
Neumann, Frederick 237, 544
Neumann, Werner 1, 15, 29, 30,
 62, 63, 117, 122, 122 (x), 132,
 208, 264, 265, 266, 267, 325, 441 (x),
 696, 697, 698, 880, 881
Newman, William S. 545
Nitschke, Wolfgang 457
Noack, Elisabeth 268
Nobrega, Adhemar 636
Nomura, Yoshio 90
Notowicz, Nathan 877 (x)

Ober, William B. 118
Oberdörffer, Fritz 546
Oebmann, Werner 419
Offermann, Helmut 699
Ogasapian, John 364
Obl, John F. 54
Olias, Günther 599
Oppens, Kurt 866
Orth, Siegfried 143
Otto, Hans 119

Paap, Wouter [= *Werker*, Gerard]
Pálfalvi, József 458
Palisca, Claude V. 64

Palm, Albert 600
Parry, Charles Hubert 65
Paumgartner, Bernhard 601
Pensdorfová, Eva 547
Pernye, András 639
Petereit, Eva Ursula 700
Petzoldt, Richard 66, 149
Petzoldt-Herrmann, Eleonore 781
Picht, Georg 91
Piersig, Fritz 815
Pisano, R. C. 326
Pischner, Hans 418, 548, 637, 701
Pisk, Paul A. 638
Platen, Emil 459
Pociey, Bohdan 66a, 70
Pols, André M. 120
Porfetye, A. 702, 703
Pousseur, Henri 602
Prautzsch, Ludwig 327, 485

Rabej, Vladimir 460
Ratz, Erwin 420, 603
Rebatet, Lucien 67
Reckling, Wolfgang 704, 705
Reed, R. A. 269
Reich, Wolfgang 133
Reichenbach, Horst 365
Reingold, Carmel Beriman 209
Rexhausen, Felix 867
Richards, Ruthann 366
Riedel, Friedrich Wilhelm 210
Riehm, Diethard 158
Riemer, Otto 762
Ripá, Constantin 211
Robertson, Alec 270
Rönnau, Klaus 461
Roizman, Leonid 418 (x), 707
Rößler, Ernst Karl 706
Rose, Gloria 31, 32
Rosenblum, S. 421
Rosenstengel, Albrecht 868
Rothe, Hans-Joachim 725
Rufener, Rudolf 271, 549
Ruppel, Karl Heinz 92
Růžicková, Zuzana 422, 550

- Ryom*, Peter 462
Sadie, Stanley 772
Salzer, Felix 212
Sammetreuther, Hermine 796, 840
Schaefer, Hansjürgen 58, 68, 443, 708,
 709, 710, 711
Schäffer, Adolf 712
Scharf, Joachim-Hermann 144
Scharf, Warren A. 713
Scheide, William H. 19, 884
Schenk, Erich 486
Schenker, Heinrich 212, 463
Schering, Arnold 213
Schetelich, Herta 33
Schiffer, Brigitte 834
Schlager, Karlheinz 714
Schleuning, Peter 391, 423, 424
Schmalfuß, Hermann 272
Schmid, Ernst Fritz 328
Schmiedel, Peter 551
Schmieder, Wolfgang 7, 8
Schmitz, Arnold 214
Schmitz, Hans-Peter 464
Schneider, Frank 640
Schneider, Martin Gotthard 329
Schneider, Peter Otto [= ohr.] 15
Schönfelder, Gerd 54, 93, 512 (x), 641
Schönian, Hans Georg 15
Schonberg, Harold I. 69
Schoute, Rutger 831
Schrammek, Winfried 159, 160
Schramowski, Herbert 215
Schreier, Manfred E. 716
Schröter, Heinz 717
Schuhmacher, Gerhard 44, 506, 718
Schulze, Hans-Joachim 34, 35, 36,
 122, 122 (x), 273, 330, 367, 425,
 572, 882
Schumann, Karl 802, 805
Schweitzer, Albert 70
Schweizer, Gottfried 604
Schwenk, Hartmut 719
Schwinger, Eckart 721, 740, 741, 744,
 767, 790, 791, 826, 827
Schwinger, Wolfram 238, 552, 720
Seeger, Horst 71
Sebnal, Jiří 74
Seifert, Wolfgang 122
Serwer, Howard 120a, 605
Shay, E. 553
Siedentopf, Henning 554
Siegele, Ulrich 331
Siegmund-Schultze, Walther 94, 95,
 216
Sietz, Reinhold 308 (x)
Sievers, Heinrich 506
Simon, Eric 883
Smallman, Basil 332
Smend, Friedrich 96, 217, 274, 275,
 276, 333, 334, 335, 336, 337, 426,
 487, 606
Smith, Carleton 9
Smolka, Jaroslav 607
Solomon, Gina 555
Spitta, Philipp 608
Spodenkiewicz, Wiktor 465
Sprondel, Gottfried 816
Spronsen, Jean van 722
Sragow, Ruth La Porte 609
Stader, Maria 556
Städtler, Friedrich 134
Stajić, Petar 557, 610
Stam, Edward 488
Staplin, C. B. 368
Steglich, Rudolf 218
Steiger, Renate 219
Steinbeck, J. Dietrich 869
Steinert, Gustav Adolf 723
Steinitz, Paul 338
Stempel, Werner 724
Stiehl, Herbert 135
Stiehler, Ingrid 700
Stiller, Günther Walter Heinrich
 135 (x), 642
Stilz, Ernst 643
Stockmann, Bernhard 220
Stokowska, Magdalena 870
Straub, Jean-Marie 871
Streck, Harald 277
Stuckenschmidt, Hans Heinz 122

- Sulzmann*, Bernd 558
Sumikura, Ichirô 37, 38, 39, 40, 72,
 73, 97, 98, 99, 136, 137, 312, 339,
 427, 466, 467, 559, 560, 644
Sutboff-Gross, Rudolf 428
Sutter, J. de 340

Taesler, Martin 369
Tănăsescu, Dragos 504
Tarr, Edward H. 161, 162
Terry, Charles Sanford 51a, 341
Thompson, L. 755
Tichonow, A. V. 561
Todutã, Sigismund 221
Tokawa, Seiichi 100, 101, 222
Tolonen, Jouko 429
Tóth, Csomasz K. 54, 512 (x)
Trautmann, Christoph 104, 105, 106,
 135 (x), 278, 468, 872
Trumpff, Gustav Adolf 121
Tsuji, Shôichi 102, 103
Tufts, N. P. 727
Tureck, Rosalyn 562, 728, 873
Tusler, Robert L. 370
Tveit, Sigvald 223
Twittenhoff, Carla 645

Uhde, Jürgen 391, 563

Vartolomei, Luminița 430
Vassar, James B. 431
Veen, J. van der 469
Veselá, Alena 564, 565
Vetter, Walther 51 (x)
Viderø, Finn 371
Viertel, Karl-Heinz 566
Virneisel, Wilhelm 884 (x)
Vogelsänger, Siegfried 372, 373
Voiculescu, Dan 224, 225
Voß, Egon 729

Walcha, Helmut 374
Walters, Raymond 730
Watanabe, Takeshi 644
Weber, Hans Jürgen 874
Weber, Hildegard 646
Webster, James 236

Weiss, Dieter 342
Werker, Gerard [= Wouter Paap]
 731, 832
Werker, Wilhelm 432
Wertbemann, Helene 375
Westphal, Kurt 567
Westrup, Jack Allan 226, 280, 343
Whaples, Miriam Karpilow 10
Whitman, George 568, 569
Widmann, Joachim 107
Wiese, Klaus Martin 752, 797, 798
Willert, Paul 66
Williams, Peter F. 281, 376, 570, 572
Winzenburger, Janet 289, 290, 382,
 384, 472, 574a, 611
Winzenburger, Walter 55
Wiora, Walter 612, 612a, 613
Wörner, Karl Heinz 227
Witkowski, Leon 782
Wolf, Werner 783
Wolff, Christoph 42, 122, 179, 203,
 228, 229, 230, 288, 344, 377, 378,
 409, 489, 490, 572, 877 (x)
Wolff, Hellmuth Christian 571
Wolters, Klaus 733
Woodham, Ronald 121
Worbs, Hans Christoph 122, 308 (x),
 572
Wright, Craig 12
Wroński, Tadeusz 470

Young, Percy M. 121

Zander, Ferdinand 282
Zappe, Hans 875
Zavarský, Ernest 74
Zeilinger, Franz 734
Zeller, Winfried 107a
Zenck, Hermann 433
Zietz, Hermann 42
Zijlstra, Miep 873
Zijtboff, R. ten 876
Zimmermann, Heinz Werner 231
Zimmermann, Winfried 735
Zschoch, Frieder 285
Zurlinden, Hans 491

ANHANG

Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)

Englische Resümees

Werner Breig: Bach's Violin Concerto in D Minor

The violin concerto in d minor, for which no original source has survived, can be gathered from Bach's transcriptions in BWV 146, 188, and 1052, as well as from C. P. E. Bach's transcription BWV 1052a. From the discussion of text problems emerge some suggestions for departures from the reconstruction given in NBA VII/7. The investigation of authorship shows that the other movements are probably based on an earlier violin concerto, whereas the middle movement does not seem to be a re-working. The violin concerto, as demonstrated, is a work presumably from Bach's Cöthen period. Bach apparently added to the outer movements, not composed by him, a new middle movement.

Hans Eppstein: Problems of Chronology in J. S. Bach's Solo Suites

Both the chronology of the suite collections in relation to one another and the chronology within the single groups are investigated. In the latter case, stylistic criteria are combined with principles governing the arrangements of individual sets (key relationship, length, choice and number of movements). The result of the investigation shows the following order: English Suites – Suites for Violoncello – French Suites. The uniform character of the English Suites suggests a model, possibly going back to the "English" Dieupart. The later suite collections for harpsichord adhere less strictly to a definite pattern. It is more difficult to determine the chronology of the partitas for violin solo and for harpsichord. The stylistic uniformity of all harpsichord partitas suggests that they were written within a relatively short time (perhaps still in Cöthen).

Hans-Joachim Schulze: Melodic Quotations and Multiple Texts in the Peasant Cantata and the Goldberg Variations

As has long been known, the popular melodies ("Gassenhauer") quoted in the first recitative of the peasant cantata are aimed at the listener's implying the popular text. Similar interpretation possibilities arise for other portions of the peasant cantata where such melodies can be traced. The melodies quoted in the Quodlibet of the Goldberg Variations are to be understood in a figurative, rather than literal, sense.

Reinhold Krause: The Horn Motifs in J. S. Bach's Capriccio in B-Flat Major
BWV 992

On the basis of organological observations the attempt is made to clarify the origin of the octave motifs in this work as well as in others. The instrument assumed as having served as model is the hunting zink known as „Hiefhorn“.

William H. Scheide: Text Books Versus Musical Sources for Bach's Church
Cantatas

The six preserved text books for Bach's Leipzig church cantatas are important with respect to Bach's long range planning of cantata performances, as well as with respect to the question of the use of two cantatas, one before and one after the sermon of the same service. Some discrepancies between the text books and the musical sources call for explanation, especially in connection with the problem of Bach's setting of "Siehe, eine Jungfrau ist schwanger" for the Feast of the Annunciation, 1724. Apparently Bach did not compose this text but used the Weimar cantata BWV 182 for March 25, 1724 since he was occupied with preparations for the first performance of the St. John Passion.

Französische Resümees

Werner Breig: Le Concerto pour violon en Ré mineur de Bach

Le Concerto pour violon en Ré mineur, pour lequel aucune source originale n'existe, peut être reconstitué grâce aux transcriptions de J. S. Bach (BWV 146, 188 et 1052) ainsi qu'à celle de C. Ph. E. Bach (BWV 1052a). De la discussion des problèmes de notation émergent quelques suggestions pour certains changements à la reconstitution donnée dans NBA VII/7. La recherche de l'identification de l'auteur nous révèle que le premier et troisième mouvements sont probablement basés sur un concerto de violon d'une date antérieure, tandis que le mouvement central ne semble pas avoir été remanié. Le concerto pour violon, d'après la reconstruction, est probablement de la période de Cöthen. Apparemment Bach ajouta aux mouvements existants, qui ne sont pas de sa composition, un mouvement central.

Hans Eppstein: Problèmes chronologiques dans les suites pour instrument
solo de Jean Sébastien Bach

La question de l'ordre chronologique des recueils de suites est étudiée sous un double aspect: la chronologie des recueils l'un par rapport à l'autre, ainsi que la chronologie des suites individuelles contenues dans un même recueil. Dans ce dernier cas, on prend en considération en plus des critères stylistiques, les

principes organisateurs qui gouvernent l'ordre des suites individuelles (tonalité, ainsi que longueur, choix et nombre de mouvements). De cet examen résulte l'ordre suivant: Suites anglaises – Suites pour violoncelle – Suites françaises. La caractéristique uniforme des Suites anglaises suggère un modèle, probablement celui de «l'Anglais» Dieupart. Dans les recueils de suites de clavecin qui suivent, nous assistons à un relâchement progressif de l'adhérence à un modèle précis. L'ordre chronologique des partitas pour violon seul et celles pour clavecin est plus difficile à déterminer. L'homogénéité stylistique de toutes les six partitas pour clavecin suggère qu'elles ont été conçues à court intervalle l'une de l'autre (peut-être même à Cöthen).

Hans-Joachim Schulze: Citations mélodiques et superposition de textes dans la Cantate du Paysan et les Variations Goldberg

Comme on le sait de longue date, les mélodies d'origine populaire («Gassenhauer») entendues dans le premier récitatif de la Cantate du Paysan sont destinées à déclencher chez l'auditeur le réflexe instinctif de substituer mentalement le texte populaire. Une interprétation analogue s'offre dans d'autres sections de la Cantate du Paysan où de semblables mélodies sont discernables. Les citations mélodiques présentes dans le Quodlibet des Variations Goldberg doivent être prises au sens figuré plutôt que littéral.

Reinhold Krause: Les motifs du cornet de poste dans le Capriccio en Si bémol majeur BWV 992 de J. S. Bach

D'après les observations techniques relatives à l'instrument, on a tenté de clarifier l'origine des motifs d'octaves dans l'œuvre mentionnée ainsi que dans d'autres compositions. L'instrument supposé avoir servi de modèle serait le cornet de chasse («Jagdzink») connu sous le nom de «Hiefhorn».

William H. Scheide: Rapport entre textes et sources musicales dans les Cantates d'église de Bach

Il existe six recueils originaux de texte pour les Cantates d'église de Bach de la période de Leipzig. Ils sont importants quant à la révélation qu'il nous donne de la longue préparation de Bach concernant l'exécution des Cantates ainsi que de l'emploi de deux cantates, l'une avant et l'autre après le sermon du même office divin. Certaines contradictions entre les recueils de texte et les sources musicales conservées exigent une explication, principalement en rapport avec le problème de la mise en musique de la Cantate de Bach «Siehe, eine Jungfrau ist schwanger» pour la Fête de l'Annonciation de 1724. Apparemment Bach ne composa pas ce texte mais, à cause de la très prochaine première exécution de la Passion selon Saint Jean, il employa la Cantate de Weimar BWV 182 du 25 mars 1724.

Russische Resümeees

Вернер Брайг: Концерт для скрипки ре-минор Баха. Исследование по его построению и истории создания

Сохранившийся не в оригинале концерт для скрипки ре-минор может быть раскрыт из переложений И. С. Баха в BWV 146, 188 и 1052, а также из переложения К. Ф. Э. Баха BWV 1052a. Из обсуждения проблем нотного текста вытекают предложения по изменениям относительно реконструкции в NBA VII/7.

Исследование вопроса об авторстве приводит к выводу, что крайние пассажи наверное восходят к более раннему скрипичному концерту, в то время, как средний пассаж не обнаруживает следов обработки. Скрипичный концерт в реконструируемой редакции является произведением Баха, предположительно из Кётенского периода. Бах, очевидно, одновременно с обработкой предположительно не принадлежащих ему крайних пассажей заново сочинил средний пассаж.

Ханс Эппштайн: Проблемы хронологии в сюитах

Иоганна Себастьяна Баха для сольного инструмента

Были исследованы как отношение между произведениями-сюитами, так и хронология внутри отдельных сюит. Для последних, кроме критериев стиля привлекаются также принципы порядка (отношение тональности, длительность отдельных произведений, выбор и количество пассажей).

Таким образом получается последовательность Английские сюиты – сюиты для виолончели – французские сюиты. Единообразие Английских сюит указывает на использование образцов, которое, возможно, объясняется влиянием „англичанина“ Дъепара. В сюитных произведениях для клавесина более позднего периода они постепенно оживляются. Трудно поддаются хронологическому определению сюиты для скрипки и клавесина. Стилистическое единообразие всех шести сюит для клавесина дает основание предполагать, что они созданы в относительно быстрой последовательности (возможно, еще в Кётене).

Ханс-Иоахим Шульце: Цитаты мелодии и многозначность текста в Крестьянской кантате и в Гольдбергских вариациях

Как уже давно известно, цитированные в первом речитативе Крестьянской кантаты мелодии народных песен („Гассенхауэр“) рассчитаны на то, что слушатель в мыслях текст подставляет. Соответствующие возможности толкования вытекают также для цитатов, обнаруживаемых и в других местах Крестьянской кантаты. Цитаты мелодии в Кводлибет Гольдбергских вариаций, напротив, следует принимать менее дословно и больше в переносном смысле.

Рейнгольд Краузе: О мотивах почтового рожка в каприччо си-бемоль мажор И. С. Баха BWV 992

На основе инструментоведческих наблюдений предпринимается попытка выяснить происхождение октавных мотивов в упомянутом выше каприччо, а также в других композициях, принимая в качестве инструмента известный как сигнальный рожок, охотничий рожок.

Виллиам Х. Шайде: О соотношении оттисков текста и музыкальных источников церковных кантат Баха

Шесть сохранившихся оригинальных текстов к лейпцигским церковным кантатам Баха имеют важное значение в отношении долгосрочного планирования Бахом исполнения кантат, а также вопроса зазвучания двух кантат во время одного богослужения до и после проповеди. Некоторые расхождения между текстовыми оттисками и сохранившимися музыкальными источниками требуют объяснения, так, прежде всего, при проблеме переложения Бахом иа музыку текста „*Siehe, eine Jungfrau ist schwanger*“ на благовещение в 1724 году. По всей вероятности Бах не писал музыку к этому тексту, а из-за предстоящего первого исполнения Страстей по Иоанну прибежал к Ваймарской кантате BWV 182 для 25 марта 1724 года.

T s c h e c h i s c h e R e s ü m e e s

Werner Breig: Bachův Houslový koncert d-moll. Studie k jeho formě a k dějinám jeho vzniku

Houslový koncert d-moll, který se v původní podobě nezachoval, mohl být rekonstruován a základě transkripce J. S. Bacha v BWV 146, 188 a 1052, jakož i transkripce C. Ph. E. Bacha v BWV 1052a. Z diskuse o problémech notového textu vyplývají návrhy na změny oproti rekonstrukci v NBA VII/7. Zkoumání otázky autorství došlo k výsledku, že vnější věty jsou pravděpodobně přejaty z jednoho staršího houslového koncertu, zatím co střední věta neukazuje žádné stopy přepracování. Houslový koncert ve svém rekonstruovaném znění je Bachovým dílem vzniklým pravděpodobně v Köthenu. Současně s přeměnou vnějších vět, které snad nejsou jeho dílem, Bach nově zkomponoval střední větu.

Hans Eppstein: Chronologické problémy v Suitách pro sólový nástroj od Johanna Sebastiana Bacha

Zkouma se nejen chronologický vztah mezi suitami, nýbrž i chronologie v jednotlivých suitách. V těchto se kromě kritérií stylu přihlíží také k principům uspořádání (poměr tónin, délka jednotlivých skladeb, výběr a počet vět). Z toho vyplývá pořadí: Anglické suity – Houslové suity – Francouzské suity. Jednotnost Anglických suit ukazuje na představu předlohy, která byla pravděpodobně ovlivněna „Angličanem“ Dieupartem. Tato se v pozdějších Suitách pro cembalo postupně uvolňuje. Obtížné je chronologické určení partitů pro sólové housle a cembalo. Stylistická jednotnost všech šesti partit pro cembalo vede k předpokladu, že vznikly v relativně rychlém sledu (možná ještě v Köthenu).

Hans-Joachim Schulze: Citáty melodií a různé texty v Selské kantátě a v Goldbergových variacích

Jak je dávno známo, počítají v prvním recitativu Selské kantáty citované melodie lidových písní („odrhovačky“) s tím, že budou posluchačem v duchu substituovány. Příslušné možnosti interpretace se vyskytují také u dokazatelných citátů na jiných místech Selské kantáty. Citáty melodií v kvodlibetu Goldbergových variací jsou naproti tomu chápány méně doslovně, více v přeneseném smyslu.

Reinhold Krause: K motivům poštovní trubky v Capricciu b-dur BWV 992 od J. S. Bacha

Podle výsledků bádání z hlediska nauky o hudebních nástrojích byl proveden pokus o ujasnění vzniku oktávových motivů v jmenovaném Capricciu jakož i v

jiných kompozicích, přičemž se předpokládá, že nástrojem je jako lesní roh známá lovecká trubka.

William H. Scheide: O vztahu tištěných textů k hudebním pramenům Bachových chrámových kantát

Šest zachovaných původních tištěných textů k Bachovým lipským chrámovým kantátám je důležitých s pohledem na Bachovo dlouhodobé plánování provedení kantát jakož i na otázku hraní dvou kantát v jedné bohoslužbě a to před kázáním a po kázání. Některé diskrepance mezi tištěnými texty a zachovanými hudebními prameny vyžadují objasnění, jako především u problému Bachova zhudebnění textu „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger“ k Mariinu zvěstování 1724. Bach pravděpodobně tento text nekomponoval, nýbrž pro blížící se premiéru Janových pašijí se pro 25. březen 1724 vrátil zpět k Výmarské kantátě BWV 182.

Hinweise

Signatur M 2 8° 10	Stok K
-----------------------	-----------

RS

62

1976

Bub 27.5.74

4

Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk
		✓

3.1.1984

28.9.96

25.5.00

26.7.77 /
a 9.

SLUB DRESDEN



3 2257752