

Bach-Jahrbuch 2000

SLUB Dresden

MZ. 8.

10

mar2

NEUE BACHGESELLSCHAFT
LEIPZIG

BACH-JAHRBUCH

Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft
herausgegeben von
Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff

86. Jahrgang 2000



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
LEIPZIG

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

VEREINSJAHR 2000

Die redaktionelle Arbeit wurde gefördert durch das

BACH-ARCHIV LEIPZIG

FORSCHUNGSINSTITUT · MUSEUM · VERANSTALTUNGEN

Stiftung bürgerlichen Rechts

Gedruckt mit Unterstützung der Stadt Leipzig.

Das Bach-Jahrbuch ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen



Bach-Jahrbuch

Signatur: MZ. 8. 10

eingegangen am: 12.02.2001

Bemerkung: JB, Säbi

Ablage bei: 14/M

Heft: 2000/86

Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft: Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig

Anschrift für Briefsendungen: PF 100727, 04007 Leipzig

Anschriften der Herausgeber:

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, Thomaskirchhof 16, 04109 Leipzig

Anschrift für Briefsendungen: PF 101349, 04013 Leipzig

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

Redaktionsschluß: 30. Juni 2000

ISSN 0084-7682

ISBN 3-374-01828-9

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2000

Printed in Germany. H 6663

Notensatz: Olaf Olschewski und Frank Litterscheid, Leipzig

Satz und Lithographie: abg satz und bild GmbH, Altenburg

Druck und Buchbinderei: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

MZ. 8. 10 - 86. 2000

INHALT

<i>Gregory Butler</i> (Vancouver, B.C.), J. S. Bachs Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769). Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der „Fassung letzter Hand“	9
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230). Alte und neue Probleme	35
<i>Craig Wright</i> (New Haven, CT) Bachs „Kleines harmonisches Labyrinth“ (BWV 591). Echtheitsfragen und theologischer Hintergrund	51
<i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge/MA), Siegesjubiläum und Satzfehler. Zum Problem von „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50).	67
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Überlegungen zur Bach-Überlieferung in Naumburg	87
<i>Michael Maul</i> (Leipzig), Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	101
<i>Stefan Altner</i> (Leipzig), Wiedergefundene Legat-Quittungsbücher und Matrikelverzeichnisse der Leipziger Thomasschule, die auch die Bach-Zeit berühren	119
<i>Kai Köpp</i> (Karlsruhe), Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten und ihre Verwendung in Bachs Werken	139
<i>Helga Brück</i> (Erfurt), Das Chorbuch der Kaufmannskirche, der Hauskirche der Erfurter Bach-Familien. Adjuvantenmusik der Barockzeit	167
Das Bach-Schrifttum 1991 bis 1995 Zusammengestellt von <i>Karin Germerdonk</i> (Regensburg).	193
Kleine Beiträge	
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Wann entstand Johann Sebastian Bachs „Jagdkantate“?	301
<i>Rainer Kaiser</i> (Eisenach), Bachs Konzerttranskriptionen und das „Stück in Goldpapier“. Zur Datierung der Bach-Abschriften <i>P 280</i> und <i>Ms. R 9</i>	307
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Zum Schlußchoral der Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149)	313
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Eine Michaeliskantate als Parodievorlage für den sechsten Teil des Bachschen Weihnachts-Oratoriums?	317
<i>Joachim Kremer</i> (Hamburg), Johann Caspar Simon als Schüler Johann Sebastian und Johann Nikolaus Bachs? Ein neues süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert	327

<i>Claus Bockmaier</i> (München), Zum geraden Takt bei J. S. Bach. Mögliche Dispositionen des Metrischen in den Kopfsätzen der Brandenburgischen Konzerte	333
<i>Karen Lehmann</i> (Leipzig), Der Pränumerationsaufruf von Hoffmeister & Kühnel zur ersten Bach-Gesamtausgabe	347
<i>Hans-Joachim Kertscher</i> (Halle/Saale), Ein Brief-Fund in einem Halleschen Verlagsnachlaß: Wilhelm Friedemann Bach an Johann Jakob Gebauer. Mit einer Nachbemerkung von <i>Peter Wollny</i> (Leipzig)	351
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	359

ABKÜRZUNGEN

- AfMf = *Archiv für Musikforschung*
 AfMw = *Archiv für Musikwissenschaft*
 Am.B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in SBB)
 AMZ = *Allgemeine Musikalische Zeitung*
 Bach QJ = *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute*
- Bachs Notenbibliothek = Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.)
 Bach-Studien = Bach-Studien Bd. 1–10, Leipzig 1922–1991
 Bachs Spätwerk = *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg 1986*, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel 1988
- Bach-Symposium Marburg 1978 = *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, herausgegeben von Reinhold Brinkmann, Kassel 1981
- BC = *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff*, Leipzig 1986ff.
- Bd., Bde. = Band, Bände
 BG = *J. S. Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, Leipzig 1851–1899
 BJ = *Bach-Jahrbuch*
 Bl., Bll. = Blatt, Blätter
 BT = *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1974
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
 BWV² = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
 BWV^{2a} = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe, nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*, herausgegeben von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1998
- BzBf = *Beiträge zur Bach-Forschung*, Leipzig 1982–1991
 BzMw = *Beiträge zur Musikwissenschaft*
 DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*
 D-Dl = Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

- D-LEm = Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek –
 D-LEu = Universitätsbibliothek Leipzig
 D-HAu = Universitätsbibliothek Halle/Saale
 Dok I, II, III = *Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
 Band I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1963
 Band II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1969
 Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze*, Leipzig, Kassel 1972
- Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch 1957*, S. 5–162
- Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976
 = *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26.
- Dürr St 2 = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977
- EDM = *Das Erbe deutscher Musik*
- Falck = Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, ²1919, Reprint Lindau/B. 1956
- Fk = *Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, in: Falck (Anhang)
- Fs. = Festschrift
- Fs. Dürr = *Bachiana et alia Musicologica. Fs. Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*. Hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel 1983
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil I/II*, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Teil I–4*, Leipzig 1812–1814
- Göttingen SUB = Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- H. = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Hamburg SUB = Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- JAMS = *Journal of the American Musicological Society*
- Jahrbuch SIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*

- Kobayashi Chr = Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–72
- Krause I = Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, bearbeitet von Peter Krause, Leipzig 1964 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. 3.)
- LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*
- Mf = *Die Musikforschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG² = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff.
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.
- NBG = Neue Bachgesellschaft
- New GroveD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor: Stanley Sadie, London 1980
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*
- RiemannL = *Riemann Musiklexikon*, 12. Auflage, Mainz 1959–1975
- RISM = *Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik*
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus.ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBS² 2/3 (Mbg und Tb jetzt SBB, Verbleib unbekannt jetzt Biblioteka Jagiellońska Kraków)
- Schulze Bach-Überlieferung = Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
- T. = Takt(e)
- TBS² 2/3 = *Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*. Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958
- TWV (auch TVWV) = Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 1, 2, Frankfurt am Main 1981, 1983

- Ty = Charles Sanford Terry, *John Christian Bach*, London 1929
[Anhang: Werkverzeichnis]
- VfMw = *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*
- Wolff Stile antico = Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.), Wiesbaden 1968
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften, von Wisso Weiss, unter musikwiss. Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi*, Bd 1/2, Kassel etc. und Leipzig 1985 (NBA IX/1)
- Wien ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek Wien
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1964
- ZfMw = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

J. S. Bachs Kanonische Veränderungen
über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769)
Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage
der „Fassung letzter Hand“

Von Gregory Butler (Vancouver, B.C.)

Einleitung

Wenige Werke von Johann Sebastian Bach haben eine so lebhaft diskutierte Geschichte ausgelöst und eine so widersprüchliche Bewertung erfahren wie die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769. Die Geschichte der Quellen, genauer die Frage nach dem Verhältnis der beiden einzigen erhaltenen zu Lebzeiten Bachs entstandenen Quellen, hat eine lange und oftmals hitzig ausgetragene Debatte ausgelöst.¹ Bei den beiden Quellen handelt es sich zum einen um den (im folgenden als **Q** bezeichneten) Originaldruck, den der Nürnberger Stecher, Drucker und Verleger Balthasar Schmid herausbrachte, zum anderen um die autographe Reinschrift, heute Bestandteil einer größeren handschriftlichen Sammlung mit Bachschen Orgelwerken.² SBB P 271 (im weiteren Quelle **A**). Beide stammen aus dem letzten Lebensjahrzehnt Johann Sebastian Bachs.

Bei Versuchen, den Vorrang einer der Quellen vor der anderen zu belegen, hat man sich darüber gestritten, welche von ihnen Bachs endgültige Intentionen wiedergibt und damit die „Fassung letzter Hand“ darstellt.³ Ein kurzer Überblick über die Debatte ist angebracht, wenn diese Fragen hier aufs neue gestellt und die Quellengeschichte neu aufgerollt werden sollen.

Die wenigen zeitgenössischen Dokumente zur Quellengeschichte sind rasch vorgestellt. Am Schluß des 1754 publizierten Nekrologs fügte Bachs Schüler, Freund und Verehrer Lorenz Christoph Mizler die folgende Passage an:⁴

„Zur Societät hat er [Bach] den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm' ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden.“

Bei der „Societät“ handelt es sich um die „Correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften“, die Mizler im Jahre 1738 gegründet hatte. Bach wurde im Juni 1747 als 14. Mitglied aufgenommen.⁵ Diese beiden Informationen haben die

¹ Faksimiliewiedergaben beider Quellen sind in einem Band zusammengefaßt: *Johann Sebastian Bach: Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ BWV 769. Faksimile des Autographs und des Erstdrucks*, hrsg. von W. Neumann (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. 20.), Leipzig 1986.

² Zu einer quellenkundlichen Beschreibung der Quelle siehe NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 13–16.

³ Zum Terminus „Fassung letzter Hand“ siehe G. von Dadelsen, *Die ‚Fassung letzter Hand‘ in der Musik*, in: *Acta Musicologica* 33, 1961, S. 1–14.

⁴ Siehe Dok III, Nr. 666, S. 89.

⁵ Dies wird von Mizler berichtet in *Musikalische Bibliothek ... Des vierten Bandes Erster Theil*, Leipzig 1754, S. 107. Hier heißt es: „14. Johann Sebastian Bach, Capellmeister und Musikdirector in Leipzig. Trat in die Gesellschaft im Jahre 1747 im Monat Junius.“ (Dok III, Nr. 665).

Bach-Forschung zu dem naheliegenden Schluß geführt, daß Bach anläßlich seiner Aufnahme eine Reinschrift des Werkes eingereicht hat und daß dieses dann zwischen Juni 1747 und Schmidts Tod im November 1749 gestochen und gedruckt worden ist. Diese Auslegung bildet bis heute den Ausgangspunkt für Forschungen zur Geschichte der Quellen dieser Komposition.

Friedrich Smend⁶ machte sich für die Position Wilhelm Rusts⁷ stark, der angenommen hatte, daß **Q** die ältere der beiden Quellen ist. Georg Kinsky⁸ andererseits trat für die zeitliche Priorität von **A** ein. Da Smends Interpretation der Quellengeschichte die Grundlage für alle neueren Forschungen bildet, muß sie hier knapp dargestellt werden. Nach Smends Überzeugung verfertigte Bach zunächst eine – von Smend als **[U]** bezeichnete – heute verschollene Skizze oder Urschrift, nach der er eine reinschriftliche Kopie **[V]** für Mizlers Sozietät nahm, eine Kopie, die ihrerseits dem Originaldruck **Q** zugrundelag. Erst nach Erscheinen der Druckausgabe **Q** habe sich Bach **[U]** erneut vorgenommen, um danach eine – ebenfalls verschollene – Niederschrift (Quelle **[W]**) herzustellen. Daß es **[W]** einst gegeben haben muß, ergab sich für Smend daraus, daß einige späte Handschriften Verbesserungen aufweisen, die sich in **Q** nicht finden. Schließlich habe Bach auf der Basis von **[W]** die Reinschrift **A** angefertigt, wobei er die Lesarten dieser Quelle noch einmal verfeinerte.

In den 1950er Jahren flackerte die Debatte erneut auf, diesmal zwischen Walter Emery⁹ und Hans Klotz.¹⁰ Klotz' Chronologie der Quellen **[U]** → **[V]** → **Q** → **[W]** → **A** leitet sich direkt von Smend her. Anders als Smend hielt Klotz **[V]**, **Q** und **[W]** jedoch für Quellen, die unabhängig voneinander auf **[U]** zurückgingen. Damit ergab sich für ihn hinsichtlich der Quellengeschichte folgender Ablauf: Bach fertigte zunächst einen Entwurf **[U]** an. Diese Skizze umfaßte nur die Variationen I bis IV, also die kontrapunktischen Kanons. Variation V mit dem Cantus-firmus-Kanon wäre nachträglich hinzugefügt worden; Bach habe dann unter Zuhilfenahme des vollständigen Entwurfsmaterials die Reinschrift **[V]** angefertigt, die er Mizlers Societät anläßlich seiner Aufnahme im Juni 1747 zuschickte. Zur Veröffentlichung des Werkes habe er sich erst im Nachhinein entschlossen. Die Fassung des Originaldrucks **Q** stelle wie bereits **[V]** eine revidierte Fassung von **[U]** dar. Einige Zeit später habe Bach das Werk erneut einer Revision unterzogen; die zugehörige Quelle **[W]** wäre so bereits zwei Bearbeitungsschritte von **[U]** entfernt gewesen.

⁶ Siehe F. Smend, *Bachs Kanonwerk über ‚Vom Himmel hoch da komm ich her‘*, BJ 1933, S. 1–15.

⁷ BG 25/2 (W. Rust, 1878), S. XX.

⁸ Siehe G. Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien 1937, S. 68f.

⁹ Siehe W. Emery, *On Evidence of Derivation*, in: Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York 1961, hrsg. von J. Larue, Kassel etc. 1961, I, S. 249–252; ders., *A Note on the History of Bach's Canonic Variations*, in: *The Musical Times* 104, 1963, S. 32–33.

¹⁰ H. Klotz, *Die kanonischen Veränderungen in Entwurf, Reinschrift und Druck*, in: *Die Nürnberger Musikverleger und die Familie Bach*, hrsg. von W. Wörthmüller, Nürnberg 1973, S. 11–14; ders., *Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk ‚Vom Himmel hoch, da komm ich her‘*, Mf 19, 1966, S. 295–304.

Zu guter Letzt habe Bach um 1748/49 die Reinschrift **A** angefertigt. In dieser dritten Fassung habe Bach gleichermaßen die neuen Lesarten des Originaldrucks **Q** berücksichtigt wie die der revidierten Fassung aus **[U]**, die er in **[W]** vorfand.

Emery stellt Klotz' Interpretation der Quellen in Frage und weist darauf hin, daß die exakte Umkehrung der letzten Schritte in Klotz' Chronologie, also **A** → **[W]** → **Q**, ebensogut denkbar sei. Er bemängelt auch, daß es Klotz nicht gelänge, plausibel zu machen, warum Bach Quelle **A** so spät angefertigt haben sollte. Emery kommt damit zu einer anderen Entstehungsfolge: Bach habe zuerst den Entwurf **[U]** niedergeschrieben, der dann revidiert wurde, um die in **A** überlieferte Fassung zu erhalten. Danach habe er eine revidierte Abschrift für Mizler angefertigt. Als Bach sich zur Drucklegung des Werkes entschloß, habe er nicht mehr an alle Veränderungen in **A** gedacht, vielmehr den Entwurf **[U]** überarbeitet und als Stichvorlage **[S]** an den Stecher geschickt.¹¹

Klotz nimmt also an, daß die Druckfassung **Q** derjenigen des reinschriftlichen Autographs **A** vorangeht, während Emery gerade das Gegenteil vermutet. Immerhin räumt Klotz ein, daß es schwierig sei, zu einer endgültigen Lösung hinsichtlich der Chronologie der beiden Fassungen zu kommen, da „alle Fassungen ältere und jüngere Lesarten nebeneinander enthalten“;¹² Emery warnt gleichermaßen davor, die Lesarten der beiden Fassungen überzustrapazieren, nur um beweisen zu wollen, daß die einen früher als die anderen sein müßten und kommt zu dem Schluß:

„... the chronological order of **Q** and **A** makes all the difference; and for this reason, if for no other, the Canonic Variations deserve to be studied again. Fragmentary as the sources are, it may even now be possible to unearth what is needed – a body of evidence for which there is only one reasonable explanation.“¹³

Es muß jedoch betont werden, daß weder Klotz noch Emery von gänzlich unvoreingenommener Warte aus argumentierten. Klotz' Bewertung von **A** als „Fassung letzter Hand“ ist insofern verständlich, als seine Schlüsse in erster Linie auf dem Studium der Handschriften beruhten. Dagegen schenkte er dem Originaldruck kaum Beachtung und handelte ihn in seinem Kritischen Bericht auf weniger als einer Seite ab.¹⁴ Seine Aufzählung der erhaltenen Exemplare¹⁵ ist – selbst nach dem damaligen Wissensstand – unvollständig, und mit so wichtigen Fragen, ob etwa ein eingehenderes Studium des Papiers oder des Stichbildes etwas zur Datierung beitragen könnte, hat er sich überhaupt nicht beschäftigt. Andererseits wird deutlich, daß Emery die Details von Klotz' Filiation der Handschriften nicht genau durchschaute und insbesondere nicht erkannte, welche Schlußfolgerungen sich aus den späten handschriftlichen Kopien im Blick auf die revidierte Zwischenversion

¹¹ Emery weist zu Recht darauf hin, daß Klotz unter seinen Quellen keine Stichvorlage anführt. Er gesteht auch selbst die Schwäche seiner Argumentation ein, eine revidierte Konzeptschrift könnte als Stichvorlage gedient haben: „It is true that no sensible man would trust engravers with a heavily corrected sketch; but, as is well known, Bach was not sensible in such matters.“ *On Evidence* (wie Fußnote 9), S. 251.

¹² H. Klotz, *Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk* (wie Fußnote 10), S. 304.

¹³ W. Emery, *On Evidence* (wie Fußnote 9), S. 252.

¹⁴ NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 98.

¹⁵ Ebenda, S. 52.

[W] ergeben. In seiner ausgewogenen und objektiven Analyse der Quellengeschichte hat Ernest May¹⁶ unter Zuhilfenahme einer weiteren späten Abschrift aus der Breitkopf-Sammlung eine Vermittlung zwischen diesen beiden gegensätzlichen Positionen versucht.

Die vier vorstehend skizzierten Deutungsversuche für die Quellengeschichte weichen mehr oder minder stark voneinander ab. Da sie jedoch die dokumentarischen Belege wörtlich nahmen, teilen sie einheitlich die Auffassung, daß die Lesarten von **Q** recht spät seien und in der Zeit nach Bachs Aufnahme in die Societät anzusetzen sind. Dies setzt voraus, daß Schmid die Stichvorlage unmittelbar vor der Drucklegung eingerichtet und den Stich der acht Notenseiten, aus denen der Druck besteht, dann binnen kurzem durchgeführt hätte. Meine Untersuchungen¹⁷ zu Schmid's Notenstich im Zeitraum von 1745 bis 1748 haben jedoch ergeben, daß die beiden Drucke mit den Plattennummern XXIX und XXX, die also den Kanonischen Veränderungen (Platten-Nr. XXVIII) folgen, keineswegs, wie Kinsky annahm,¹⁸ kurz vor Schmid's Tod Ende 1749 herauskamen, sondern bereits anderthalb Jahre zuvor, etwa zur Ostermesse 1748, und daß Schmid in seinem letzten Lebensjahr offensichtlich überhaupt keinen Notenstich mehr anfertigte. Außerdem zeigt sich, daß Schmid keineswegs grundsätzlich ein Werk von Anfang bis Ende stach und dann sofort drucken ließ, sondern daß es beim Stich von Sammlungen von Zeit zu Zeit zu Unterbrechungen kam. Die Stcharbeit wurde öfters abschnittsweise durchgeführt, liegengelassen und erst nach einer Weile wieder aufgenommen. Schmid arbeitete vermutlich so lange an einem Werk, wie ihn der Komponist mit Vorlagen versorgte, doch wurde der Notenstich offenbar ohne weiteres beiseite gelegt, wenn der Nachschub ausging oder dringlichere Projekte anstanden. Die Annahme, daß der Stich einer Sammlung der Drucklegung stets nur knapp vorausgehe, steht somit auf tönernen Füßen.

Nimmt man alle Belege zusammen, so muß man davon ausgehen, daß die Platten für die Variationen I, II, III und V¹⁹ im Zeitraum zwischen Ende 1745 und Mitte 1746 gestochen wurden, also wenigstens ein Jahr vor Bachs Aufnahme in Mizlers Societät im Juni 1747. Der Augmentationskanon, Variation IV, der sich von ihnen schon im Stichbild unterscheidet, wurde annähernd ein Jahr später, etwa Mitte 1747, nachgestochen. Der Originaldruck wäre demnach zur Michaelismesse 1747 publikationsreif gewesen.

Die Tatsache, daß der Stich eines großen Teils der Sammlung ungefähr eineinhalb Jahre früher angesetzt werden kann als bislang angenommen, hat unmittelbare Auswirkungen auf die Frage nach der Datierung der autographen Reinschrift **A**. Yoshitake Kobayashi nahm aufgrund der Schriftmerkmale ein deutlich früheres Entstehungsdatum als Klotz' Datierung auf 1748/49 an. Da er den Nekrolog wört-

¹⁶ Siehe E. May, *Breitkopf's Role in the Transmission of J. S. Bach's Organ Chorales*, Dissertation, Princeton University 1974, S. 69–78.

¹⁷ Siehe G. Butler, *Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print*, Durham (N.C.) 1990, S. 92–101.

¹⁸ Kinsky, *Die Originalausgaben ... Bachs* (wie Fußnote 8), S. 69–71.

¹⁹ Die Numerierung der Variationen entspricht der Abfolge im Originaldruck: Var. I (Oktavkanon), Var. II (Quintkanon), Var. III (Kanon in der Septime), Var. IV (Augmentationskanon), Var. V (Kanon mit Cantus firmus).

lich nahm, auf der anderen Seite Klotz' Argumente dafür, daß die Fassung **Q** älter als die Fassung **A** sei, akzeptierte, kam Kobayashi für **A** auf eine Datierung „um 1747 bis August 1748“²⁰, und dies obwohl es keinen erkennbaren Unterschied zwischen der Handschrift von **A** und den Autographen gibt, die er auf die Zeit „um 1746/1747“ ansetzt. In seinem kurzen Eintrag zu **A** erkannte Kobayashi das Dilemma:

„Während Bachs Schrift auch eine frühere Entstehung nicht ausschließt, ist das Jahr 1747 als *Terminus ante quem* non aus dem Lesartenvergleich zu gewinnen, da im Originaldruck ... eine frühere Fassung wiedergegeben ist als im Autograph.“²¹

Der Konflikt wird durch das Ergebnis meiner Forschungen behoben: Wenn der Stich der Variationen I, II, III und V aus **Q** anderthalb Jahre früher anzusetzen ist, als bislang angenommen wurde, so kann auch ihr Eintrag in **A** bereits in der ersten Jahreshälfte 1746 erfolgt sein. Diese aus äußeren Umständen abgeleitete Datierung stimmt bemerkenswert gut mit der Datierung überein, die Kobayashi für andere Reinschriften mit denselben Schriftmerkmalen postuliert hat. Das heißt aber, daß sowohl die Fassung der Variationen I, II, III und V aus **Q** als auch diejenige aus **A** derjenigen Fassung vorausgegangen sein müßten, die Mizlers Societät im Juni 1747 vorgelegt wurde, und also nicht später als diese entstanden sein können. Dies hat weitreichende Konsequenzen für die gesamte Quellengeschichte der Kanonischen Veränderungen.

Bestimmte Details von Format und Layout des Originaldrucks spiegeln Entwicklungen in Bachs Konzeption der Sammlung wider. Obwohl es beim Stichbild zwischen den Variationen I, II, III und V keinen annähernd so großen Kontrast gibt, wie er zwischen Variation IV und den anderen besteht, weisen einige Details darauf hin, daß die Stichvorlage für die zwei erstgenannten Abschnitte zu unterschiedlichen Zeiten hergestellt wurde und daß die Variationen I–III als eine Einheit gestochen wurden. Der Wechsel von einer modifizierten Rätselnotation in den Variationen I–III zur Orgelnotation in Variation V scheint einen Wechsel der Perspektive zu bedeuten: Von einem kurzen, abstrakten Zyklus von kanonischen Werken, die vielleicht nicht einmal unbedingt für Orgel bestimmt gewesen waren, zu einer längeren und abwechslungsreicheren Variationenfolge, die als praktisches Werk für Organisten gedacht war.

Nicht nur aufgrund ihres Stichbildes steht Variation IV allein da, sondern auch aufgrund der Art und Weise, wie sie notiert ist. Es handelt sich hier um die einzige Variation, die in Partiturform mit genau einer Stimme pro System eingerichtet ist. Auch findet sich hier eine merkwürdige und ungewöhnliche Notierungsweise, die nur hier und sonst nirgends in diesem Druck anzutreffen ist: Wenn Achtelnoten auf der zweiten Hälfte eines Viertels (ausgenommen Noten unmittelbar vor dem Taktstrich) zu der ersten Note einer Sechzehntelgruppe übergebunden sind, so verwendet Bach entgegen der normalen Notationspraxis keinen Haltebogen, sondern punktierte Noten. Diese Notationsgewohnheit findet sich eigentümlicherweise nur auf der ersten Notenseite und wird dann nach und nach aufgegeben. Bach scheint

²⁰ Kobayashi Chr, S. 60.

²¹ Ebenda.

hier zunächst eine Schreibkonvention übernommen zu haben, wie sie in Drucken mit Klaviermusik des 17. Jahrhunderts im *Stile antico* verwendet wird, die oftmals mit beweglichen Typen gedruckt waren und die alte Notationsformen anwendeten. Diese beiden Besonderheiten in Erscheinungsbild und Schreibweise deuten meines Erachtens auf eine Änderung in Bachs Vorstellungen während des letzten Stadiums der Entstehungsgeschichte dieser Sammlung hin und zwar in Richtung auf etwas, was man als eine gelehrte oder auch gesuchte Konzeption bezeichnen könnte. Nach meinen Untersuchungen zum Notenstich dürfte der Gesamtzyklus drei verschiedene, zeitlich voneinander abgesetzte Kompositionsschichten widerspiegeln, wobei auch die Stichvorlage für diese drei Teile aus drei verschiedenen, zu unterschiedlichen Zeiten angefertigten Quellen bestand. Im folgenden soll die Quellengeschichte für jede dieser Schichten einzeln und zwar in chronologischer Abfolge untersucht werden.

Die erste Schicht (Variationen I–III)

Smend²² hat als erster auf das Erscheinungsbild der Variationen I–III in **Q** in, wie er es nannte, „abgekürzter“ Notation (Rätselnotation) hingewiesen. Er erkannte auch den Zusammenhang zwischen dieser Aufzeichnungsform und der Fermate am Ende von Variation III, die in **Q** und **A** jeweils über der letzten Baßnote steht. In der erstgenannten Quelle ist diese Notation zwingend, weil sie dazu dient, die Stelle anzuzeigen, an der der *Comes* abbricht. In **A** ist die Fermate überflüssig, da dort der Kanon ausgeschrieben ist. Smend nahm daher an, daß die Fermate im Zuge des Abschreibens irrtümlich kopiert worden war, und folgerte daraus mit Recht, daß bei Variation III die Lesarten von **A** und **Q** unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage mit dieser Eigenart zurückgehen müßten. Es gilt allerdings zu beachten, daß dieselbe Schreibweise in **Q** auch in den Variationen I und II vorkommt. Die Fermate, die hier anzutreffen ist, gehört zum üblichen Verfahren bei Rätselnotation: Damit dürfte die gemeinsame Vorlage für die Variationen I–III in **Q** und auch (wenigstens für Variation III) in **A**, auf deren einstige Existenz Smend hinwies, ein Autograph in Rätselnotation gewesen sein (im folgenden als Quelle **[E]** bezeichnet). Obendrein muß es sich um eine Reinschrift gehandelt haben, denn eine Konzeptniederschrift, in der die kanonischen Stimmen ausgeschrieben waren, müßte ihr auf jeden Fall vorangegangen sein (im folgenden Quelle **[U1]**). Da Quelle **[E]** eine Reinschrift war, konnte sie Schmid als Vorlage bei Erstellung seiner Stichvorlage gedient haben. Quelle **[E]** könnte sogar ursprünglich direkt als Stichvorlage für die Edition bestimmt gewesen sein.

Diese Überlegungen stützen meine Überzeugung, daß Bach, wenigstens in den frühen Stadien der Quellengeschichte dieser Sammlung, einen kurzen, sehr abstrakten Zyklus von Kanons vorgesehen hatte. Sie werfen zugleich Fragen hinsichtlich der Argumentation von Smend und Klotz in Richtung auf die postulierte Revisionsfassung **[W]** auf, die wenigstens für die Variationen I, II und III zwischen den Lesarten von **Q** und **A** vermittelt haben soll. Wenn es wirklich eine Revisionsabschrift gab, ehe Bach Variation III in **A** eintrug, hätte er für die Vorlage nicht bis

²² F. Smend, *Bachs Kanonwerk* (wie Fußnote 6), S. 5.

zum Text von [E] zurückgegriffen. Wenn Bach aber nun Variationen I und II revidiert haben soll, warum gibt es dann hier nur so wenige und geringfügige Lesartenunterschiede zwischen Q und A?²³ Warum, wenn es wirklich eine Revisionskopie gab, finden sich dann überhaupt klare Hinweise auf eine Revision in A wie zum Beispiel auf der vierten Zählzeit von T. 10 in Variation II? Die Änderung bei der zweiten Sechzehntelnote der Sopranstimme ist eindeutig während des Kopiervorganges und nicht im Nachhinein erfolgt, da die neue Lesart ohne das geringste Anzeichen einer Revision im nächsten Takt im Comes zu finden ist. Dies läßt wohl keinen anderen Schluß zu, als daß es für die Variationen I–III eine derartige Revisionsabschrift [W] nie gegeben hat.

Im Blick auf die Variationen I–III ist das älteste Stadium der Quellengeschichte am besten im Kontext eines anderen kanonischen Zyklus zu sehen, der etwa zur gleichen Zeit entstanden ist, nämlich der *Verschiedenen Canones* BWV 1087. Christoph Wolff²⁴ wies auf die thematische Beziehung zwischen der Schlußphrase der Choralmelodie und dem Baß-Soggetto der vierzehn Kanons hin (siehe sein Notenbeispiel 13.11). Im Anschluß daran äußert er die Vermutung, daß „the idea to elaborate the Christmas cantus firmus originated as an afterthought in connection with the fourteen canons.“ Tatsächlich erweisen sich vier der *Verschiedenen Canones*, und zwar die Nummern 6–9, ebenso wie die Variationen I–III als dem Typ „Canon simplex über besagtes Fundament“ (wie Bach den Kanon Nr. 6 überschrieben hat) zugehörig. Diese vier Kanons sind in Rätselnotation auf jeweils zwei Systemen niedergeschrieben, wobei das Soggetto die eine Notenzeile einnimmt und die kanonische Gegenstimme die andere. Sieht man von ihrer extremen Kürze ab, so weisen sie eine fast schon beängstigende Ähnlichkeit mit den Variationen I und II auf, wie sie in [E] gestanden haben müssen. Die einstige Existenz von [E] ist meiner Überzeugung nach einerseits ein Reflex auf das kompositorische Umfeld, in dem diese Werke entstanden sind, das heißt, ein Nebenresultat von Bachs Arbeit an den *Verschiedenen Canones*, andererseits Resultat der ursprünglichen Absicht des Komponisten, einen kurzen Zyklus abstrakter kanonischer Werke zu schreiben.

Darüber hinaus könnte die Quellengeschichte der Variationen I–III, wenigstens in ihren ersten Stadien, ziemlich parallel zu derjenigen der *Verschiedenen Canones* verlaufen sein. Die einzig erhaltene vollständige Quelle dieser Kanons ist eine autographe Reinschrift in Rätselnotation, die sich in Bachs Revisionsexemplar des Originaldrucks seiner *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988 auf der Vorderseite des leeren Schlußblattes befindet. Nach Kobayashi muß dieser autographen Reinschrift mit einiger Sicherheit ein Konzept vorausgegangen sein.²⁵ Damit dürfte es sich auch bei der ältesten Quelle für die Variationen I–III, nämlich [U1], um dieselbe Art von Konzeptniederschrift gehandelt haben, in der Bach die kanonische Kombination der Stimmen ausarbeitete und beim Komponieren nöti-

²³ Eine Liste dieser Varianten in NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz), S. 98f.

²⁴ C. Wolff, *The Handexemplar of the Goldberg Variations*, JAMS 29, 1976, S. 224–241. Wiederabdruck in: derselbe, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge (Mass.) 1991, S. 162–177, hier S. 177.

²⁵ Kobayashi Chr, S. 60.

genfalls Änderungen anbrachte. Da es in **A** weder in Variation I noch in Variation II Anzeichen für eine Schlußfermate (im Sinne der bereits erwähnten üblichen Rätselnotation) gibt, ist es nur logisch anzunehmen, daß Bachs Vorlage zur Eintragung von I und II in **A** die Quelle [**U1**] war, da nur dort der Comes ausgeschrieben ist. Es sieht so aus, als ob Bach sowohl auf [**U1**] als auf [**E**] zurückgegriffen hat, als er Variation III in **A** eintrug. Die unbedeutenden Lesartenunterschiede zwischen **Q** und **A** bei den beiden ersten Variationen mögen Indizien für kleinere nachträgliche Änderungen von [**U1**] sein, doch reichen sie bei weitem nicht aus, um die Existenz einer gänzlich unabhängigen Revisionskopie [**W**] zu belegen. (Die Lesarten in Variation III stellen einen Spezialfall dar, der zu gegebener Zeit behandelt werden wird).

Für die Variationen I–III gibt es also nichts in der Quellengeschichte, was die von Smend und Klotz postulierte Existenz einer eigenständigen Revisionskopie [**W**] stützen würde. Vielmehr können die Lesarten, die zwischen **Q** und **A** vermitteln, auf Revisionen zurückgeführt werden, die Bach vornahm, als er [**E**] vorbereitete und bevor er anschließend die Variationen I–III in **A** übertrug, jedoch nachdem Schmid seine Stichvorlage vorbereitet hatte. Immerhin, Klotz' Grundannahme, die Lesarten von **Q** seien älter als die von **A**, ist, mindestens für diese älteste Schicht der Komposition, zutreffend. Die Lesarten der Variationen I–III in **A** geben eindeutig ein späteres Quellenstadium in der Geschichte des Werkes wieder als diejenigen in **Q**.

Variation III nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als sich – gemessen an allen anderen Variationen – hier die tiefgreifendsten und auch zahlreichsten Lesartenunterschiede zwischen **Q** und **A** finden. An drei Stellen wurden einzelne Noten in den kanonischen Stimmen ausradiert und durch revidierte Lesarten ersetzt. Die meisten und auch bedeutendsten Änderungen gibt es in der freien Stimme, dem Alt. Vor allem dieser Aspekt hat Kinsky zu der Annahme verleitet, daß **A** als Ganzes eine vollständige Überarbeitung der Sammlung darstellt. Klotz äußert sich über die tiefgreifende Revision von Variation III in **A** wie folgt:

„Die frei kontrapunktierende Stimme [war] in der Fassung von **Q** metrisch nicht stark genug profiliert und motivisch nicht genügend geprägt. Bach hat daher diese Stimme in der Fassung von **W** und **A** eingreifend umgearbeitet, wobei er sie nicht nur motorisch belebte und rhythmisch reicher entwickelte, sondern sie auch motivisch stärker charakterisierte ...“²⁶

Was Klotz über die Tendenz zu einer Profilierung der rhythmischen und motivischen Strukturen in **A** sagt, ist im Prinzip richtig, doch erklärt es nicht alle Varianten und läßt damit andere wichtige Aspekte unberücksichtigt.

Das gilt zunächst einmal für die Verteilung der Varianten im Notentext der Variation III, die bereits für sich spricht. Drei der vier dreistimmigen Abschnitte mit Vorimitationen vor dem jeweiligen Einsatz des Cantus firmus sind nahezu frei von abweichenden Lesarten, und die wenigen Varianten erweisen sich als ausnahmslos geringfügig und betreffen nur Einzelnoten. Wirkliche Abweichungen finden sich vielmehr nur in den vierstimmigen Abschnitten, in denen der Cantus firmus erklingt. Diese ungleichmäßige und gezielte Verteilung der Sonderlesarten steht in

²⁶ Bei Klotz, *Über Johann Sebastian Bach's Kanonwerk* (wie Fußnote 10), S. 297.

bestimmtem Zusammenhang mit Aspekten der physischen Erscheinung der autographen Reinschrift **A**.

In allen dreistimmigen Abschnitten mit Vorimitationen, wo es relativ wenige Varianten gibt, sind die Notenköpfe groß und die Raumaufteilung recht großzügig wie in den Variationen I und II. In denjenigen Abschnitten hingegen, wo der Cantus firmus erklingt, werden die Noten in der freien Stimme auffällig kleiner und gedrängter, während die beiden tiefen kanonischen Stimmen und der obenliegende Cantus firmus weiterhin den für Bachsche Reinschriften so bezeichnenden kalligraphischen Schrifttypus aufweisen. In zwei Extremfällen, T. 6 und 18, wird die freie Stimme mit Gewalt in den eigentlich unzureichenden Platz zwischen den Taktstrichen eingepfercht. Bei der zweiten Stelle zog Bach den Taktstrich neu, als er erkannte, daß er nicht genug Platz eingeplant hatte.

Wie in anderen vergleichbaren Fällen liegt die Erklärung auf der Hand. Als Bach Variation III in **A** eintrug, begann er damit, entweder die beiden kanonischen Stimmen oder sogar alle drei Stimmen der Vorimitation auszuschreiben. Kurz nachdem die erste Zeile des Cantus firmus in T. 5 einsetzt, schrieb er nur die drei gebundenen Stimmen, den Cantus firmus und die kanonischen Stimmen aus und ließ die freie Stimme im Alt aus, bis er ab T. 8 wieder auf die Vorlage zurückgriff. Diese Verfahrensweise läßt sich bis zum Ende von Variation III beobachten: In den vierstimmigen Abschnitten blieb die freie Stimme ursprünglich ausgespart.

Bezeichnenderweise sind dies gerade jene Abschnitte, wo in **A** substantielle Änderungen erkennbar sind. Diese Lücken in der freien Stimme wurden im Zuge des Revisionsprozesses nachträglich aufgefüllt. Das Manuskript zeigt damit eine eigenartige Kombination von Charakteristika, ein Neben- und Miteinander von Reinschrift und Revisionskopie. Einige Abschnitte der freien Stimme waren in der Vorlage, nach der Bach kopierte, offenbar nicht zu seiner Zufriedenheit ausgefallen und bedurften daher der Revision. Wegen des bereits erwähnten Details der Rätselnotation muß die Vorlage für die kanonischen Stimmen und den Cantus firmus die verschollene Quelle **[E]** gewesen sein, mithin jene Quelle, die Schmid bei der Herstellung der Stichvorlage als Grundlage gedient hatte. Es sieht also so aus, als sei es die freie Stimme aus Quelle **[E]** (deren Lesarten dank des Originaldrucks **Q** erhalten sind) oder eine hiervon geringfügig abweichende Fassung, die Bachs Unzufriedenheit ausgelöst hatte und ihn zur Nachbesserung in **A** veranlaßten. Eine Überprüfung einer der beiden am stärksten gedrängten Stellen der freien Stimme (T. 6–7) unter Heranziehung der älteren Lesart aus dem Originaldruck wirft ein bezeichnendes Licht auf Bachs Motive bei der Revision. (Siehe Beispiel 1)

Die Revision der drei letzten Sechzehntelnoten in Zählzeit 1 von T. 6 bereitet den plötzlichen Abfall der Melodie auf der 2. Zählzeit vor und hebt ihn zugleich als etwas besonderes heraus. Bach war möglicherweise der Ansicht, daß der erste Revisionsversuch etwas ungeschickt ausgefallen war und füllte die Terzen nachträglich aus, um so eine geschmeidigere Verbindungsfigur in Sechzehnteltriolen zu erzielen. Dies bewirkt eine kraftvolle und überzeugende Annäherung an die Doppelschlagfigur über *c'* als Zielton der Phrase. Mithin liegt das wichtigste Motiv für diese Revision nicht – wie Klotz meint – im energischen rhythmischen Impetus, den die Sechzehnteltriolen auf die Passage ausüben, auch wenn dies zweifellos ein wichtiger Nebeneffekt ist. Das Hauptziel dürfte eher darin bestehen, die freie Stimme mit Macht in tiefere Regionen zu zwingen. Man fragt sich, ob

Beispiel 1: Cantus firmus und freie Gegenstimmen in Variation III, T. 6-7.

Q

A (ante correcturam)

A (post correcturam)

das tiefe *g'* im Cantus firmus und der Einklang aus der älteren Lesart von **Q** als Auslöser wirkten. Auch wenn die Umwandlung der langsam voranschreitenden Figur in der ersten Hälfte von T. 7 in eine stark ausgezierte Auftaktfigur dieser Stelle einen kräftigen Impuls verleiht, ist dennoch offenkundig, daß Bach bei dieser Revision die ziemlich offen daliegenden Oktavparallelen zwischen Baß und Alt zu eliminieren beabsichtigte. Da ihn dieses Problem noch nach der ersten Überarbeitung beschäftigte, änderte er die Baßnote auf der ersten Achtelnote, auch wenn dadurch Melodieführung und Rhythmus der Tenorstimme verdoppelt werden und ungeachtet der Tatsache, daß aus Harmoniegründen diese Revision einen halben Takt später beim Tenor nicht in strikt kanonischer Weise wiederholt werden kann.

In der zweiten Hälfte von T. 11, der nächsten Stelle mit einer wichtigen Lesartenvariante, ist der Wechsel beim Rhythmus geringfügig. Wiederum dürfte der Wunsch nach Tieferlegung der Stimme, hier um nahezu eine halbe Oktave, die treibende Kraft hinter der Revision gewesen sein, und auch hier wird eine Oktavverdopplung mit dem Cantus firmus durch die neue Lesart vermieden. Mit einer einzigen Ausnahme, T. 17, Zählzeit 3, werden die Stimmen, wo immer ihr Umfang angetastet wird, nach unten verlagert. Bach scheint hier die Lage der freien Stimme bewußt aus Rücksicht auf den Cantus firmus zu verändern, und es ist diese Tieferlegung, die meiner Überzeugung nach der Grund für die Mehrzahl aller Änderungen der Lesarten ist.

Ein physisches Detail der Quelle **A** kann uns helfen, ein klareres Bild von den Lesarten von Variation III in **[U1]** zu gewinnen, jener Quelle, die zusammen mit der verschollenen Kopie **[E]** Bach als Vorlage beim Eintragen der Variationen I–III in **A** diente. Im ersten Takt von Variation III, sind die C-Schlüssel für die beiden oberen Systeme mit Schlüsseln in der „zweiteiligen Form“ überschrieben; darunter standen ursprünglich auch zwei C-Schlüssel, jedoch solche vom „hakenförmigen“ Typ, und zwar stand, was in diesem Zusammenhang noch wichtiger ist, nur



Abb. 1. Beginn von Variation III in Quelle A.

beim oberen System ein Sopranschlüssel, während die Mittelstimme ursprünglich nicht mit einem Alt-, sondern einem Tenorschlüssel versehen war. Der erste Takt der Mittelstimme enthielt ursprünglich nur eine Ganzepause. Die Achtelnote, die jetzt in der Mitte des Taktes steht, verdeckt die ursprüngliche Ganzepause nicht vollständig. Ginge es nur um die Änderung des Schlüssels, könnte man behaupten, daß Bach vielleicht einfach ein Kopierfehler unterlaufen sei, den er sofort bemerkte und korrigierte. Doch wenn außerdem an dieser Stelle eine Ganzepause stand, kann dieses Argument nicht gelten. (Siehe Abbildung 1).

Die Vorlage, nach der Bach abzuschreiben begann, muß [U1] gewesen sein, da sein erstes Arbeitsstadium der Eintrag der beiden kanonischen Stimmen war. Meiner Ansicht nach stand Variation III in Quelle [U1] auf vier Systemen, für die Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel vorgezeichnet waren. Von den vier Stimmen setzten drei, die freie und die beiden kanonischen Stimmen, im ersten Takt ein. Nur eine einzige Stimme hat eine Ganzepause: der Cantus firmus. Die einzig denkbare Erklärung ist, daß in [U1] das System über dem Baß den Cantus firmus im Tenorschlüssel enthielt. Wenn man diese Hypothese weiterverfolgt, hieße dies, daß der Cantus firmus in der ursprünglichen Version eine Oktave tiefer stand als in den späteren Fassungen aus Q und A, mithin in derselben Lage wie in den Variationen I und II.

Bei der Versetzung in den Sopran für die in [E] enthaltene Revisionsfassung mußte der Cantus firmus, nunmehr die höchste Stimme, immer wieder in Konflikt mit der freien Stimme der Ausgangsfassung geraten. An vielen Stellen, vor allem dort, wo der Cantus firmus tief liegt, hätte die freie Stimme den oktavierten Cantus firmus in der Höhe überschritten, oder die beiden Stimmen wären im Einklang verlaufen, insbesondere dort, wo der Cantus firmus im tieferen Umfangsbereich verläuft. Es fällt auf, daß bis auf die beiden Schlußakte mit dem Orgelpunkt die freie Stimme

weder in **Q** noch in **A** den Cantus firmus übersteigt. Meine These, daß der Cantus firmus nachträglich um eine Oktave versetzt wurde, kann sicherlich weitgehend erklären helfen, warum sich nur in der freien Stimme tiefgreifende Änderungen finden und warum diese gerade in den vierstimmigen Abschnitten auftreten, wo eine konsequente Tieferlegung der freien, ursprünglich höchsten Stimme so eindeutig das Motiv für die Eingriffe war, während die dreistimmigen Abschnitte in Vorimitation, wo der Cantus firmus nicht erklingt, so gut wie frei von derartigen Eingriffen sind.

Wenn nun in der ursprünglichen Konzeption von Variation III die freie Stimme die höchste war und der Cantus firmus eine Oktave tiefer im Tenorschlüssel stand – also derselben Lage wie in den Variationen I und II –, dann müßte es Anzeichen für eine entsprechende Tiefertransposition auch in der ältesten Revision der freien Stimme geben, die Bach bei der Einrichtung von **[E]** nach einer älteren Kompositionsniederschrift vornahm. Eine Überprüfung der freien Stimme aus **Q**, der älteren der beiden Fassungen, die auf **[E]** zurückgehen, zeigt in der Tat Anzeichen für eine Tieferlegung in größerem Stil. Kehren wir noch einmal zur ersten Stelle mit einer substantiellen Lesartenvariante zwischen **Q** und **A** zurück, zum Übergang von T. 6 zu T. 7: Auffällig ist nicht nur der unmotivierte Abstieg der freien Stimme bis zum a am Ende von T. 6, sondern mehr noch der plötzliche Septimensprung auf der ersten Zählzeit von T. 7. Dies mag vielleicht ein Hinweis dafür sein, daß ursprünglich die ganze aus fünf Sechzehntelnoten bestehende Phrase eine Oktave höher stand. Dabei könnte es sich sehr wohl um eben jene Noten gehandelt haben, die den oktavierten Cantus firmus überstiegen. Eine Verlagerung dieser Passage der freien Stimme in die Unteroktave könnte das – durch die Höhertransposition des Cantus firmus entstandene – Problem gelöst haben, wobei freilich eine neue Schwierigkeit auftrat, unverdeckte Oktaven zwischen der freien Stimme und dem Baß, was seinerseits eine Korrektur des letzteren nach sich zog. Es ist offenkundig, daß in der Zwischenfassung **Q** mehrere Detailprobleme stehen blieben und daß diese zu weiteren Revisionen in **A** führten. Andere Stellen in **Q**, die auf dieselbe Art von Oktavtransposition einer älteren Lesart hindeuten, finden sich beim Übergang von T. 16 zu 17 und in der ersten Hälfte von T. 24.

Diese Oktavversetzungen würden zusätzlich den neuen Charakter der freien Stimme in der früheren gegenüber der späteren Fassung erklären. Ursprünglich war die freie Stimme die höchste Stimme, deren expressive, ausgezierte Melodielinie durch die langsamere voranschreitenden kanonischen Stimmen und den Cantus firmus begleitet wurde. Bach unterstreicht die außerordentlich expressive und gesangliche Qualität der freien Stimme, indem er sie mit dem Zusatz *Cantabile* versieht. Als nachträglich der Cantus firmus zur Oberstimme wurde, änderten sich die Funktion und damit auch die Natur der freien Stimme. In ihrer neuen Funktion als Mittelstimme wurden rhythmische Komplementarität und motivische Einpassung in den Kontext, wie Klotz richtig bemerkt, im Zuge der Revision immer wichtiger. Die Veränderung der Lage der freien Stimme hatte damit zugleich Einfluß auf ihre Funktion, wodurch sich auch ihr Charakter grundlegend änderte.

Die hier vorgestellte These kann auch dazu dienen, die Quellengeschichte von Variation III zu erhellen. Bachs Vorlage bei der Übertragung der beiden ersten Variationen in **A** war offenkundig nicht **[E]**, sondern **[UI]**. Der Hauptgrund für

diese Wahl liegt darin, daß in [U1] die beiden ziemlich komplexen Kanonstimmen ausgeschrieben waren, während in Quelle [E] aufgrund der Rätselnotation nur der Dux gestanden haben kann. Bei der Übertragung von Variation III in die neue Quelle A dienten sowohl [U1] (für die kanonischen Stimmen) als auch [E] (für den Cantus firmus und die freie Stimme) als Vorlagen. Die Verlagerung des Cantus firmus in die obere Oktave muß schon stattgefunden haben, als Bach Quelle [E] niederschrieb, denn nach dieser Quelle fertigte Schmid sein Stichmanuskript an, und im Originaldruck Q bildet der Cantus firmus die Oberstimme. Schmid benutzte [E] als Vorlage, da es sich um ein ziemlich sauberes Manuskript handelte und weil es zu diesem Zeitpunkt das aktuellste Stadium der Komposition enthielt.

Als Bach nun nach den Variationen I und II mit der Übertragung von Variation III in A fortfahren wollte, blieb er, ohne darüber nachzudenken, bei Quelle [U1] als Vorlage, wobei er die beiden unteren Systeme so in A eintrug, wie sie in seiner Erstniederschrift standen. Schnell bemerkte er aber seinen Fehler, ging zur dreisystemigen Orgelnotation über und paßte die Schlüssel entsprechend an. Während die kanonischen Stimmen aus [U1] eingetragen wurden, hat Bach den Cantus firmus aus Quelle [E] übertragen einschließlich jener Abschnitte der freien Stimme, die von den Versetzungen unberührt geblieben waren. Die übrigen Abschnitte der freien Stimme repräsentieren dann eine zusätzliche Revision der Lesarten aus [E]. Diese Annahme erklärt, warum das Schriftbild von Variation III in A eine Zwitterstellung zwischen Reinschrift und Revisionskopie einnimmt.

Ich habe an früherer Stelle aufgrund des Stichbilds von Q die Vermutung geäußert, daß Bach ursprünglich vorhatte, nur die Variationen I–III als kurzen, abstrakten kanonischen Zyklus zu publizieren, der insgesamt auf eine Doppelseite in Hochformat gepaßt hätte. Für diesen Zweck wurde [E] auf der Grundlage von [U1] angefertigt, wobei der Komponist die oben beschriebene Revision von Variation III vornahm. Diese Quelle konnte dann Schmid als Vorlage für das eigentliche Stichmanuskript der beiden ersten Platten dienen. Als im Nachhinein das Werkkonzept geändert wurde, lagen diese beiden Platten bereits fertig gestochen vor. Bach ließ Schmid daher Änderungen an der ursprünglichen Form der Rätselnotation vornehmen, um die Variationen I–III mit dem neuen Konzept eines praktischen Zyklus von kanonischen Veränderungen für die Orgel in Übereinstimmung zu bringen. Zu jener Zeit mag auch das bekannte Titelblatt gestochen worden sein.

Wenn nun die Platten für die Variationen I–III innerhalb des Zeitraums von Ende 1745 bis Mitte 1746 gestochen waren, wie zuvor gezeigt wurde, dann müssen sowohl Schmid's Stichvorlage [E] als auch Bach's Kompositionsniederschrift [U1] noch älter gewesen sein, mithin schon vorgelegen haben, ehe Bach überhaupt wissen konnte, daß er ein Kandidat für die Aufnahme in Mizlers Sozietät war.²⁷

²⁷ Ich habe in anderem Zusammenhang die Vermutung geäußert, daß Bach die Variationen I–III als Taufgeschenk für sein erstes Enkelkind, das am 10. Dezember 1745 getauft worden war, bestimmt haben könnte. Siehe G. Butler, *Bach's Clavier-Übung III* (wie Fußnote 17), S. 103f.

Die zweite Schicht: Variation V

Von den drei Schichten der Komposition steht die zweite mit Variation V isoliert da. Nur hier weisen die beiden erhaltenen Originalquellen dieselbe Aufzeichnungsform – dreistimmige Orgelnotation – auf. Damit erhebt sich sofort die Frage, ob nicht die eine unmittelbar als Vorlage für die andere gedient haben könnte. Angenommen, Schmid hätte bei der Erstellung der Stichvorlage Quelle **A** als Vorlage genommen, dann hätte die ungewöhnliche Eigenart einer übergebundenen Viertel- und Achtelnote in der zweiten Hälfte von T. 51 im Alt bei ihm wohl eigentlich wie in **A** als punktierte Note erscheinen müssen. Hier hat Schmid offenkundig nach einer anderen Vorlage als **A** gearbeitet, einer Quelle nämlich, bei der zwischen dem 3. und 4. Viertel von T. 51 ein Zeilenwechsel vorlag. Schmid hätte es sonst auch gewiß nicht versäumt, die beiden *forte*-Zeichen aus **A** bei der Sopranstimme in T. 27 sowie bei der Tenorstimme in T. 39 zu übernehmen. Dreht man den Spieß um, und nimmt an, daß Bach beim Eintrag von Variation V in **A** jene Quelle, die Schmid als Vorlage diente, herangezogen hätte, hätte er doch gewiß die Spezifizierung der Pedalstimme und die Angaben „diminutio“ und „alla Stretta“, die im Originaldruck in den T. 52 und 54 erscheinen, übernommen. Alles deutet also darauf hin, daß die beiden Quellen – **A** und Schmid's Stichvorlage – voneinander unabhängig waren. Wenn dies jedoch auszuschließen wäre, wäre es dann wenigstens denkbar, daß die beiden Quellen unabhängig voneinander auf ein gemeinsames, heute verschollenes Urbild zurückgehen? Bei der Beantwortung dieser Frage hilft ein Vergleich der Lesarten von **Q** und **A**.

Im Rahmen seiner Ausführungen behandelt Klotz auch die drei abweichenden Lesarten von Variation V.²⁸ Zur ersten (T. 15–16) hält er fest, daß **A** die spätere Lesart bietet, da dort der Sopran die Lesart im Alt im folgenden Takt spiegelt und damit die streng kanonische Führung der beiden Stimmen wiederhergestellt werde. Im Falle der zweiten Stelle (T. 29, 2.–4. Sechzehntel) argumentiert er, daß die Lesart aus **Q**, bei der Quintparallelen zwischen Alt und Sopran auftreten, zugunsten einer verfeinerten späteren Lesart in **A** verworfen wurde. Bei dem Versuch, sich bei der dritten Stelle Klarheit zu schaffen, räumt er ein, daß der leere Klang auf dem vierten Sechzehntel der 3. Zählzeit von T. 52 in **A** eine ältere, weniger geglättete Lesart bietet als **Q**, nimmt aber als Ursache dafür an, daß

„Bei den in **A** stehengebliebenen Versehen ... es sich um diejenigen Fälle [handelt], in denen Bach bei der Anfertigung seiner Reinschrift nur die eine seiner beiden Vorlagen konsultierte und dabei die ältere Lesart notierte (an Stelle der eigentlich gemeinten verbesserten Lesart in der anderen Vorlage).“²⁹

Doch Bach hat normalerweise nicht mehrere Kopien eines Werkes angefertigt und schon gar nicht in jener Zeit, wo seine Sehkraft bereits merklich nachgelassen hatte. Es gibt also guten Grund, Klotz' Vorstellung, Bach habe hier mit zwei Vorlagen, der Erstniederschrift und einer hypothetischen Zwischenquelle [**W**] gearbeitet, zurückzuweisen. Aufgrund der unterschiedlichen Lesarten ist eher anzunehmen,

²⁸ Siehe NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz), S. 95, 90 und 96.

²⁹ Ebenda, S. 96.

daß sowohl Schmidts Stichvorlage als auch **A** auf Bachs Kompositions-niederschrift (im folgenden **[U2]**) zurückgehen.

Am Ende des Kritischen Berichts, in einer Liste all jener Varianten, von denen nicht zuvor schon die Rede war, führt Klotz aus Variation V nur zwei an.³⁰ Die erste hatte er in Wirklichkeit bereits anderweitig diskutiert, bei der anderen handelt es sich um eine Stelle, bei der er zuvor schon einen Stichfehler Schmidts eingeräumt hatte. Er kommt damit, wie schon bei den Variationen I–IV, zu dem Schluß, daß die Lesarten von **Q** älter als die aus Quelle **A** sind.

Es gibt aber sieben weitere Lesartenunterschiede, die bei Klotz überhaupt nicht diskutiert werden (siehe Notenbeispiele 2a–g):

Beispiel 2: Varianten zwischen den Quellen A und Q in Variation V.

a)	A	Q
17		
b)		
c)		

³⁰ Diese beiden Varianten finden sich in T. 15 auf der ersten Zählzeit und in den Zählzeiten 3 und 4 von T. 37.

d)
24

e)
28

f)
32

g)
42

Allem Anschein nach dient die in Beispiel 2a wiedergegebene neue Lesart von **Q** mit ihrer Oktavierung dazu, die beträchtliche Spanne von mehr als $3\frac{1}{2}$ Oktaven zwischen Sopran und Baß, die in der offenbar älteren Fassung **A** stand, zu überbrücken und vielleicht auch um den Eindruck einer dritten Stimme in der dünnen zweistimmigen Textur zu vermitteln. Bei den Beispielen 2b und c muß die Frage

offenbleiben, welche der beiden Lesarten älter, welche jünger ist, obgleich in Beispiel 2b die Lesart von **Q** durchaus eine spätere Revision gewesen sein mag, um die tongetreue Wiederholung der Passage aus T. 16 und 17 zu vermeiden. Bei Notenbeispiel 2d ist die Lesart von **Q** zweifellos die raffiniertere, selbst wenn der Eingriff nur eine einzelne Note betrifft. Indem Bach das wiederholte E durch C ersetzt, gewinnt die Passage melodisch an Zielstrebigkeit und erhält damit einen großen Impuls. Notenbeispiel 2e vermittelt den Eindruck, als seien die parallelen Quinten aus **Q** mit der revidierten Lesart von **A** aufgehoben worden. Die Varianten in den Notenbeispielen 2f und 2g liegen auf einer Ebene: In beiden Fällen liefert **Q** eine Diminution einer Viertelnote, wobei die zweite Note mittels Stimmkreuzung einen Sprung in einen Akkord vornimmt. In beiden Fällen dient die Diminution dazu, den harmonischen Kontext klarzustellen und den Klang voller zu machen. Offenbar ist dies eine verfeinerte Lesart.

Kehren wir noch einmal zu den drei Varianten, die Klotz diskutiert, zurück. Auch wenn es in Quelle **Q** Quintparallelen zwischen Sopran und Alt gibt: kann man hieraus zwingend folgern, daß dies die frühere der Lesarten ist? Wie oben schon gezeigt wurde, traten bei der Revision der freien Stimme in Variation III in mindestens einem Fall neue Probleme auf. Ist es nicht denkbar, daß die Lesart von **A** doch die ältere ist und Bach sie nur deshalb geändert hat, um den Einklang, der zwischen Sopran, Tenor und Baß entstanden war, zu vermeiden und dabei zu guter Letzt mit parallelen Quinten dastand? Andererseits ist die Richtigkeit von Klotz' Interpretation der Varianten in den beiden ersten Beispielen kaum zu bezweifeln, obgleich zu beachten bleibt, daß es in **A** noch weit mehr Abweichungen von einer streng kanonischen Imitation als in **Q** gibt. Bei keiner dieser anderen Stellen kommt Klotz auf den Gedanken, von der Lesart von **A** anzunehmen, daß sie älter sein müsse. Er tut es nur hier, wo der Fall ein einziges Mal in **Q** auftritt. Somit ließe sich sogar über die Interpretation dieses auf den ersten Blick eindeutigen Befunds streiten. Nur im Falle der dritten Stelle räumt selbst Klotz freimütig ein, daß die Lesart von **Q** die deutlich reifere Lösung darstellt.

Von den neun Varianten im Notentext der Variation V deuten zwei auf **A** als spätere Fassung, zwei sind indifferent (wobei die erste vielleicht doch eher zugunsten von **Q** als späterer Lesart spricht), wohingegen fünf vermuten lassen, daß **Q** die jüngeren Lesarten enthält. Das Ergebnis fällt also nicht eindeutig aus, doch zeigt sich eine deutliche Tendenz zugunsten der Annahme, daß für Variation V Quelle **Q** die spätere Quelle darstellt. Eine mögliche Erklärung für die beschriebene Mehrdeutigkeit ist vielleicht, daß die beiden Quellen annähernd zur selben Zeit entstanden sind, so daß sich ihre Lesarten überlappen und beide Fassungen ursprüngliche und revidierte Lesarten enthalten mögen.

Die dritte Schicht: Variation IV

Klotz und andere Bach-Forscher unterlagen einem grundlegenden Mißverständnis, wenn sie annahmen, daß Bach alle fünf Variationen in **A** auf einmal eingetragen hat. Vielmehr konnte bereits gezeigt werden, daß Variation IV wenigstens ein Jahr später als die übrigen Variationen zum Stich ging. Damit stellt sich die Frage, ob Variation IV nicht überhaupt nachkomponiert wurde und ob sie vielleicht auch in

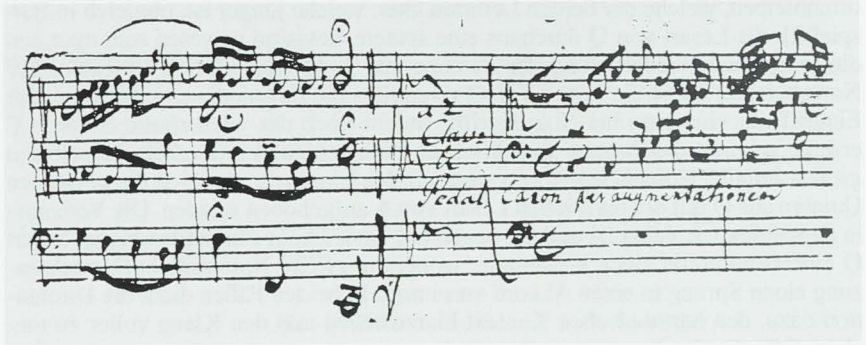


Abb. 2. Lücke zwischen dem Abschluß von Variation III und dem Beginn von Variation IV in Quelle A.

A erst nach einer Unterbrechung in einem zweiten Anlauf eingetragen worden ist. Hierbei hilft eine genaue Analyse der Quellen weiter.

Nach dem Doppelstrich, der die ersten drei Variationen beschließt, bleiben vor der Akkoladenklammer der nächsten Variation etwa 1,5 cm vom Notensystem frei (Abbildung 1). Am Ende der Variation III steht jedoch ein Schlußzeichen nach jedem der Doppelstriche und vor der Klammer für Variation IV wurde die Angabe „a 2 | Clav: | et | Pedal.“ in den freien Raum eingefügt (Abbildung 2). Zudem wurden alle Systeme auf fol. 53r sowie die ersten drei Systeme auf fol. 53v mit einem anderen Rastral als die ersten fünf Seiten des Werkes in A gezogen. Der dritte Zwischenraum jeder Notenzeile ist merklich breiter als die anderen drei Zwischenräume (vergleiche Abbildungen 2 und 3). Die Beobachtung, daß der Wechsel des Rastrals mit einem neuen Blatt einsetzt, legt die Annahme nahe, daß dieses zu einem späteren Zeitpunkt, nach einer Unterbrechung des Kopiervorgangs rastriert wurde. Nimmt man alle Ergebnisse der Quellenuntersuchung zusammen, so kann man die folgende Rekonstruktion der Ereignisse erhalten.

Bach trug die Variationen I, II, V und III in A auf einmal ein. Als er mit Variation III fertig war, brach er ab, denn vorerst gab es nichts zu kopieren, und malte nur noch das Schlußzeichen als Schmuck. Als er wieder auf das Manuskript zurückkam muß einige Zeit vergangen gewesen sein, denn mit Blick auf den Gesamttitel (und, meiner Überzeugung nach, wegen der Art, wie die Vorlage notiert war) ist die Angabe „mit zwei Clavieren und Pedal“ eigentlich überflüssig. Diese hätte er wohl kaum beigefügt, wenn die Eintragung von Variation IV unmittelbar auf diejenige von Variation III gefolgt wäre.

Als Vorlage bei der Übertragung von Variation IV in A diente Bach ein Kompositionsmanuskript in Partitur mit vier Systemen (im folgenden als [U3] bezeichnet). Er begann mit seiner Abschrift von Variation IV auf fol. 52v, wo noch einige – mit dem ursprünglichen Rastral gezogene – Systeme frei waren, und trug hier die ersten 14 Takte ein. Die Eintragung der restlichen 27 Takte setzte er auf dem – abweichend rastrierten – nächsten Blatt fort, wobei er von der Schlußseite (fol. 53v) nur noch die erste Akkolade benötigte. Die zweite und dritte Akkolade blieben leer

und wurden erst später für das Choralvorspiel „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ BWV 668 benutzt.

Fassung **A** repräsentiert demnach zwei unterschiedliche Stadien der Quellengeschichte dieser Sammlung. Strenggenommen handelt es sich nicht um nur eine Quelle, die von Anfang bis Ende geschrieben worden wäre, sondern in Wirklichkeit um deren zwei: Die erste enthält die Variationen I, II, V und III und die zweite die Variation IV. Diese Einschätzung wird weiter unterstützt durch die Beobachtung, daß die beiden Schichten auch sehr unterschiedlich notiert sind.

Die Verteilung und Spezifik der Korrekturen in Quelle **A** ist höchst aufschlußreich. Es gibt keine Korrekturen in Variation I und in den Variationen II und V jeweils nur bei einer einzigen Note; diese diente im letztgenannten Fall vermutlich der Berichtigung eines Schreibfehlers. In Variation III wurden vier Korrekturen mittels Rasur vorgenommen. Auch hier handelt es sich um Änderungen bei Einzelnoten und alle stehen in den kanonischen Stimmen, so daß es sich eigentlich nur um zwei Korrekturen handelt. Bei der ersten Stelle gibt es keine Notenhäule oder Balken, was dafür spricht, daß die Revision unmittelbar beim Eintragen erfolgte; in diese Richtung deutete auch die oben ausgeführte Analyse dieser Variation. Bemerkenswerterweise stammen drei der vier Beispiele für bei Klotz unerwähnt gebliebene Korrekturen, die Emery anführt,³¹ aus Variation IV. Genaugenommen stehen in Variation IV in **A** mehr Korrekturen als in den anderen vier Variationen zusammen. Zudem ist auch die Art der Revisionen in Variation IV gänzlich anders. Bei den vier zuerst entstandenen Variationen handelt es sich stets um Korrekturen der Tonhöhe von Einzelnoten. Bei Variation IV werden hingegen Noten hinzugefügt, Rhythmen präzisiert und Melodielinien geändert. Das heißt, Variation IV wurde zunächst ohne echte Revision in **A** eingetragen; es bedurfte daher nachträglich zusätzlichen kompositorischen Handelns, um die Variation auf den gleichen Stand wie die übrigen in dieser Quelle zu bringen. Während die Quelle hinsichtlich der Variationen I, II, V und III als Reinschrift angesehen werden kann, stellt Variation IV in **A** eher eine Revisionskopie dar.³²

Smend hat als erster die Korrekturen in **A** beschrieben. Er bemerkte die Rasuren und hielt dazu fest, daß diese „die Lesarten von St [hier gemeint: unsere Quelle **Q**] als ursprünglich auch hier stehend erkennen lassen [das heißt die Lesart *ante correcturam* von **A**].“³³ Danach diskutiert er zwei dieser Eingriffe. Der erste, der aus Variation III stammt, stützt in der Tat Smends Annahme. Sein zweites Beispiel muß sich auf T. 15 von Variation IV beziehen. Meine genaue Untersuchung des Autographs **A** ergab jedoch, daß hier überhaupt keine Rasur vorliegt. Vielmehr liefert dieselbe Stelle im Comes bei T. 29f. genau die umgekehrte zeitliche Abfolge der Lesarten. Die angebliche Lesart *ante correcturam* im Dux bei T. 15 ist eindeutig die Lesart *post correcturam* beim Comes. Bach revidierte nur den Comes durch Rasur, griff aber in die ursprüngliche Version des Dux nicht ein. Die

³¹ W. Emery, *On Evidence* (wie Fußnote 9), S. 251.

³² Dieser grundlegende Unterschied des Zustands von Var. IV wird durch Alfred Dürr unterstrichen, der die autographe Fassung dieser Variation in **A** als „Umarbeitungsschrift“ bezeichnet. Siehe *Johann Sebastian Bach: Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens, Einführung und Kommentar von A. Dürr*, Wiesbaden 1984, zu Abbildung 79.

³³ Siehe F. Smend, *Bachs Kanonwerk* (wie Fußnote 6), S. 6.

Lesarten *post correcturam* sowohl im Dux als im Comes, die in **Q** anzutreffen sind, basieren offenkundig auf der Lesart *post correcturam* des Comes von **A** oder auf einer Zwischenquelle mit den entsprechenden Korrekturen (siehe Notenbeispiel 3).

Beispiel 3: Zeitliche Abfolge der Varianten zwischen den Quellen **A** und **Q** in Variation IV, T. 15 und 29 f.

DUX (T. 15)

A

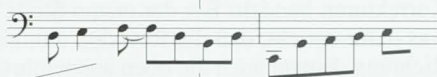


COMES (T. 29-30)

A (ante correcturam)



A (post correcturam)



Q



Q



Es gibt überdies nur eine einzige Stelle, wo die Lesart *ante correcturam* in **A** der Lesart von **Q** genau entspricht. Im Gegenteil, gerade die Lesarten *post correcturam* in **A** stimmen regelmäßig mit den Lesarten von **Q** überein. Dieser Quellenbefund widerlegt, wenigstens in einem gewissen Grad, die These, die Smend und nachher Klotz vertreten haben, daß **Q** durchweg ältere Lesarten als **A** überliefert. Die Lesart *ante correcturam* von Variation IV, die Bach ursprünglich in **A** eintrug, ist älter als die jener Quelle, nach der Schmid seine Stichvorlage kopierte.

Bei einer der Varianten, der Altstimme auf der 2. Zählzeit von T. 29, verglich Klotz die Lesart der Quelle **Q** mit der Lesart *post correcturam* von **A** und leitete hieraus eine hypothetische Lesart *ante correcturam* ab (siehe Notenbeispiel 4).

Beispiel 4: Varianten in Variation IV, T. 29.

A (ante correcturam)



A (post correcturam)



Q

Klotz (Rekonstruktion)

Die von Klotz ermittelte ursprüngliche Lesart enthält Quintparallelen zwischen Alt und Tenor. In **Q** sind diese vermieden, indem die dritte Sechzehntelnote *h* statt *a* lautet, eine Lösung, die er als „nicht so sehr günstige Vorausnahme“ bezeichnet.³⁴ Die Lesart *post correcturam* von **A** umgeht beide Probleme, die Parallelen und die Vorwegnahme, auf einmal. Klotz nutzte diese Deutung um seine These zu stützen, daß von den beiden Quellen **A** die späteren Lesarten enthält. Klotz hat aber nicht darauf hingewiesen, daß die von ihm zitierte Lesart aus **A** die Version *post correcturam* einer älteren Lesart ist, die Bach ursprünglich eingetragen hatte. Diese und nicht die von Klotz angenommene Lesart repräsentiert das Ausgangsstadium für die Chronologie der Fassungen.

In diesem Fall könnte man vielleicht darüber streiten, ob die Lesart *post correcturam* **A** später ist als die Lesart **Q**, wie Klotz behauptet, aber sie widerspricht allen sonstigen Aussagen der Quellen. Zwar stimmt es, daß **Q** eine zielstrebige Diminution der Lesart *ante correcturam* von **A** darstellt, doch wird man auch einwenden können, daß die Lesart von **A** wenig zu einer Lösung des Problems der Quintparallelen beiträgt. Was noch stärker wiegt ist, daß eine Untersuchung des Rhythmus die Abfolge **A** (*ante correcturam*) → **A** (*post correcturam*) → **Q** suggeriert. So wie Bach in seiner älteren Lesart *post correcturam* die Revision der Baßstimme zugunsten der Diminution der Lesart *ante correcturam* in T. 22, Zählzeit 3, aufgab, könnte er nicht auch in diesem Fall die Revision der Altstimme zugunsten einer Diminution einer Lesart *ante correcturam* in **Q** verworfen haben?

Vier der Varianten zwischen Lesarten *ante* und *post correcturam*, nämlich in den T. 3, 18 und 30 auf der ersten Zählzeit und in T. 22 auf der dritten Zählzeit, haben mit Änderungen der Baßstimme zu tun. Bei der Revision des Notentextes von **A** war es eines von Bachs Hauptanliegen, die Baßstimme in unterschiedlicher Weise zu verbessern. Da der Baß den Sopran in Augmentation kanonisch imitiert, bedeuteten alle Veränderungen der Baßlinie jedoch eine Aufgabe der strikten kanonischen Imitation und waren daher auch in die Sopranstimme zu übernehmen, wenn das Kanonprinzip aufrechterhalten werden sollte. In den Fällen 1 und 4 bestehen die Revisionen darin, daß die Terzschrte in Achtelnoten mit Durchgangsfiguren in Sechzehntelnoten aufgefüllt werden, was sich in der Sopranstimme als Zweiu- unddreißigstelnoten niederschlägt. In diesen beiden Fällen gibt es kein Problem aus

³⁴ Siehe NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz), S. 91.

Sicht der Harmonie oder bei der Eintragung in den Sopran; beide wurden daher auch für den Sopran übernommen. Bei den beiden anderen Fällen hätten sich jedoch harmonische oder klangliche Probleme ergeben, so daß Bach auf die Übernahme in den Sopran verzichtete.

Dieser Nachweis ist aus zwei Gründen von Bedeutung. Erstens heißt dies, daß Bach bei seinen Änderungen am *ante-correcturam*-Notentext von **A** nicht auf eine Vorlage zurückgriff. In diesen Fällen überarbeitete er einfach den Baß, ohne dabei – wie notwendig – auf den Sopran Bezug zu nehmen. Hätte er nach einer Vorlage gearbeitet, so hätten sich überall entsprechende Korrekturen in der Sopranstimme gefunden. Zweitens wird deutlich, daß eine verhältnismäßig substantielle Kompositionsarbeit auch noch in diesem Stadium stattfand. Das bedeutet aber, daß der Text von **A** selbst nach der Revision noch bestimmte Unebenheiten aufweist.

In **Q** verlaufen hingegen Sopran und Baß durchweg als strenger Kanon. Drei der Revisionen in der Baßstimme aus **A** sind hier in der jeweiligen Lesart *post correcturam* beibehalten, während sich die vierte als unpraktikabel erwies, wenn sie in den Sopran übernommen worden wäre. Dies und die Anlage als Partitur lassen vermuten, daß **Q** nach Quelle [U3] kopiert wurde, die Bach erneut überarbeitete und zwar später als die Revision von **A**, soweit sie in den Lesarten *post correcturam* ihren Niederschlag fand.

Nachdem also das Verhältnis dieser beiden Quellen richtiggestellt wurde, steht eine Rekonstruktion der Quellengeschichte von Variation IV an. Am meisten Aufschluß geben hier die Ansammlung von Korrekturen und Revisionen in den drei oberen Stimmen im vorletzten Takt von **A** sowie der Vergleich eines Details daraus mit der Parallelesart von **Q**. Bei dem Detail handelt es sich um die Notierung für die übergebundene Halbenote in der tiefsten dieser Stimmen am Beginn von T. 41. **Q** liefert dabei eine notationstechnische Besonderheit: Hier stehen zwei übergebundene Viertelnoten, an die noch ein Sechzehntel angehängt wird. In **A** trug Bach zunächst eine Viertelnote ein, ersetzte sie aber sofort durch eine Halbenote (Siehe Abbildung 3).

Für den Befund in **A** gibt es drei überlegenswerte Deutungen. Hiervon scheidet das bei Kompositionsnotenschriften häufig zu beobachtende Verfahren, daß Bach sich zunächst über die Länge der Note im Unklaren war, aus, da es sich um eine Revisionskopie handelt.

Die zweite Lösung mag als wahrscheinlicher gelten: Bach könnte sich bei der Übertragung schlichtweg geirrt haben. Möglicherweise gab es in der Vorlage einen Systemwechsel in der Taktmitte. Wenn dort zufällig eine Halbenote stand, mußte sie in zwei übergebundene Viertelnoten aufgespalten werden. Beim mechanischen Abschreiben wird der Abschreibende die Viertelnote übernehmen, auch wenn es in seiner Niederschrift keinen Anlaß für einen Systemwechsel gibt, und muß diese dann in eine Halbenote ändern. In diesem Fall greift die Erklärung wohl nicht: An anderer, oben bereits erwähnten Stelle, unterließ Bach ein derartiger Fehler nicht und Bach hatte wohl keine Veranlassung für einen Systemwechsel in der Mitte des vorletzten Taktes eines Stückes. In derartigen Fällen hätte Bach eher den Schlußteil ohne Rücksicht in das System gepreßt und notfalls die Notenzeilen etwas verlängert. Schließlich bliebe unerklärlich, warum diese Notierung später wieder in **Q** auftaucht, wenn sie doch in **A** bereits korrigiert war.



Abb. 3. Die Schlußakte von Variation IV im Autograph (Quelle A) und im Erstdruck (Quelle Q).

Der harmonische Kontext gibt den Ausschlag zugunsten der dritten denkbaren Interpretation. Die ursprünglich in A eingetragene Version führt, wenn man das e über das zweite Viertel des Taktes hinaus hält, zu einer außerordentlich dissonanten Harmonie bei der dritten Achtelnote. Der Sprung c''–f'' in Zweiunddreißigstelnoten in der Oberstimme erscheint hier besonders problematisch. Dieser Quellenbefund läßt vermuten, daß die ursprüngliche Lesart von [U3] keinen Einzelton von der Länge einer Halbenote, sondern zwei Einzelnoten von der Dauer je eines Viertels enthielt. Die zweite dieser Viertelnoten in der älteren Lesart muß aber F gewesen sein. Die dann resultierende Subdominante über dem Pedalton C liefert nicht nur einen konsonanten Kontext für die Töne c'' und f'' der aufsteigenden reinen Quarte in der Sopranstimme, sondern auch eine viel klarere harmonische Struktur. Die Lesart *ante correcturam* aus A stellt somit eine Überganglesart dar zwischen der gerade ermittelten und der endgültigen Lesart, wie sie in A *post correcturam* und auch in Q erscheint.

Die genannte Rekonstruktion erlaubt es uns, bei der Entstehungsgeschichte von Variation IV einen Schritt weiterzukommen (siehe Notenbeispiel 5).

Wie üblich dürfte Bach mit einem Entwurf, der Kompositionsniederschrift [U3], begonnen haben, die in diesem Fall besonders wichtig war, um die Führung der kanonischen Stimmen in der Kombination mit dem Cantus firmus auszuarbeiten. Bach nahm in der Folge Änderungen an dieser Kompositionsniederschrift vor. Bei T. 41 hat Bach dann wohl, wie sonst auch, wenn er Tonhöhen um eine Sekunde verändern wollte, einfach den Notenkopf der zweiten Viertelnote F nach unten hin vergrößert und die beiden – nun auf gleicher Höhe stehenden – Töne mit einem Haltebogen verbunden. Nach dieser Vorlage hat Bach offenbar ursprünglich den Notentext unkorrigiert nach A übertragen. Mechanisch kopierte er zunächst die erste Viertelnote und den Haltebogen. Doch noch ehe er die – in der Vorlage geänderte – zweite Viertelnote übertrug, bemerkte er den Grund für die ungewöhnliche Notierung der Vorlage. Er änderte die Note in eine Halbenote und verlängerte den ursprünglich kurzen Bogen, bevor er das Abschreiben fortsetzte. Bach nahm dann

Beispiel 5: Quellenfiliation für Variation IV, T. 41.

A

[U3]

Q

(erste Revision)

(ante correcturam)

(post correcturam)

(zweite Revision)

Revisionen in **A** vor und gelangte damit zur Version mit den Lesarten *post correcturam*. Später überarbeitete er [U3], indem er einige Lesarten *post correcturam* aus **A** als Revisionen übernahm, andere wieder verwarf, und den Notentext weiter verfeinerte. Auch wenn die Passage in **Q** mit der Lesart *post correcturam* in **A** übereinstimmt, kann Schmid seine Stichvorlage nicht nach **A** kopiert haben. Sonst stünde im Druck gewiß nicht die ungewöhnliche Überbindung mit den beiden Viertelnoten e. Vielmehr muß er als Vorlage die revidierte Kompositionsniederschrift verwendet haben, die diese Aufzeichnungsform aufwies.

Dieser Befund legt die Annahme nahe, daß die Lesart *post correcturam* in **A** schon eingetragen war, ehe Schmid seine Stichvorlage anfertigte, eine Schlußfolgerung, die durch eine Untersuchung der weniger substantiellen, eher kosmetischen Lesarten, die sich zwar in **Q**, nicht aber im Text *post correcturam* von **A** finden, bestätigt wird. Während alle Ornamente aus **A** in **Q** wieder anzutreffen sind, gibt es Verzerrungen in **Q**, die sich in **A** nicht finden. Hinsichtlich der Bögen ist der Befund auffälliger: In **A** gibt es keinen einzigen Bogen, während in **Q**, vor allem in der zweiten Hälfte des Stückes, zahlreiche Bögen stehen. Zudem gibt es drei Fälle von Alterierungen nach einem zuvor aufgetretenen Vorzeichen, die in **Q** stehen, nicht aber in **A**. In jedem dieser Fälle **Q** eine glattere, endgültigere, bis ins Detail hinein klarere Fassung.

Der Quellenbefund fällt damit ziemlich eindeutig aus. Die Lesarten *post correcturam* aus Variation IV in **A** sind älter als die späteste Revision, die Bach in [U3] vornahm, der Quelle, nach der Schmid seine Stichvorlage anfertigte. Wie bei den beiden älteren Schichten der Komposition nahm Bach Revisionen an seiner ursprünglichen Niederschrift vor. Variation IV ist aber dahingehend singulär, daß die zweite Revision von [U3] auf die Lesarten *post correcturam* von **A** zurückgreift. Das heißt, daß die Eintragung von Variation IV in **A** in Wirklichkeit keine Reinschrift darstellt, sondern eine Art zusätzlicher Arbeitskopie in Orgelnotation, die mehrere Stadien der Revision widerspiegelt.

Daß diese abschließende Variation zu einem deutlich späteren Zeitpunkt als die Variationen I–III und V entstanden ist, ist meiner Ansicht nach so zu verstehen, daß Bach zögerte, Mizlers Societät beizutreten. Erst als er sich zum Beitritt entschlossen hatte und hierfür die Kanonischen Veränderungen als Gabe vorsah, beendete er den Zyklus. Wenn dem so wäre und wenn wir uns Spittas Annahme anschließen wollen, daß Bachs Entscheidung erst im Frühjahr 1747 erfolgte,³⁵ dann dürfte auch die Komposition von Variation IV in diesen Zeitraum fallen. Da die Platten für diese Variation, wie oben dargelegt, wahrscheinlich irgendwann im Sommer 1747 gestochen wurden, ist es möglich, daß Schmid seine Stichvorlage für diesen Satz anfertigte, als er sich zur Ostermesse 1747 in Leipzig aufhielt, jedenfalls ehe Bach Anfang Mai nach Potsdam aufbrach. Der größere Teil der Revisionen von Variation IV und die Einrichtung der revidierten Kompositionsniederschrift müßten dann wohl vor Ostern, vielleicht während der Fastenzeit, im März und April 1747 vorgenommen worden sein.

³⁵ Spitta II, S. 505 und 846.

Zusammenfassung

In der Rückschau zeigt sich, daß die Versuche der Bach-Forschung, zu einem eindeutigen Ergebnis in der Frage zu kommen, welche der beiden Hauptquellen, der Originaldruck **Q** oder die autographe Reinschrift **A** die „Fassung letzter Hand“ darstellt, ein irreführendes Unterfangen war, weil die Quellensituation eine Schwarz-Weiß-Malerei gar nicht zuläßt. Beide Quellen stellen vielschichtige Komplexe dar, deren Beziehungen zueinander sich in jedem Stadium ihrer mitunter verworrenen Entstehungsgeschichte anders gestalten. Zusammenfassend läßt sich festhalten: Die Lesarten der Variationen I–III aus **Q** sind älter als die von **A**. Im Falle von Variation V ist der Befund über die Abfolge der Fassungen recht uneinheitlich; die Beobachtung, daß diese Variation in beiden Quellen gleichartig angelegt ist, läßt vermuten, daß beide Fassungen etwa zur selben Zeit, vielleicht sogar in der Zeitfolge sich überlappend, entstanden sind. Die Fassung der Variation IV aus **A** geht zeitlich derjenigen des Originaldrucks **Q** voran. Das zeitliche Verhältnis der Fassungen zueinander ist somit für jede der drei Schichten der Komposition ein anderes.

Damit ist auf die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769 das Konzept einer „Fassung letzter Hand“ überhaupt nicht anwendbar, ja es erweist sich sogar als für das Verständnis des Werkes kontraproduktiv. Schon ein umfangmäßig so bescheidener Zyklus wie dieser läßt erkennen, wie sehr Bach zu Ergänzungen neigt, zeigt seinen unstillbaren Drang, eine gegebene Idee auszuarbeiten und die kompositorischen Möglichkeiten eines Themas konsequent auszuschöpfen. Angesichts dessen, daß sich Bach mit bestimmten Werken über längere Zeiträume beschäftigte, wobei sich sein Ansatz durchaus ändern konnte, ist die Quellensituation notwendigerweise komplex und manchmal durchaus widersprüchlich. Es zeigt sich deutlich, daß Bach zu einigen seiner Kompositionen wieder und wieder zurückkehrte, so daß sich der Eindruck aufdrängt, er habe sie als „works in progress“ angesehen. Der positivistische Begriff einer „Fassung letzter Hand“ scheint demnach seinem künstlerischen Ansatz in eigentümlicher Weise ganz fremd gewesen zu sein.

Übersetzt von *Ulrich Leisinger* (Leipzig)

Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230) Alte und neue Probleme*

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I.

„Es ist alles ungewöhnlich an BWV 230“, vermerkt Walter Blankenburg 1978 in einem Bericht zur Forschungsdiskussion über die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“¹ und ergänzt seine Feststellung, Konrad Ameln zitierend: es bedürfe weiterer „Untersuchungen zur Echtheit, Entstehungsgeschichte, Datierung und Bestimmung ... auf der Basis stilistischer Untersuchungen“. Der Wissensstand hat sich seither kaum verändert; nach wie vor gibt die Motette Rätsel auf, nach wie vor gilt Blankenburgs lakonisches Aperçu und gilt das von Ameln formulierte Desiderat.

Die Probleme beginnen bei der Überlieferung der Motette: „Lobet den Herrn, alle Heiden“ hat sozusagen keinen Stammbaum. Das Schlußstück im traditionellen Corpus der sechs Bach-Motetten BWV 225–230 ist erst relativ spät nach den Schwesterwerken bekannt geworden durch einen Einzeldruck, der im Jahre 1821 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien. Die Ausgabe trägt den Titel:

„Der 117^{te} Psalm | für | vier Singstimmen | in Musik gesetzt | von | JOH. SEBASTIAN BACH. | Partitur. | Nach J. S. Bachs Original-Handschrift.“

Der Herausgeber ist nicht genannt.² Die wirkliche oder vermeintliche Originalhandschrift aber, auf die der Untertitel sich beruft, war bereits um 1870, als Philipp Spitta danach fahndete, nicht mehr aufzufinden³ und ist auch danach nicht wieder aufgetaucht. Erst in jüngerer Zeit ist bekannt geworden, daß die Motette schon etwa ein Jahrzehnt vor ihrer Drucklegung von Breitkopf in Abschriften feilgeboten wurde und daß sich eine dieser Kopien erhalten hat. Die Angabe im Verkaufskatalog der Firma lautet: „Psalm 116. Lobet den H. alle H. C. ♯“;⁴ Textincipit und Tonart sind korrekt angegeben, die Psalmnummer allerdings falsch. Die Verkaufsabschrift aus dem Hause Breitkopf wird heute in der Universitätsbibliothek Warschau aufbewahrt.⁵ Die offenbar von einem Berufskopisten geschriebene Partitur

* Für Martin Geck.

¹ W. Blankenburg, *Die Bachforschung seit etwa 1965*, AMI L, 1978, S. 93–154, hier S. 142. Das nachfolgende Zitat nach NBA III/1 Krit. Bericht (vgl. Fußnote 10), S. 179.

² Nach BC I/3, S. 962 (C 6), aufgrund von Krause II: Johann Gottfried Schicht (1753–1823).

³ Spitta II, S. 430, Fußnote 13.

⁴ BC I/3 (1988), S. 962 (C 6), mit Datierung „vor 1812“. Erste Erwähnung 1984 in Schulze Bach-Überlieferung, S. 25 („vor 1829“). Genauere Datierung auf 1809–1812 in: H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Vocal Works in the Breitkopf Nonthematic Catalogs of 1761 to 1836*, in: *Bach Perspectives 2*, hrsg. von G. B. Stauffer, Lincoln und London 1996, S. 35–49, hier S. 45.

⁵ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Signatur *RM 5941*, zuvor *Rps Mus 92*; ältere Signatur (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Breslau, bis 1945): *Mf 5038⁹*; als Verkaufsabschrift Breitkopfs identifiziert bei Y. Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, BzBf 1, Leipzig 1982, S. 79–84, hier S. 84.

trägt auf einem vorgesetzten Schmucktitelblatt – wiederum mit falscher Psalmnummer – den Titel: „Lobet den Herrn alle Heiden | Psalm 116 | von | Joh. Sebast. Bach.“. Der Kopftitel auf der ersten Partiturseite dagegen lautet: „Psalm 117. â 4 Voci. è 4. Stromenti. col Continuo. | del: Sigl. Bach.“ Hier ist die Psalmnummer richtig, die Komponistenangabe allerdings weniger genau, da der Vorname fehlt. Eine gegenüber dem Druck von 1821 neue Information ergibt sich aus der Besetzungsangabe „4. Stromenti“; offenbar sollen die Singstimmen von Instrumenten mitgespielt werden. Abweichend von der Druckausgabe ist der Generalbaß teilweise beziffert. Einzelne Lesarten der Abschrift bedürften gesonderter Bewertung; in allem Wesentlichen jedoch stimmt sie mit der Druckausgabe überein. Rücken Katalogeintrag und Verkaufsabschrift das Werk immerhin zeitlich etwas näher an den Erstdruck der übrigen Motetten in der Schichtschen Typendruckausgabe von 1802/03, so führen doch auch sie in der Frage nach Herkunft und Hintergrund des Werkes nicht weiter.

Die Motette bleibt weiterhin rätselhaft: Die Bach-Forschung hat Mühe, sie biographisch einzuordnen. Äußere Anhaltspunkte fehlen; vom Text her läßt sich kein bestimmter Entstehungsanlaß oder gottesdienstlicher Zweck erschließen. Und auch aus inneren Kriterien ergibt sich kein klares Bild: Der Stilbefund ist uncharakteristisch und deutet auf keine bestimmte Schaffensphase. An der allgemeinen Unsicherheit ändert sich auch nichts, wenn man, wie einzelne Forscher, das Werk nicht als Motette, sondern als versprengt überlieferten Kantatenchor betrachtet.

Erst spät wurde von seiten der Forschung das eigentlich Naheliegende getan und Bachs Autorschaft in Frage gestellt. Bedenken waren freilich offenbar schon früh, aber gleichsam nur hinter vorgehaltener Hand geäußert worden. Im Rückblick überrascht bereits die Zurückhaltung Spittas, der 1880 im zweiten Band seiner Bach-Monographie über die Motette beiläufig vermerkt: „ein großartiges Werk, das nach alter Art in einem Zuge fortströmt, nur der abschließende Hallelujah-Satz sondert sich ab“⁶ – und es dabei bewenden läßt. 1892 formuliert Franz Wüllner im Vorbericht zum Motettenband der Gesamtausgabe schon verdächtig affirmativ: „Das Werk ist stets für echt gehalten worden und stammt ohne Frage aus der Feder Joh. Seb. Bachs.“⁷ Und deutlich melden sich Echtheitszweifel zu Wort, wenn Hermann Kretzschmar 1905 in seinem *Führer durch den Konzertsaal* vermerkt, die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ stehe „in der Gleichförmigkeit ihres Verlaufs und der Alltäglichkeit ihrer Themen und Motive hinter den andern Motetten ähnlich zurück, wie etwa die Lukaspassion gegen die Passionen zu Johannes und Matthäus“; auch fänden sich erst gegen Schluß einige Bachsche Wendungen.⁸ Forschung und Praxis haben sich daran nicht gekehrt. Offenbar mit Blick auf Kretzschmars Bedenken räumt Bernhard Friedrich Richter 1912 zwar die „nicht gerade hervorragende Prägnanz mancher Themen“ ein, konstatiert aber gleichwohl unerschütterlich und mehr suggestiv als logisch: „Ein Zweifel an der Echtheit des Werkes kann nicht aufkommen, trotzdem es für diese Motette an jeder beglaubigten Vorlage fehlt.“⁹

⁶ Spitta II, S. 430.

⁷ BG 39, S. XXXIX.

⁸ Vokalwerke, Bd. I: Kirchliche Werke; zitiert nach der 5. Auflage, Leipzig 1921, S. 511.

⁹ BJ 1912, S. 15f.

Dabei sollte es für mehr als ein halbes Jahrhundert bleiben. Offenbar ausgelöst durch den 1965 erschienenen Motettenband der Neuen Bach-Ausgabe,¹⁰ beginnt die eigentliche Echtheitsdiskussion 1967 mit einem im *Bach-Jahrbuch* publizierten Aufsatz von Martin Geck, der die Echtheit der Motette rundheraus bestreitet.¹¹ 1968 erklärt Roger Bullivant, offenbar ohne Gecks Aufsatz zu kennen, im Rahmen einer Rezension des Motettenbandes der NBA in der *Musical Times* die Motette ebenfalls für unecht,¹² im Jahr darauf begründet er in derselben Zeitschrift seine Ansicht im einzelnen.¹³ Die Veröffentlichungen von Geck und Bullivant haben allerdings alsbald auch Verteidiger der Echtheit auf den Plan gerufen. Ralph Leavis, der schon in der *Musical Times* 1969 Bullivants Ausführungen von 1968 mit einer kritischen Zuschrift widersprochen hatte,¹⁴ trat 1971 in *Music & Letters* mit einem ausführlichen Plädoyer für die Autorschaft Bachs hervor;¹⁵ ebenso entschieden verteidigte Friedhelm Krummacher die Echtheit im Rahmen seines Aufsatzes über *Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten* im *Bach-Jahrbuch* 1974.¹⁶

Danach ist die Echtheitsdiskussion allerdings wieder verstummt. Vielleicht waren die Argumente erschöpft; das Problem ist jedoch keineswegs erledigt. Nicht nur bleiben offene Fragen; bei genauerer Betrachtung kommen noch neue hinzu. Im folgenden soll zunächst von den offen gebliebenen alten Fragen, dann von den neuen die Rede sein. Dabei konzentrieren wir uns auf die Stilkritik, klammern also insbesondere die Überlieferungskritik aus, die hier letztlich nicht weiterführt,¹⁷ und verfolgen aus ähnlichem Grund auch das Problem der gottesdienstlichen Bestimmung des Werkes¹⁸ und die Frage „Motette oder Kantatensatz?“¹⁹ nicht

¹⁰ NBA III/1, *Motetten*, hrsg. von K. Ameln; Krit. Bericht 1967.

¹¹ *Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“*, S. 57–69.

¹² *Bach ... ?* in Jg. CIX, S. 1149.

¹³ Zuschrift von R. Leavis und Antwort Bullivants unter dem Titel *Lobet den Herrn* in Jg. CX, S. 153.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ *Bach's Setting of Psalm CXVII (BWV 230)*; Jg. LII, S. 19–26.

¹⁶ S. 5–43, darin S. 33–40.

¹⁷ Vgl. die darauf bezüglichen Ausführungen von Leavis (1971), S. 21 ff. Zum methodischen Problem der Übertragung statistischer Erkenntnisse über die Zuverlässigkeit der Namenszuschreibung auf den Einzelfall siehe: K. Hofmann, *Bach oder nicht Bach? Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988. Bericht*, hrsg. von H. Bannwitz, G. Buschmeier, G. Feder, K. Hofmann und W. Plath, Mainz und Stuttgart 1991 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1991, Nr. 11), S. 9–69, hier S. 18 f.

¹⁸ Einige Bemerkungen hierzu bei Ameln (wie Fußnote 10), Krit. Bericht, S. 16; siehe ferner R. A. Leaver, *Bachs Motetten und das Reformationsfest*, in: *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von M. Petzoldt, Göttingen 1985, S. 33–47, hier S. 41 ff. – Die vielseitige Verwendbarkeit des Psalms läßt eine nähere Bestimmung des ursprünglichen Zweckes aussichtslos erscheinen, solange die Echtheit ungesichert ist und konkrete äußere Anhaltspunkte fehlen.

¹⁹ Die offenbar früh aufgekommene, jedenfalls schon 1912 von B. F. Richter (wie Fußnote 24) ausführlich bestrittene Ansicht, es handle sich um einen Kantatensatz, wird vor allem von Ameln (1967), S. 15 ff., vertreten. Hauptgründe hierfür und teilweise zugleich für den Aus-

weiter. Wir übergehen ferner grundsätzlich alle in der damaligen Diskussion bereits erledigten Argumente, darüber hinaus aber auch verschiedene Echtheitseinwendungen von der Art, daß ein bestimmtes Stildetail atypisch sei und bei Bach sonst nicht vorkomme. Abschließend soll versucht werden, für einige auffällige Stilbefunde hypothetische Erklärungen zu geben.

II.

Die stilkritische Diskussion der Jahre bis 1974 läßt vier Schwerpunkte erkennen. Hauptgegenstand der Kritik in dem Aufsatz von Martin Geck sind: (1) die Themenbildung, (2) die Satzkonzeption des ersten Teils der Motette und (3) die Textunterlegung. Als weiteren Punkt trägt Roger Bullivant (4) Einwände satztechnischer Art, insbesondere zur Fugentechnik, vor, die jedoch teils als durch die Aufsätze von Leavis und Krummacher relativiert, teils als schwer einzuschätzende Detailbeobachtungen im folgenden weitgehend unberücksichtigt bleiben sollen, obwohl kaum zu bestreiten ist, daß die Summe der bei Bach ungewohnten Einzelheiten den Gesamteindruck des „Unbachischen“ (Geck) mitbestimmt.

1. Themenbildung

Geck knüpft an Kretzschmars Bemerkung von der „Alltäglichkeit“ der Themen an, spezifiziert aber die Kritik zum einen im Blick auf den Individualstil Bachs, wenn er einwendet, es handle sich „bei allen drei Themen der Motette [T. 1 ff., 24 ff., 99 ff.] nicht um ‚Charakterthemen‘, die in irgendeiner Beziehung für Bach eigentümlich wären“,²⁰ zum anderen in technischer Hinsicht, wenn er als „unbachisch“ vermerkt, daß das erste Thema des Werkes durch den ungewöhnlichen Ambitus einer Duodezime aus dem Rahmen des bei Bach Üblichen falle.²¹ Leavis räumt zwar ein, daß die drei Fugenthemen vielleicht nicht charakteristisch für Bach seien, hält aber dagegen, sie seien auch nicht schlechthin uncharakteristisch;²² bezüglich des Themenumfangs verweist er auf das „Patrem omnipotentem“ der h-Moll-Messe, das immerhin eine Undezime, also nur eine Sekunde weniger als

schluß des Werkes aus dem Bachschen Motettencorpus durch Geck (S. 64) und Bullivant (1969) sind (a) der nur vierstimmige Satz und (b) die selbständige Continuoführung, daneben (c) die Einsätzigkeit, (d) die textliche Einschichtigkeit und das Fehlen eines Kirchenliedes; auch behauptet Ameln, (e) die Komposition entbehre der formalen Abrundung. Vgl. jedoch die Gegenargumentation Leavis' (1971, S. 19–21 und 23), Krummachers (S. 34f.) und Blankenburgs (S. 142). – Merkwürdigerweise ist in der Diskussion um Einsätzigkeit und textliche Einschichtigkeit bisher übergangen worden, daß es sich bei dem Text nicht etwa um einzelne Bibelverse aus einem größeren Zusammenhang, sondern um einen vollständigen Psalm handelt; eine inhaltlich und formal in sich geschlossenere Textvorlage kann man sich jedenfalls kaum vorstellen. – Daß die Frage „Motette oder Kantatensatz?“ für das Echtheitsproblem kaum Bedeutung hat, wird schon von Krummacher festgestellt (S. 34).

²⁰ S. 67.

²¹ S. 66.

²² S. 24.

das in Frage stehende Motettenthema, umfaßt. Auch Krummacher schränkt Gecks Kritik ein und fragt: „Kann man ... ein Thema uncharakteristisch nennen, das durch auffällige Besonderheiten in Ambitus und Duktus ausgezeichnet ist?“²³ Leavis' und Krummachers Widerspruch in der Frage der Themencharakteristik geht freilich an Gecks Kritik vorbei; Geck behauptet ja nicht, daß die Themen allgemein uncharakteristisch, sondern vielmehr daß sie uncharakteristisch für Bach seien. So bleibt hier ein Teil der Kritik Gecks unwiderlegt. Die drei in Frage stehenden Themen verbindet in der Tat ein schwer zu beschreibender Zug, der nicht ganz zu Bach zu passen scheint: Der von Kretzschmar als „Alltäglichkeit“ charakterisierte Stilzug wäre wohl zu spezifizieren als eine Tendenz zum Unindividuellen, Typushaften und Exemplarischen; alle drei Fugensubjekte wirken wie einem Musterbuch barocker Themenbildung entsprungen: Die fanfarenartig aufsteigenden Dur-Dreiklänge auf das Wort „lobet“ stehen gleichermaßen für den jubelnden Affekt der Textaussage wie als Bildfiguren eines festlichen Herrscherlobs mit Trompetenklang; ebenso zeichnet das bewegte Melisma zu dem Wort „preiset“ affekt- und bildhaft den Textinhalt nach. Das „Alleluja“ bewegt sich, dem Affekt des Lobpreises gemäß, im Tripeltakt; das Thema ist aus kontrapunktischem Standardmaterial gebildet, wie es sich für die satztechnischen Kunstgriffe dieses Abschnitts besonders eignet.

In der Diskussion weniger beachtet worden sind bisher die Themen des Mittelteils der Motette (T. 58ff.). Geck moniert hier nur die – auch schon von Richter kritisierte²⁴ – Stelle bei „waltet“ (T. 72–75), die „durch die sequenzierende Stimmführung steif und einfalllos“ und „merkwürdig unbeholfen“ wirke.²⁵ Leavis weist Gecks Kritik zurück und betont, daß immerhin jedes Sequenzglied kleine Abweichungen aufweise.²⁶ Wie noch zu zeigen sein wird, ist das eigentliche Problem dieser Stelle mit Gecks Einwand allenfalls angedeutet, mit Leavis' Hinweis jedoch keineswegs erledigt. – Nicht in die Diskussion einbezogen waren bisher die beiden simultan zuerst bei T. 77 in Alt und Tenor eintretenden Fugenthemen – abgesehen von Bullivants eher subjektivem Einwand, die lange Note des Alt-Themas scheine „too long for Bach, *Ewigkeit* or no *Ewigkeit!*“, und die Fortsetzung des Themas sei uncharakteristisch.²⁷

2. Satzkonzeption des ersten Teils

Der zweifellos gravierendste Einwand Gecks betrifft die satztechnische Konzeption des 1. Teils der Motette.²⁸ Wie aus unserer Übersicht zum Formaufbau der Motette (S. 50) im einzelnen ersichtlich, ist dieser Teil als Doppelfuge angelegt: Zuerst werden die beiden Textglieder „Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „und preiset ihn, alle Völker“ je in einem Abschnitt auf ein eigenes Thema durchgeführt,

²³ S. 36.

²⁴ *Über die Motetten Seb. Bachs*, BJ 1912, S. 1–32, hier S. 16.

²⁵ S. 67.

²⁶ S. 25; ergänzend dazu Krummacher, S. 38.

²⁷ 1969, S. 153.

²⁸ S. 67.

anschließend in einem weiteren Abschnitt (T. 43 ff.) beide Themen simultan kombiniert. Die kontrapunktische Verbindung der Themen erfolgt jedoch nur unvollkommen: Eines von ihnen wird jeweils vorzeitig abgebrochen (T. 44 Tenor, T. 49 Baß, T. 56 Baß), weil sich sonst Oktavparallelen zwischen ihnen ergäben. Der Grund dafür liegt in der Identität einer Wendung:

Beispiel 1

Es ist klar: Wer eine Doppelfuge plant, entwirft, bevor er sich an die Ausarbeitung begibt, als erstes die Themen und mit ihnen eine kontrapunktisch korrekte Themenkombination, verläßt sich also keineswegs darauf, daß die Themen sich am Ende schon irgendwie würden verknüpfen lassen. Geck ist der Ansicht, ein professionell arbeitender Komponist hätte in jedem Falle frühzeitig erkannt, daß die beiden Themen so nicht zu verbinden sein würden, und stellt mit Recht fest: „Ein so geringes Maß an Voraussicht ist Bach schwerlich zuzutrauen“.

Die Anwälte der Echtheit haben sich auf unterschiedliche Weise mit dem Problem auseinandergesetzt. Leavis versucht es zusageun mit einem Advokatentrick zu lösen, indem er erklärt, das 1. Thema reiche nur bis zum 5. Viertel von T. 2; die fragliche Wendung, die sich anschließt, wäre demnach gar nicht mehr Teil des Themas, infolgedessen auch nicht mehr substantieller Teil der Themenkombination.²⁹ Daß das nicht wohl angeht, hat Krummacher 1974 dargelegt:³⁰ Im Eingangsabschnitt nämlich wird das Thema durchaus unter Einschluß der fraglichen Stelle durchgeführt, die Verkürzung findet sich erst in der späteren Kombination. Krummacher argumentiert denn auch anders:³¹ Wer auf dem hohen Niveau dieser Motette zu komponieren weiß, macht keine derart simplen Planungsfehler. Zu vermuten sei künstlerische Absicht. Wie zuvor schon Leavis³² verweist er auf das Beispiel der Doppelfuge „Der aber die Herzen forschet“ aus der Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“, bei der ebenfalls in der Kombination ein Thema verändert wird,³³ bleibt aber die Angabe eines konkreten künstlerischen Grundes schuldig und konstatiert lediglich allgemein: Es gehe Bach in den Doppelfugen seiner Motetten nicht so sehr um schulgerechte Kombination, sondern um eine Verdichtung zwischen den beiden Textgliedern. Sowenig das letztere zu bezweifeln ist, so fragwürdig ist doch die Annahme, daß die strikte Kombination der Themen Bach generell weniger am Herzen gelegen habe. Im Falle unserer Motette bleibt

²⁹ S. 24 (Punkt 3), 25 (Punkt 7).

³⁰ S. 37.

³¹ Ebenda.

³² S. 25.

³³ Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Denn er vertritt. Gedanken zu einer Bachschen Motettenfuge*, in: *Musica* 47, 1993, S. 268–271 und 376.

verdächtig, daß die Themenkombination nicht etwa allgemein frei gehandhabt ist, sondern stets just an der Stelle abbricht, wo ihr ein technisches Problem im Wege steht.

Geck hat recht: Bach unterlaufen keine derartigen Konstruktionsfehler. Aber Krummacher hat auch recht: Die Motette zeigt in der Tat einen kontrapunktisch überaus versierten Komponisten, dem derart schlichte Planungsfehler ebensowenig zuzutrauen sind.

In der Diskussion steht hier – bei freilich unverändert problematischem Satz-befund – Argument gegen Argument. Wir werden später versuchen, das Patt durch eine Hypothese aufzulösen.

3. Textunterlegung

Gecks Kritik an der Textunterlegung ist – mit einer hier zu übergehenden Ausnahme³⁴ – pauschal und beschränkt sich auf die Bemerkung, sie sei „mitunter so absonderlich wie in keiner anderen Motette Bachs“.³⁵ Unausgesprochen bezieht er sich dabei offenbar auf die Kritik Konrad Amelns und dessen in der NBA in Kursivschrift beigefügte Konjekturen. Ameln vermerkt dazu im Vorwort des Notenbandes:³⁶

„Die Überlieferung von BWV 230 ... erweckt den Verdacht, daß die Textunterlegung in der uns vorliegenden Form nicht durchweg auf Bach zurückgeht, sondern an einigen Stellen, an denen das Autograph untextiert geblieben war, vom Redaktor des [Breitkopf-]Druckes eigenmächtig vorgenommen wurde. Der Herausgeber [Ameln] hielt es daher für nötig, an einigen Stellen Änderungsvorschläge zur Textierung in Kursivdruck hinzuzufügen, die vermutlich Bachs Absicht besser verwirklichen als die Überlieferung des Drucks.“

An anderer Stelle macht Ameln den Stecher der Ausgabe von 1821 für die „ungeschickte Textverteilung“ verantwortlich.³⁷ Leavis sieht das Problem als durch Amelns Bemerkungen erledigt an.³⁸ Krummacher räumt ein: „Daß die Textierung mitunter gezwungen wirkt, ist auch nach einigen Korrekturen der Neuausgabe schwer zu bestreiten.“³⁹

Betrachtet man die von Ameln mit Verbesserungsvorschlägen bedachten Stellen näher, so handelt es sich hauptsächlich um solche mit thematischem Material. Dabei richtet sich Amelns Kritik offenbar gegen zweierlei Arten tatsächlicher oder vermeintlicher Fehltextierung:

³⁴ S. 66f., das erste Thema betreffend. – Die Festlegung des Themenschlusses bei Geck überzeugt nicht; das Thema mündet, wie so oft bei Fugenthemen, in eine freie Fortspinnung und sieht infolgedessen keinen festen Platz für die Schlußsilbe des Textabschnitts vor.

³⁵ S. 67.

³⁶ S. VI.

³⁷ Krit. Bericht (wie Fußnote 10), S. 180 (zu T. 142ff. Alto).

³⁸ S. 24 (Punkt 2).

³⁹ S. 39.

a) Fälle, in denen das Thema, der Themenkopf oder ein imitatorisch durchgeführtes Motiv umtextiert oder uneinheitlich textiert erscheint, wie beispielsweise in T. 12 im Baß und T. 13 im Sopran mit „alle, alle Heiden“ statt „lobet, lobet den Herrn“ (vgl. Tenor, T. 11).⁴⁰

b) Fälle, in denen die Textierung einen Themen- oder Motiveinsatz überlappt und damit verunklart, wie beispielsweise sehr auffällig im Baß in T. 46/47: Das Thema beginnt mit dem 2. Viertel von T. 47, der Schluß des vorhergehenden Textgliedes schließt aber diese Note noch ein („Völker“), während die zum Thema gehörende erste Silbe des Wortes „lobet“ erst mit dem 3. Viertel des Taktes, also der 2. Note des Themas, eintritt. Die musikalische Zäsur liegt hier nach dem ersten, die textliche aber nach dem zweiten Viertel des Taktes – ein offenkundiger Mangel an Koordination von Textvortrag und musikalischem Verlauf. In der Tat wird man bei Bach dergleichen zumindest so gehäuft nicht leicht wiederfinden.

Hinzu kommen bei Ameln (c) verschiedentlich kleinere Deklamationsmängel an unthematischen Stellen, beispielsweise in T. 7 oder T. 14 im Alt, über deren Korrekturwürdigkeit man im Einzelfall streiten könnte, die jedoch in der Summe ebenfalls als Indizien einer insgesamt problembehafteten Textunterlegung gelten können.

Als offene Frage wäre hier festzuhalten, ob es mit Amelns Verbesserungen (und vielleicht einigen weiteren dieser Art) getan ist und ob seine einfache Erklärung der Textierungsmängel ausreicht. Aus der Kenntnis der Warschauer Handschrift – die Ameln noch unbekannt war – läßt sich heute sagen, daß die fraglichen Mängel nicht vom Stecher oder Redaktor der Ausgabe von 1821 zu verantworten sind, sondern schon in der Warschauer Quelle auftreten und demnach auch schon in der angeblichen „Original-Handschrift“ des Hauses Breitkopf enthalten gewesen sein dürften. Wie noch zu zeigen sein wird, gibt es Gründe anzunehmen, daß sich hinter den Textierungsschwächen der Warschauer Handschrift und des Druckes von 1821 ein tiefer liegendes Problem verbirgt.

III.


Es wurde schon erwähnt: Bei näherem Hinsehen zeigt die Motette eine ganze Reihe weiterer stilistischer Besonderheiten, die gegen die Echtheit ins Feld geführt werden könnten, zumindest aber der Erklärung bedürfen. Während die stilkritische Diskussion sich bisher hauptsächlich an den ersten und daneben den dritten Teil der Motette gehalten hat, rückt in den folgenden Ausführungen Teil II, „Denn seine Gnade und Wahrheit“ (T. 58 ff.), in den Mittelpunkt. Unsere Kritik betrifft hier drei Punkte: 1. die Formkonzeption des zweiten Teils, 2. die Textdeklamation, 3. Bildlichkeit und Affekt in der musikalischen Textdarstellung.

⁴⁰ Wohl nur versehentlich übergeht Ameln den Einsatz des zweiten Themas im Baß in T. 54; vom 3. Viertel an wäre hier der Text „und preiset ihn ...“ zu erwarten.

1. Formkonzeption des zweiten Teils

Es ist offenbar bisher unbemerkt geblieben, daß der zweite Teil der Motette eine Formbesonderheit aufweist. Nach der Tradition der Gattung ergibt sich die konkrete musikalische Form einer Motette jeweils aus dem zugrundeliegenden Text. Das Formprinzip besteht darin, daß jede textliche Sinneinheit auf ein eigenes musikalisches Thema abgehandelt wird. Diesem Prinzip sind auch Bachs Motetten und ein Großteil seiner Kantatenchöre verpflichtet. Der zweite Teil von „Lobet den Herrn, alle Heiden“ weicht jedoch von dieser Norm ab: Sein Text „Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit“ wird zweimal abgehandelt auf unterschiedliches musikalisches Material, und zwar – wie auch in unserer Formübersicht festgehalten – im ersten Abschnitt (T. 58 ff.) in teils homophonem, teils frei polyphonem Satz, im zweiten aber (T. 77 ff., hier ohne das einleitende „denn“) auf zwei völlig neue Themen in streng polyphonem Doppelfugato. Der Fugatoabschnitt zeigt sehr viel kompositorische Kunst, steht aber mit der Wiederholung der bereits abgehandelten Textworte gleichsam in grundsätzlichem Widerspruch zum Formprinzip der Gattung. Auch hier muß man sagen, daß ein solcher Regelverstoß dem Komponisten nicht aus Versehen unterlaufen sein kann und einen bestimmten künstlerischen Grund haben muß. Eine Erklärung ist indes nicht leicht zu geben.

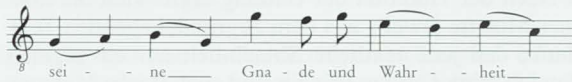
2. Textdeklamation

Auch der zweite Teil der Motette weist eine Reihe von Schwächen der Textunterlegung, genauer: der musikalischen Deklamation, auf. Zu den kleineren Unregelmäßigkeiten, die eher dem aufmerksamen Chorsänger als dem Zuhörer auffallen mögen, gehört die Deklamation des Wortes „Ewigkeit“ an der Taktwende 76/77 und ähnlich 84/85 jeweils im Baß: Nach dem zuvor deutlich breiteren Silbentempo wirkt die Deklamation im Rhythmus  allzu gerafft, die zweite Silbe von „Ewigkeit“ dabei im Sprachrhythmus zu sehr verkürzt; zugleich verzerrt der Oktavsprung abwärts das Sprachmelos, die erste Silbe erscheint überbetont gegenüber der zweiten und besonders der dritten. Fast dieselbe Wendung kehrt eine Terz höher im Baß in T. 88 wieder, nun zu den Worten „über uns“; und auch hier wirkt die Deklamation unnatürlich. Auffällig ist ferner beispielsweise in T. 92 im Baß, daß hier ausgerechnet die unbetonte Endsilbe von „Ewigkeit“ mit einem im Oktavsprung erreichten Hochton zusammenfällt (verbunden mit einer Abweichung der Textunterlegung gegenüber Alt, T. 80, und Sopran, T. 84).

Stärker ins Gewicht fällt die Textdeklamation des Hauptthemas (Tenor, T. 77 ff. etc.). Offensichtlich ist der schöne, weitgespannte Melodiebogen des Themenkopfes nicht von den Textworten, jedenfalls nicht von ihrer natürlichen Deklamation her erfunden. Zwar ist der Text korrekt unterlegt: Die Stammsilbe des zentralen Wortes „Gnade“ tritt auf die betonte Zeit der 3. Halben im Takt ein; aber der starke melodische Akzent, der aus dem Oktavaufschwung vom kleinen zum eingestrichenen g entsteht, bleibt sprachlich gewissermaßen unbesetzt, die wichtige sinntragende Silbe, die man bei einer derart weit ausholenden Melodiegeste auf dem Spitzenton erwartet, tritt schon vorweg ein – ein Defizit an Koordination von

musikalischem und sprachlichem Geschehen auch hier. Näherliegend, wenn auch weniger reizvoll wäre folgende Deklamation:

Beispiel 2



„Bachischer“ aber lautete die Stelle so:

Beispiel 3



Eine wiederum anders geartete Eigentümlichkeit der musikalischen Deklamation ist im ersten Formabschnitt des zweiten Motettenteils zu beobachten: In T. 60 ff., 66 ff. und 72 ff. ist das Wort „waltet“ entgegen dem natürlichen Sprachfluß als eine gesonderte Einheit behandelt. Syntaxwidrig werden Subjekt und Prädikat getrennt. Die Trennung erfolgt nicht nur durch den Wechsel der Satzart, sondern wird noch unterstrichen durch eine chromatische Rückung im Alt beziehungsweise Sopran in T. 60 und 66 sowie durch Pausen in den beiden Unterstimmen, in T. 72 in den Oberstimmen. Zu fragen bliebe auch hier nach dem Grund.

3. Bildlichkeit und Affektdarstellung

Die soeben unter deklamatorischem Aspekt behandelte Stelle ist auffällig auch im Hinblick auf die figürliche Illustration des Textinhalts und die musikalische Darstellung des Textaffekts. Schon Bernhard Friedrich Richter vermerkt 1912 kritisch die „auffällig lange Terzen- und Sextenmalerei bei dem Worte ‚waltet‘“, glaubt allerdings, sie Bachs Jugend zugute halten zu können.⁴¹ Was aber wird hier eigentlich „gemalt“? Hat die Parallelführung von je zwei Stimmen oder die Schichtung zweier unterschiedlich verlaufender Stimmpaare illustrative Bedeutung? Oder zielt die Häufung von Terzen und Sexten auf emotionalen Ausdruck, auf einen bestimmten Affekt, auf Liebe, Wärme, Milde? Beides schiene möglich, stünde da mit dem Wort „waltet“ nicht ein so blasser, abstrakter Begriff, daß ihn wohl die schönste Musik nicht mit Gefühlen und Bildern erfüllen könnte.

IV.

Einiges von dem, was die Diskussion der Jahre um 1970 offen gelassen hat, und alles, was im vorangegangenen Kapitel an Fragen hinzugefügt worden ist, hat direkt mit dem Text der Motette, genauer: dem Verhältnis von Musik und Text, zu tun. Dieses Verhältnis erscheint verschiedentlich beeinträchtigt, das Miteinander der beiden Ebenen mangelhaft koordiniert. Betroffen ist teils die musikalische

⁴¹ Richter (wie Fußnote 24).

Form, teils die thematische Detailstruktur, in hohem Maße der Textvortrag, in einem Einzelfall auch die figürlich-affektive Textdarstellung.

Der Gedanke liegt nahe, daß das Defizit im Wort-Ton-Verhältnis bedeuten könnte, daß der Text ursprünglich gar nicht zur Musik gehört habe, ihr erst nachträglich unterlegt worden sei und wir es demnach – wie so oft bei Bach – mit einer Parodie zu tun hätten. Aber so einfach ist es nicht. Der Text folgt mit einer kleinen Ausnahme genau dem Wortlaut der Luther-Bibel; bei Luther fehlt nur das Wort „und“ in Vers 1. Es handelt sich also keineswegs um Parodiedichtung oder etwa um eine Psalmaphrase, die speziell auf die vorhandene Komposition zugeschnitten worden wäre. Zudem zeigen gerade die modellhaften Themen aus dem „barocken Musterbuch“ mit ihren Bild- und Affektfiguren unzweifelhaft, daß sie just auf diesen Psalmtext erfunden sind, auf die Stichworte „lobet“, „preiset“, das Kontrasubjekt mit der überlangen Note auf „Ewigkeit“. Es ist klar, daß es keine Komposition auf einen anderen Text gegeben haben kann, der sich der Psalm in Luthers Übersetzung Wort für Wort derart stimmig unterlegen ließ. Kurzum: die Motette ist keine Parodie, sondern war von Anfang an eine Vertonung dieses Psalms.

Unsere Hypothese geht dahin, daß das Original mit einer anderen Textfassung des Psalms verbunden war, aller Wahrscheinlichkeit nach einer lateinischen.⁴² Am überzeugendsten ließe sich unsere Vermutung durch die Rekonstruktion des Originals anhand des lateinischen Originaltextes erhärten. Aber der originale Wortlaut ist nicht ohne weiteres zu ermitteln.⁴³ Während im evangelischen Bereich Luthers Bibelübersetzung praktisch kanonischen Rang besaß und ihr Wortlaut auch für die Kirchenmusik verbindlich und unantastbar war, gab und gibt es für die lateinischen Psalmtexte keine allgemein verbindliche Textfassung, und die gebräuchlichen Versionen, die teils in der Tradition des hebräischen Urtextes stehen, teils auf der griechischen Fassung des Alten Testaments (Septuaginta) beruhen, schwanken im Wortlaut teilweise recht erheblich. Immerhin läßt sich für unseren Psalm aus dem Vergleich verschiedener lateinischer Fassungen eine ungefähre Vorstellung von dem zu vermutenden Originaltext gewinnen. Wir rücken hier vier Textfassungen unterschiedlicher Herkunft und Entstehungszeit ein (jeweils ohne das abschließende „Alleluja“), und zwar an erster Stelle den offenbar allgemein zu Bachs Zeit – und lange davor und danach – in der Kirchenmusik gebräuchlichen Wortlaut der Vulgata,⁴⁴ an zweiter Stelle eine in Telemanns Komposition überlieferte Version, anschließend – gleichsam um das Spektrum möglicher Textvarianten anzuzeigen – eine Übertragung aus dem 16. Jahrhundert und eine aus der heute gebräuchlichen kritischen Ausgabe der Vulgata:

⁴² Die Möglichkeit, daß es sich um eine andere Fremdsprache, etwa Französisch, handelte, ist so gering, daß wir sie im folgenden außer Betracht lassen. – Auf eine ursprünglich lateinische Textierung könnte ein Schreibfehler in der Warschauer Abschrift deuten. Hier ist in T. 47 im Baß die Silbe „lo-“ korrigiert, und zwar anscheinend aus „lau-“, also der ersten Silbe von „laudate“.

⁴³ Wesentliche Hinweise zur Frage der ursprünglichen Textfassung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Martin Petzoldt (Leipzig).

⁴⁴ Stichproben an Vertonungen von Johann Georg II. von Sachsen, Johann Krieger, Marco Giuseppe Peranda, Augustin Pflieger, Johann Rosenmüller, Agostino Steffani und Johann Theile zeigten keinerlei Abweichungen.

Traditionelle Textfassung (Vulgata):⁴⁵

- (1) Laudate Dominum, omnes gentes;
laudate eum, omnes populi,
(2) Quoniam confirmata est super nos
misericordia ejus,
et veritas Domini manet in aeternum.

Immanuel Tremellius (um 1575):⁴⁷

- (1) Laudate Jehovaham, omnes gentes;
laudationibus commendate eum,
omnes nationes:
(2) Quia invaluit erga nos benignitas ejus,
et fides Jehovahae in seculum.

Bei Telemann (1757):⁴⁶

- (1) Laudate Jehovaham, omnes gentes;
laudibus efferte, omnes populi.
(2) Quia valida facta est super nos
misericordia ejus,
et veritas Jehovahae in aeternum.

Robertus Weber OSB (1969):⁴⁸

- (1) Laudate Dominum omnes gentes
conlaudate eum universi populi
(2) quia confortata est super nos
misericordia eius
et veritas Domini in aeternum.

Die naheliegende Vermutung, daß unserer Motette die an erster Stelle wieder-gegebene traditionelle Textfassung zugrundegelegen habe, scheint sich bei dem Versuch, ihr diesen Text zu unterlegen, zunächst zu bestätigen: Teil I läßt sich – bei kleinen musikalischen Retuschen – mit Vers 1 dieser Version gut verbinden. Doch der Beginn von Teil II sperrt sich entschieden gegen die Unterlegung der Worte „Quoniam confirmata est“, und hier ist nicht zu entscheiden, ob dies an einer nachträglichen Anpassung der Komposition an die deutschen Worte liegt oder im lateinischen Original ein anderer Text gestanden hat. Eher vielleicht letzteres; denn auch das bei T. 77 ansetzende Doppelfugato kommt mit dem Wortlaut der traditionellen Textfassung nicht recht überein. Sehr viel besser als das „in aeternum“ dieser Fassung (und derjenigen von 1757 und 1969) paßt hier zu dem im Alt eingeführten Kontrasubjekt mit dem Text „in Ewigkeit“ das „in seculum“ bei Tremellius; aber dessen Textfassung als Ganzes läßt sich der Motette ebensowenig unterlegen wie die bei Telemann überlieferte.

Für die doppelte Durchführung von Vers 2 im Mittelteil der Motette zeichnet sich eine Erklärung ab: Luthers deutsche Übersetzung „Denn ... seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit“ ist mit 17 Silben deutlich kürzer als die oben wiedergegebenen lateinischen Fassungen, die 25 bis 32 Silben umfassen; die Komposition rechnete also wohl ursprünglich mit einer größeren Textmenge. Vor allem aber ergab sich bei der Unterlegung des deutschen Textes offenbar eine formale Schwierigkeit: Während der Vers in den lateinischen Textfassungen deutlich in zwei Teile gegliedert ist, erscheint er in der Lutherschen Fassung als einfacher

⁴⁵ Textwiedergabe nach: *Biblia sacra. Nova Editio ...*, a DD. Archiepiscopo Parisiensi approbata, Paris [1868].

⁴⁶ *Laudate Jehovaham, omnes gentes*, TVWV 7:25. Ausgabe: G. P. Telemann, 117. *Psalm für vierstimmigen gemischten Chor, zwei Violinen und Basso continuo*, hrsg. von E. Valentin, Kassel (Bärenreiter) [1936], 1970.

⁴⁷ Zitiert nach Mitteilung von Martin Petzoldt aus: [Immanuel Tremellius und Franciscus Junius:] *PSALMI DAVIDIS ex interpretatione Tremellii et Junii impressa Hannoviae A. D. 1624 Typis Wecheliani*, Berlin 1886, Neuauflage 1892 (jeweils angebunden an: [Theodor Beza:] *Jesu Christi Domini nostri NOVUM TESTAMENTUM ex interpretatione Theodori Bezae impressa Cantabrigiae A. D. 1642 in officina Rogeri Danielis*, Berlin 1886, Neuauflage 1892).

⁴⁸ *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart 1969, S. 919.

Hauptsatz und als eine geschlossene Sinneinheit, die nicht auf zwei Formabschnitte verteilt werden konnte.

Daß wir auf der richtigen Spur sind, zeigt sich noch auf andere Weise: Setzen wir die lateinischen Fassungen des 2. Psalmverses versuchsweise – und durchaus ohne feste Zuordnung der Silben zu den Noten – an die Stelle des deutschen Wortlauts, so erhalten die Terz- und Sextparallelen auf das pure Sachwort „waltet“ plötzlich emotionalen Sinn aus den Stichworten „misericordia“ (Barmherzigkeit) und „benignitas“ (Güte). Im Magnificat (BWV 243) schreibt Bach zu dem Wort „misericordia“ fast reine Sextparallelen (T. 4ff.):

Beispiel 4

Alt
Et mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a

Tenor

Auch könnte man sich gut vorstellen, daß der ruhig und breit deklamierende, blockhafte Akkordsatz zu Beginn des Teils von einem Textwort wie „confirmata“ (bekräftigt) oder „confortata“ (bekräftigt) bestimmt war.

Für die von Ameln für Teil I, von uns oben auch für Teil II der Motette angeführten Unregelmäßigkeiten der Textunterlegung und -deklamation läßt sich zwanglos vermuten, daß sie eine unmittelbare Folge der Umtextierung sind. Beispielsweise ist für die oben angeführte Stelle T. 46f. mit dem „verschleierte“ Themeneinsatz im Baß gut folgende Originallesart vorstellbar:

Beispiel 5

omnes po - pu - li, lau - da - - - - - te

Und den oben kritisch beleuchteten Wendungen in T. 84f. im Baß auf den Text „in Ewigkeit“ und in T. 88 auf den Text „über uns“ ließen sich beidesmal trefflich die Worte „in seculum“ unterlegen.⁴⁹ Doch lassen sich hier keine Beweise führen, solange der originale Wortlaut unbekannt ist.

Die schon erwähnte kleine Retusche am Lutherschen Wortlaut, die Einfügung der Konjunktion „und“ im 1. Vers bei „und preiset ihn ...“, könnte eine Anpassungsmaßnahme bei der Umtextierung gewesen sein, die auf eine deklamatorisch korrekte Verbindung der zweiten Vershälfte mit dem auftaktigen Thema abzielte. Ähnlich mag im zweiten Abschnitt des Mittelteils bei der neuerlichen Durch-

⁴⁹ Ebenso in T. 77, doch wären hier nach dem oben zur mutmaßlichen Verteilung der beiden Halbverse Dargelegten im Original eher die Schlußsilben des ersten Halbverses zu erwarten, also möglicherweise das Wort „ejus“, gesungen auf zwei Halbenoten.

führung des zweiten Halbverses von T. 77 an das Wort „denn“ weggelassen worden sein, weil die unbetonte Silbe sich mit dem Themenkopf nicht gut verbinden ließ.

Schließlich bekommt in unserem Zusammenhang sogar ein scheinbar banaler Fehler seinen besonderen Sinn und wird zum Indiz: Die Psalmnummer 116 statt 117 in Breitkopfs Katalog und im Titel der Warschauer Breitkopf-Abschrift ist so falsch nicht, ja vielmehr durchaus richtig, wenn man von einem lateinischen Psalmtext ausgeht; denn in der Tradition der Vulgata trägt Luthers 117. Psalm die Nummer 116. Offenbar hat sich mit der alten Psalmnummer im Titel der Warschauer Abschrift und in Breitkopfs Katalog zufällig eine Spur der ursprünglichen Werkfassung erhalten.

V.

Es ist kaum zu bezweifeln: Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ war im Original mit einer anderen Textfassung desselben Psalms verbunden, und zwar höchstwahrscheinlich mit einem lateinischen Text. Da der Luthersche Wortlaut, abgesehen von der erwähnten kleinen Ausnahme, strikt beibehalten ist, dürfte der Bearbeiter an Stellen, wo Musik und Text nicht übereinkamen, eher die Noten angepaßt haben. Es ist also grundsätzlich mit Eingriffen in die Komposition zu rechnen. Mit anderen Worten: Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ ist eine Bearbeitung.

Worin besteht der Anteil Bachs? Es sind vier verschiedene Möglichkeiten denkbar:

- a) Bach ist sowohl der Komponist des Originals als auch dessen Bearbeiter;
- b) Bach ist der Komponist des Originals, aber nicht der Bearbeiter;
- c) Bach ist nicht der Komponist des Originals, sondern nur der Bearbeiter;
- d) Bach ist weder der Komponist noch der Bearbeiter (völlige Fehlzuschreibung).

Keiner der Fälle ist vorläufig ganz auszuschließen. Die von den Kritikern der Echtheit vorgetragene Einwände – insbesondere zur Themenbildung und zur Satzkonzeption des ersten Teils – sprechen gegen die Fälle a und b und für Fall d, lassen aber Fall c immerhin zu. Die Verteidiger der Echtheit schließen im Grunde nur Fall d aus; ihre Echtheitsargumente wären, wenn auch teils mit Einschränkungen und Modifikationen, mit allen drei übrigen Möglichkeiten zu vereinbaren. Zieht man das Faktum der Überlieferung unter dem Namen Bachs und zugleich die Gesamtheit der vorgetragenen Argumente und Gegenargumente in Betracht, so kommt die größte Wahrscheinlichkeit Fall c zu: Bach hätte demnach eine fremde Komposition mit dem deutschen Text versehen und in unbekanntem Umfang auch musikalisch bearbeitet. Die Motette wäre – darin kein Einzelfall – fortan unter dem Namen ihres Bearbeiters überliefert worden.⁵⁰ Das „Unbachische“ an der Motette wäre dem Komponisten des Originals zuzuordnen, das „Bachische“ dem Bearbeiter.

⁵⁰ Zur Überlieferung Bachscher Fremdbearbeitungen unter Bachs Namen siehe Abschnitt I.4 (S. 25ff.) meines in Fußnote 17 näher bezeichneten Aufsatzes.

Spinnt man den Gedanken an eine Bearbeiterschaft Bachs noch ein Stück weiter, so erscheint auch eine hypothetische Erklärung für die Defizite der Themenkombination im ersten Teil der Motette möglich: Der Bearbeiter, der den deutschen Text unterlegte, könnte tiefer in die Komposition eingegriffen haben, als dies für die Anpassung des Textes erforderlich war. So könnte er auch den ganzen Abschnitt, in dem die beiden Themen kombiniert werden, also etwa T. 43–57, von sich aus eingefügt haben. Die Spekulation setzt voraus, daß die Motette ursprünglich keinen Kombinationsabschnitt enthielt – was ohne weiteres vorstellbar ist –, die Kombination der Themen vom Komponisten also auch gar nicht vorgesehen war.⁵¹ Daß die Themen sich partiell kombinieren lassen, wäre erst eine Entdeckung des Bearbeiters und zugleich eine besondere kompositorische Herausforderung für ihn gewesen,⁵² die ihn zur Erweiterung der Motette um diesen Kombinationsabschnitt veranlaßte.

Unter solchen Voraussetzungen aber wäre die Themenkombination anders einzuschätzen, nämlich als besondere Leistung, als eine Art künstlerischer Pointe, als ein tieferes Ausschöpfen der Vorlage. Daß eine verborgene Möglichkeit „entdeckt“, das ungenutzte Potential der Themen entfaltet wird, wäre im Vordergrund zu sehen, daß die Kombination unvollkommen erfolgt, hinzunehmen als ein in der Werkgeschichte begründeter „Erdenrest“.

Unsere Überlegungen enden mit Spekulationen. Festzuhalten bliebe vor allem die Erkenntnis, daß „Lobet den Herrn, alle Heiden“ Bearbeitung eines lateinischen Originals sein dürfte. Und Ausschau zu halten bliebe nach einer Komposition des lateinischen 116. Psalms, die als Urbild in Betracht kommt, oder wenigstens nach einer lateinischen Textfassung, deren Wortlaut sich überzeugend mit der vorhandenen Musik verbinden ließe.

⁵¹ T. 57 hätte sich also – mit kleinen Abweichungen vom überlieferten Notentext – unmittelbar an T. 42 angeschlossen. – Der von uns in Betracht gezogene nachträgliche Einschub des Kombinationsabschnitts könnte vielleicht einen von Bullivant angeführten, tatsächlich ungewöhnlichen Verstoß gegen die Fugenkonvention erklären helfen, nämlich die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier praktisch gleichlautender Themeneinsätze gleicher Lage in T. 40–45 im Sopran.

⁵² Zu entsprechenden Neigungen Bachs siehe C. Wolff, „Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositeurs“. Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik, in: Fs. A. Dürr 1983, S. 356–362, bes. S. 360f.

Diagramm

Formübersicht zu der Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230)

Takt	Teil	Form- abschnitt	Text	Fugen- thema	Satzart
1	I	1	Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker.	I	Fuge über Thema I
24		2		II	Fuge über Thema II
43		3		{ Lobet den Herrn ... und preiset ihn ...	{ I II
.....					
58	II	1	Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit.		homophon frei polyphon
77		2	{ Seine Gnade und Wahrheit ... in Ewigkeit.	{ III IV	{ Doppelfugato über Thema III+IV (simultan)
.....					
99	III		Alleluja.	V	Fuge

Bachs „Kleines harmonisches Labyrinth“ (BWV 591) Echtheitsfragen und theologischer Hintergrund

Von Craig Wright (New Haven, CT)

Das *Kleine harmonische Labyrinth* (BWV 591) ist ein kurzes jedoch gewichtiges Opus.¹ Die Komposition beruft sich – wie verschiedene andere Stücke aus dem frühen achtzehnten Jahrhundert – auf das Sinnbild „Irrgarten“ als Metapher für eine komplizierte modulatorische Fortschreitung.² Solche labyrinthartigen Kompositionen verstehen sich durchweg als musikalische Aussagen über Tonartenverwandtschaft, Modulation und Stimmungsfragen – Probleme, die die besten musikalischen Köpfe des achtzehnten Jahrhunderts beschäftigten. Darüber hinaus hängen diese labyrinthischen Stücke unmittelbar mit einer zweiten Werkgruppe zusammen – Kompositionen von Johann David Heinichen, Georg Andreas Sorge, Johann Philipp Kirnberger, Ludwig van Beethoven und anderen –,³ die die Möglichkeit demonstrieren, innerhalb einer einzigen Komposition durch alle Tonarten aufsteigend und wieder zurück zur Ausgangstonart zu modulieren. Wenn es im achtzehnten Jahrhundert um Fragen von Tonartenverwandtschaft und Stimmung geht, spielt Bach natürlich eine Hauptrolle. Merkwürdig ist nur, daß eine seiner erfindungsreichsten Aussagen in diesem Rahmen – das Kleine harmonische Labyrinth – heute als nicht authentisch gilt. Dieser Beitrag soll zeigen, daß BWV 591 tatsächlich von Bach stammt, und eine Erklärung dafür liefern, wie der Wirrwarr um die Autorschaft entstanden sein könnte.

Die Zweifel an Bach als Komponist des Kleinen harmonischen Labyrinths setzten mit Philipp Spitta ein, der im Jahre 1873 schrieb:

„Ob ein Stück, ‚das kleine harmonische Labyrinth‘ genannt, das sich durch einen *Introitus* voll enharmonischer Irrgänge zum *Centrum* einer kleinen Fuge durcharbeitet und von dort auf ähnlichem Wege wieder zum Tageslicht von C dur seinen *Exitus* nimmt, Bach angehört, mag ich wegen seiner schwachen Beglaubigung nicht entscheiden. Den kettenartigen Zusammenhang der 24 Tonarten hatte Heinichen, der Begleiter des Fürsten Leopold in Italien, zuerst klargelegt und auch praktisch angewendet. Von derartigen Versuchen Bachs wissen wir nichts: dem freien Schwunge seines Geistes widerstrebte jedes mechanische Verfahren.“⁴

¹ Dieser Beitrag wurde zuerst auf dem Jahrestreffen der American Musicological Society in Kansas City im Jahre 1999 vorgetragen. Für ihre Unterstützung danke ich Peter Wollny, Reginald Sanders, Michael Marissen, Kerala Snyder, Daniel Melamed und Joshua Rifkin.

² Dazu gehören Johann Caspar Ferdinand Fischers *Ariadne musica* (1702), Marin Marais' *Le Labyrinthe* (1717) und Friedrich Suppigs *Labyrinthus Musicus* (1722).

³ Die entsprechenden Kompositionen von J.D. Heinichen, G.A. Sorge und J.P. Kirnberger werden in der übersichtlichen Zusammenstellung von Rudolf Rasch, *Three Musical Circles for Keyboard*, Utrecht 1983, diskutiert. Die entsprechenden Kompositionen Beethovens sind die *Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für Klavier oder Orgel* (Op. 39).

⁴ Spitta I, S. 654.

Seither beanspruchten die Herausgeber der Werke Johann David Heinichens unverdrossen BWV 591 als eine von dessen Schöpfungen.⁵ Die meisten neueren Nachschlagewerke schreiben das Stück Heinichen zu oder erklären, daß es fälschlich Bach zugewiesen sei.⁶ Innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe steht die Edition noch aus.

Die erhaltenen Quellen ergeben nun folgendes Bild. Überliefert sind weder ein Autograph noch eine zu Bachs Lebzeiten angefertigte Abschrift. Doch existieren acht spätere Abschriften aus dem Zeitraum von etwa 1775 bis 1839. Hinzuzählen ist eine Quelle aus Mozarts Besitz: Im Inventar seines musikalischen Nachlasses (Dezember 1791) findet sich der Eintrag „59. Labyrinth, klein harmonisches von Bach.“⁷ Leider ist das Mozart-Exemplar verlorengegangen. Überdies befand sich 1804 eine Kopie des Labyrinths in der Musikalienhandlung des Wiener Verlegers Johann Traeg, wie aus dem Verkaufskatalog des betreffenden Jahres zu schließen ist: „88 Bach J. S. Kleines harmonisches Labyrint.“⁸ Alle acht erhaltenen Quellen (nicht gerechnet die für Mozart und Traeg nachgewiesenen) schreiben das Werk Bach zu, obgleich – wie noch zu zeigen ist – eine von ihnen (*P 303*) eine lediglich indirekte Zuweisung vornimmt.

Tabelle 1 zeigt ein Verzeichnis der Quellen für BWV 591 und ein hypothetisches Stemma hinsichtlich ihrer Abhängigkeit.⁹ Die Abschriften sind innerhalb einer so zu nennenden Leipziger beziehungsweise einer Wiener Tradition chronologisch geordnet.

Tabelle 1

Bachs Kleines harmonisches Labyrinth (BWV 591): Quellen

Leipziger Überlieferung:

Berlin, Staatsbibliothek	<i>Mus. ms. Bach P 1107</i>
Bruxelles, Bibliothèque Royale	<i>II. 3817 (Féits 2024)</i>
Berlin, Staatsbibliothek	<i>Mus. ms. Bach P 515</i>

Wiener Überlieferung:

Berlin, Staatsbibliothek	<i>Mus. ms. Bach P 303</i>
Salzburg, Erzbischöfliches Konsistorialarchiv	<i>Mozart-Nachlaß (MN) 104</i>
Berlin, Staatsbibliothek	<i>Mus. ms. Bach P 917</i>
Göttweig, Benediktinerstift	<i>J. S. Bach 35</i>
Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek	<i>Mus. ms. 1330</i>

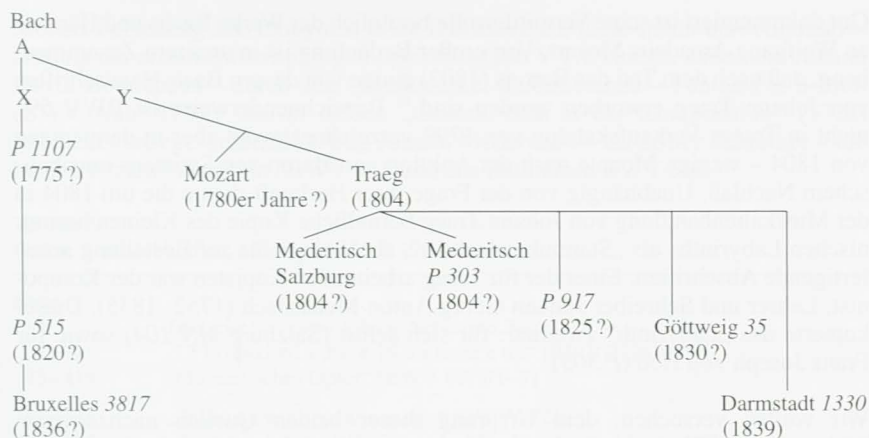
⁵ G. Haußwald, *Johann David Heinichens Instrumentalwerke*, Dresden 1937, S. 23 und 167; derselbe in *MGG* 6, Sp. 51.

⁶ Beispielsweise in: *New GroveD*, Bd. 1, S. 830.

⁷ O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel und Leipzig 1961, S. 499.

⁸ Peter Wollny machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß die Musiksammlung von J. Traeg als Ausgangspunkt für die Verbreitung der Werke Bachs von Bedeutung war. Der Musikalienbestand ist in seinen Verkaufskatalogen von 1799 und 1804 verzeichnet, siehe die Wiedergabe bei A. Weinmann, *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. 1.).

⁹ Das Stemma basiert auf einem von Dietrich Kilian für BWV 568 – ein Werk, dessen Quellen oft in der Nachbarschaft von BWV 591 kopiert wurden – entwickelten Muster; siehe *NBA IV/5–6 Krit. Bericht* (1979), S. 733.



Als Kriterien für die Einteilung in eine Leipziger und eine Wiener Überlieferung dienen wie üblich die musikalischen Varianten (siehe Anhang). Es gibt zwei sehr unterschiedliche Fassungen des Werkes, doch stimmen die Quellen der jeweiligen Version fast völlig überein. Ein changierendes Bild liefert die Handschrift *P 303*: ihr mangelt es zwar an einem wichtigen Unterscheidungsmerkmal zur Leipziger Gruppe (Begleitung der linken Hand in T. 1), doch weist sie andererseits alle übrigen Merkmale der Wiener Überlieferung auf.

Auf Grund dieser Feststellungen und – soweit bekannt – der Geschichte der acht Handschriften kann folgende Hypothese aufgestellt werden:

Von einem (oder mehreren) ehemals existierenden Bach-Autograph(en) stammen zwei unterschiedliche Versionen ab, von denen „X“ im Leipziger Umkreis verblieb und „Y“ sich nach außerhalb verbreitete. Um 1780 ist Version „Y“ in Wien nachzuweisen. Möglicherweise ist sie durch Vermittlung von Baron Gottfried van Swieten (1733–1803), Fürst Karl Lichnowsky (1761–1814), die Familie Arnstein oder auch durch Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804)¹⁰ nach Wien gekommen. Dieser Überlieferungsweg (Y) läßt die Annahme zu, daß die (verschollene) Abschrift aus Mozarts Besitz in den 1780er Jahren entstanden ist. Als deren Vorlage diente möglicherweise das Exemplar, das spätestens 1804 in die Musikalienhandlung von Johann Traeg wanderte. Die Verbindung ist aller Wahrscheinlichkeit nach durch Baron van Swieten zustande gekommen, obwohl er keinesfalls der einzige war, der zur Verbreitung der Musik Bachs in Wien beigetragen hat.¹¹

¹⁰ Zur Verbreitung von Werken Bachs in Wien vgl. O. Biba, *Von der Bach-Tradition in Österreich*, in: Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte, hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von I. Fuchs unter Mitarbeit von S. Antonicek, Wien 1992, sowie Y. Kobayashi, *Frühe Bach-Quellen im altösterreichischen Raum*, ebenda, S. 35–46.

¹¹ Zu van Swietens Musiksammlung siehe A. Holschneider, *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962, Kassel 1963, S. 174–178.

Gut dokumentiert ist seine Vermittlerrolle bezüglich der Werke Bachs und Händels an Wolfgang Amadeus Mozart. Von großer Bedeutung ist in unserem Zusammenhang, daß nach dem Tod des Barons (1803) einige von dessen Bach-Handschriften von Johann Traeg erworben worden sind.¹² Bezeichnenderweise ist BWV 591 nicht in Traegs Verkaufskatalog von 1799 verzeichnet, wohl aber in demjenigen von 1804 – wenige Monate nach der Auktion von Baron van Swietens musikalischem Nachlaß. Unabhängig von der Frage ihrer Herkunft diente die um 1804 in der Musikalienhandlung von Johann Traeg befindliche Kopie des Kleinen harmonischen Labyrinths als „Stammhandschrift“, als Vorlage für auf Bestellung anzufertigende Abschriften. Einer der für Traeg arbeitenden Kopisten war der Komponist, Lehrer und Schreiber Johann Georg Anton Mederitsch (1752–1835). Dieser kopierte das „Labyrinth“ zweimal: für sich selbst (Salzburg *MN 104*) sowie für Franz Joseph von Heß (*P 303*).

Wir wollen versuchen, dem Ursprung dieser beiden Quellen nachzugehen. Während seiner Tätigkeit für Johann Traeg sammelte Johann Mederitsch nebenbei für sich selbst Kompositionen von Bach. Insgesamt brachte er sechs dicke Notenbände mit Werken Bachs zusammen, und in einem von ihnen (Salzburg *MN 104*) findet sich auch das Kleine harmonische Labyrinth.¹³ Nach seinem Tode (1835) gelangten die Manuskripte an seinen Freund Franz Xaver Mozart (1791–1844), den jüngsten Sohn Wolfgang Amadeus Mozarts, der seinerseits seinen musikalischen Nachlaß dem Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg vermachte.¹⁴ So erklärt sich, daß die Quelle *MN 104* mit BWV 591 im Mozart-Nachlaß nach Salzburg gelangte.

Doch zurück zu der Musikalienhandlung von Johann Traeg in Wien 1804 und der Handschrift *P 303*. Diese Quelle – die einzige, die ihm zu Gesicht gekommen war – hatte Spitta veranlaßt, die Authentizität von BWV 591 in Frage zu stellen.¹⁵ Andreas Holschneider konnte aufgrund des Wasserzeichens die Wiener Provenienz von *P 303* nachweisen.¹⁶ Untersuchungen von Uwe Wolf führten jetzt zu der Erkenntnis, daß dieser und sieben weitere in Berlin befindliche Bände mit Bach-Werken sich einst im Besitz von Franz Joseph Reichsritter von Heß befanden und für diesen zusammengetragen worden sind.¹⁷

Wie Tabelle 2 zeigt, arbeiteten insgesamt drei Schreiber an *P 303*. So wurde der größte Teil der Handschrift (die *Aufrichtige Anleitung* und das *Musikalische Opfer*) wahrscheinlich in den 1780er Jahren von einem unbekanntem Schreiber kopiert. Ein weiterer Schreiber, der in der Haydn-Literatur als Wiener Kopist C und in der

¹² Siehe NBA II/3 Krit. Bericht (Alfred Dürr, 1955), S. 25 und II/6 (Walter Blankenburg und Alfred Dürr, 1962), S. 164.

¹³ Salzburg, Domarchiv, Mozart-Nachlaß, *MSS 100–105*. Siehe Th. Aigner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*, München 1974 (Musikwissenschaftliche Schriften. 3.), S. 216–219, sowie Kobayashi (wie Fußnote 10), S. 44.

¹⁴ NBA V/7 Krit. Bericht (Marianne Helms, 1981), S. 43f. und IV/5–6 Krit. Bericht (Dietrich Kilian, 1979), S. 169f.

¹⁵ Spitta hatte das Manuskript fälschlich mit *P 295* gleichgesetzt (Bd. 1, S. 654, Fußnote 26).

¹⁶ Holschneider (wie Fußnote 11), S. 177 und Fußnote 23.

¹⁷ *Die Musikaliensammlung des Wiener Regierungsrats Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804) und ihre Bachiana*, BJ 1995, S. 195–201.

Mozart-Forschung als Anonymus Wien II bekannt ist, fügte später eine Alternativfassung der ersten Zweistimmigen Invention (BWV 772) hinzu, außerdem Johann David Heinichens – durch den Quintenzirkel modulierende – Fantasia in a-Moll (BWV Anh. 179),¹⁸ die in dessen „General-Baß in der Composition“ (1728) gedruckt vorliegt. Schließlich trug Johann Mederitsch – als dritter Schreiber – die beiden letzten Werke ein: BWV 591 und das Präludium BWV 568.

Tabelle 2

Berlin, Staatsbibliothek, *Mus. ms. Bach P 303*

Seite	
1	Titelseite: ... „von Johann Sebastian Bach“
2–71	„15 Invenzioni a due e 15 Sinfonie a tre“ [BWV 772a–801]
73–119	„Musicalisches Opfer“ [BWV 1079/1–7]
120–121	„Invenzione prima alio modo“ [BWV 772]
122–125	„Un poco Allegro“ [BWV Anh. 179; Heinichen, „Fantasia“]
126–131	„Kleines harmonisches Labyrinth“ [BWV 591]
132–136	„Preludium con pedale“ [BWV 568]

Alle drei Werke, Bachs Kleines harmonisches Labyrinth, Heinichens Fantasia und Bachs Präludium BWV 568, lagen offensichtlich in der Musikalienhandlung von Johann Traeg vor.¹⁹ Traeg und seine zwei Kopisten (Wiener Kopist C = Anonymus Wien II sowie Mederitsch) hielten die Fantasia Heinichens für eine Komposition Bachs.²⁰ Spitta hingegen stellte auf den ersten Blick fest, daß das Stück in *P 303* von Heinichen stammte. Danach sah er das unmittelbar anschließende harmonisch dicht gearbeitete Labyrinth und folgerte, daß es ebenfalls ein Werk von Heinichen sei. Echtheitszweifel bezüglich BWV 591 resultierten also aus allzugroßer Nähe, allein aus der Nachbarschaft des Kleinen harmonischen Labyrinths zu einem – fälschlich Bach zugewiesenen – Werk Heinichens. Hier nun erhebt sich die naheliegende Frage, ob wir – wenn wir schon eine Arbeit Heinichens fälschlich Bach zuschreiben – auch umgekehrt ein Stück von Bach aufgrund seiner benachbarten Stellung innerhalb einer Handschrift Johann David Heinichen zuweisen würden. Sicherlich nicht, und schon gar nicht ohne zusätzliche Quellenbeweise. Dafür, daß Heinichen der Autor von BWV 591 sein könnte, liefern die acht erhaltenen musikalischen Quellen nicht den geringsten Anhaltspunkt. Sieben Manuskripte weisen das Werk direkt Bach zu, und das achte – *P 303* – läßt zumindest den Schluß zu, daß BWV 591 von Bach stammt, da auf dem originalen Einband

¹⁸ Y. Kobayashi (wie Fußnote 10), S. 43.

¹⁹ Bei einer Bach zugeschriebenen *Fantasia*, die in Traegs Katalog von 1804 (s. Weinmann [wie Fußnote 8], S. 412) unmittelbar auf BWV 591 folgt, handelt es sich wahrscheinlich um das genannte Werk von Heinichen.

²⁰ Eine mit der Fehlzuschreibung der Fantasia Heinichens an J. S. Bach vergleichbare Fehlzuzuweisung unterlief Traeg, indem er die Fantasia d-Moll von W. F. Bach (Fk 18) Johann Sebastian Bach zuschrieb (s. Kobayashi [wie Fußnote 10], S. 45 und Fußnote 31). Mederitsch kopierte diese Fantasia (Salzburg *MN 104*, S. 79) in dem Glauben, sie sei ein Werk des älteren Bach.

der Handschrift der Name „Sebastian Bach“ erscheint.²¹ Nicht eine der genannten Quellen weist das Werk einem anderen Komponisten als Bach zu, und auch Mozart hielt das Kleine harmonische Labyrinth für ein Werk von Bach.

Nach dieser Untersuchung der Quellen und der Ermittlung der Ursache für die Fehlzuschreibung an Heinichen soll uns die Musik und ihre Bedeutung beschäftigen.

Wie es sich für einen Irrgarten gehört, gliedert Bach sein Kleines harmonisches Labyrinth in drei Abschnitte: *Introitus*, *Centrum* und *Exitus*. Doch statt sich im Introitus allmählich durch den Quintenzirkel hindurchzuarbeiten, beschleunigt Bach rasch und in solchem Grade, daß er von C-Dur aus bereits mit Takt 11, dem exakten Mittelpunkt des Introitus, Fis-Dur und damit den Tritonus („Diabolus in musica“) erreicht. Hierbei ist der Zuhörer gezwungen, die verwirrendsten enharmonischen Wendungen des gesamten Bachschen Werkes über sich ergehen zu lassen, Wendungen, die in Bachs Zeitalter auf einem Instrument mit ungleichschwebender Temperatur besonders unangenehm geklungen haben müssen. Von Fis-Dur arbeitet sich der Spieler – bei gleichzeitig abnehmender Belastung für die Zuhörer – zurück nach C, diesmal nach c-Moll.²² Das Centrum von Bachs Labyrinth bildet eine nach Bachs Maßstäben ziemlich kurze zwölftaktige dreistimmige Fuge. Exakt in deren Mittelpunkt (T. 7) läßt Bach die Zweiergruppen des Fugenthemas in Rückwärtsbewegung einsetzen. Gegen Ende fügt er – deutlich hörbar im Sopran – die Buchstaben seines Namens B-a-c-h ein. Der Exitus bewegt sich – ganz wie der Introitus – schnell von C zu entfernten Tonarten, um dann mit einigen bizarren harmonischen Wendungen zur Ausgangstonart C-Dur zurückzukehren. Die überaus konventionelle Schlußkadenz in C bestätigt die sichere Beendigung einer mühseligen musikalischen Reise.

Als Ganzes genommen ist Bachs Kleines harmonisches Labyrinth ein Palindrom. Es besteht aus zwei tonartlich gegenläufigen Bewegungen, die eine kurze Fuge umschließen. Die umrahmenden Ecksätze Introitus und Exitus enthalten die entferntesten Harmonien und demgemäß auch peinigende Dissonanzen. Bachs Centrum hingegen erscheint harmonisch felsenfest mit seinem am Anfang und am Ende punktgenau erreichten c-Moll. Hier gibt es keine beunruhigenden Dissonanzen wie in den flankierenden Sätzen, die direkt hin zur Mitte und von dort wieder herausführen.

Außerdem ist Bachs Labyrinth aufs genaueste symmetrisch angelegt. Der Introitus besteht aus zwanzig Takten, das Centrum aus zwölf, der Exitus wieder aus zwanzig Takten. Die Symmetrie springt nicht sofort ins Auge, da in allen Quellen der Introitus scheinbar neunzehn statt zwanzig Takte umfaßt. Offensichtlich wollte Bach keinen Taktstrich durch eine Gruppe von Zweiunddreißigstelnoten ziehen, und deshalb setzte er zwei 6/4-Takte an die Stelle von drei 4/4-Takten:

²¹ NBA IV/5–6 Krit. Bericht (Dietrich Kilian, 1979), S. 249.

²² In der Kantate „Herkules am Scheidewege“ (BWV 213) verwendet Bach den Tritonus C–Fis als Metapher für eine beschwerliche Reise, besonders hinsichtlich der unvereinbaren Wege von Laster und Tugend, denen Herkules sich gegenüber sieht. Siehe C. Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York 2000, S. 351; deutsche Ausgabe *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 378.

BWV 591: Originale Takteinteilung nach der Peters-Ausgabe und Vorschlag einer neuen Einteilung
(3 statt 2 Takte = T. 17, 18, 19)

Doch wenn ein heutiger Herausgeber durchgehend bis zum Ende des Stückes einen 4/4-Takt vorsieht, so bringt es der Introitus auf genau zwanzig Takte. Auch das „Centrum“ ist symmetrisch angelegt: die rückläufige Bewegung setzt genau auf dem Angelpunkt (T. 27) ein. Das mit dem Weg durch Bachs Labyrinth geschaffene Formmuster ähnelt damit fast einem (nicht sicher datierbaren) Irrgarten, der mit labyrinthischen Gärten, wie man sie ehemals in Sachsen-Anhalt antreffen konnte, in Verbindung gebracht werden kann (siehe Abbildung 1).²³ Die zwei Hälften dieses deutschen Irrgartens sind fast spiegelbildlich gleich: links und rechts herrscht beträchtliche Verwirrung, doch die Mitte ist sicher und fest.

Historisch gesehen gehören zu einem Labyrinth sowohl Symmetrie als auch Palindromie, bevorzugt in rückläufiger Bewegung. Das früheste aus dem vierten Jahrhundert stammende Labyrinth in einer christlichen Kirche weist ein Palindrom in seinem Mittelpunkt auf.²⁴ Ebenso lassen alle die großen Wege-Labyrinthe in den französischen gotischen Kathedralen des Mittelalters eine perfekte Umkehrung des Weges für den vorwärtsschreitenden wie auch für den auf dem Rückweg sich befindenden Wanderer – hin und zurück – erkennen, beispielsweise in Chartres, Reims, Amiens, Sens und Auxerre. Abbildung 2a zeigt das berühmte Labyrinth von Chartres (der Eingang befindet sich am unteren Bildrand). Der Verlauf des Weges kann durch die Buchstaben Q für den Viertel- und H für den Halbkreis angedeutet werden. Je einundreißig solcher Wegstrecken führen ins Centrum beziehungsweise aus diesem wieder heraus. In welcher Richtung man auch geht – das genaueste Abbild des rückführenden Weges beginnt immer ab der sechzehnten Traverse. Hier folgt das palindromische Muster des Irrgartens der Kathedrale von Chartres:

²³ *London Daily Mail*, Samstag, 23. September 1899, S. 7

²⁴ H. Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München 1982, S. 119.

QQHHQQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHHQQ
 CENTRUM
 QQHHQQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHQHHQQ

Nahezu fünfzehnhundert Jahre lang benutzen Theologen wie Hippolytus (um 175–um 235), Ambrosius (um 340–397), Bersuire (um 1300–1362) und Erasmus (1466–1536) das Bild des Labyrinths als Metapher für die Seele, die in der mühseligen, qualvollen und manchmal schmerzhaften Lebensreise befangen ist.²⁵ Bis zum siebzehnten Jahrhundert kommt das Bild des Labyrinths in Emblemen und emblematischen Büchern vor, in denen dieses Symbol mit geistlichen Gedichten oder Abschnitten aus der Heiligen Schrift verknüpft wird. Das Labyrinth war ein bevorzugtes Bild in katholischen emblematischen Schriften, aber auch in solchen, die im puritanischen England und im lutherischen Deutschland erschienen.²⁶ Ein heute noch vorfindbares Emblem auf einer Wand der lutherischen Schloßkirche im württembergischen Stetten/Remstal (Abbildung 3) zeigt die suchende Seele auf dem Irrweg des Lebens. Rettung kommt von oben durch das Wort Gottes – symbolisiert durch ein Schwert. Das umgebende Epigramm lautet: „Ich halte fest an Gottes Wort, Das ist mein stab und starcker Hort.“

Woher kam Bach die Idee für sein musikalisches Labyrinth?

Ganz sicher kannte er Fischers „Ariadne musica“ von 1702, denn aus diesem Werk entnahm er später Themen für seine Fugen. Vermutlich war ihm auch Friedrich Suppigs „Labyrinthus Musicus“ bekannt, ein Werk, das um 1722 in Dresden entstanden ist. Unzweifelhaft kannte der fromme Bach, der systematisch die Schriften der führenden lutherischen Theologen sammelte, auch die herkömmliche spirituelle Bedeutung von „Labyrinth“. Eines der in Deutschland eher seltenen Kirchen-Labyrinth²⁷ ist ihm aber wohl nicht zu Gesicht gekommen. Dagegen kannte er mindestens drei Garten-Labyrinth, die damals im achtzehnten Jahrhundert in Anhalt und in Sachsen zu finden waren. Über eines verfügte der Hof von Anhalt-Köthen, wo Bach zwischen 1717 und 1723 in Diensten stand. Abbildung 4 gibt den bekannten Stich von Matthäus Merian wieder, der Schloß und Garten von Köthen aus der Zeit von 1650 zeigt.²⁸ In der südöstlichen Ecke (oben rechts) findet sich ein

²⁵ Siehe W. Haubrichs, *Error inextricabilis. Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften*, in: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, hrsg. von Christel Meier und Uwe Ruberg, Wiesbaden 1980, S. 63–174, sowie C. Wright, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge/MA 2001, Kap. 3.

²⁶ Spirituelle Labyrinth werden erörtert in Kern (wie Fußnote 24), S. 298–318.

²⁷ Das einzige in Deutschland nachweisbare Kirchen-Labyrinth befand sich in St. Severin in Köln; aus nicht bekannten Gründen wurde es um 1840 zerstört, s. Kern (wie Fußnote 24), S. 229.

²⁸ Das Labyrinth in Köthen war unzweifelhaft zu Bachs Zeiten noch vorhanden (siehe Johann Christoph Beckmann, *Historia des Fürstenthums Anhalt in Sieben Theilen verfasst*, Zerbst 1710, Reprint 1993), Teil II, Kapitel II, Abschnitt VI, S. 36: „Der Nachlass dieses schönen Wercks ist annoch umb der Fürstlichen Residence zu Köthen gleich wie auch die ehemalig Anstalt zu einem Italiänischen Garten noch vor dem Thore daselbst zu sehen.“ Über die Gärten in Köthen allgemein in dieser Zeit siehe *Acta Inventarium der Fürstlichen Schlossgarten*

großer dichter Irrgarten des sogenannten vielverschlungenen Typus. In der Mitte ruht eine merkwürdige runde Steinkammer mit mindestens einer sichtbaren Tür, ein *Sanctum sanctorum*, vielleicht ein Venustempel der Art, wie man sie aus anderen Labyrinthen Sachsen-Anhalts kennt.²⁹ Ganz sicher kannte Bach auch das Labyrinth in dem Schloßpark des vornehmen Kurortes Karlsbad (Karlovy Vary, jetzt Tschechische Republik), wohin er mit seinem Dienstherrn, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, in den Jahren 1718 und 1720 gereist war.³⁰ Und man kann vermuten, daß er auch von dem um 1690 angelegten und an das Schloß des Fürsten von Anhalt-Dessau angrenzenden Labyrinth in Oranienbaum, einige Kilometer nordöstlich von Köthen, Kenntnis hatte.³¹ Gärten und als Gärten angelegte Labyrinth, von denen einige nach holländischen und englischen Entwürfen angelegt wurden, waren und sind noch heute ein wichtiger Teil der reichgestalteten Landschaft von Sachsen-Anhalt. Somit kannte Bach Labyrinth als musikalische Metapher für eine komplizierte Reise durch die Tonarten, als theologischen Topos für die sündige und im Labyrinth des Lebens umherirrende Seele und schließlich als gärtnerisches Kunstwerk.

Zur Datierung des „Kleinen harmonischen Labyrinths“ BWV 591 ist folgendes zu sagen: Die Verwendung des C-Schlüssels (und nicht des G-Schlüssels) in der frühesten Quelle (*P 1107*) und die „dorische“ Vorzeichnung im Centrum lassen auf ein Werk der vor-Leipziger Zeit schließen. Zieht man in Betracht, daß Bach während seiner Dienstjahre bei Fürst Leopold von Anhalt-Köthen auch mit derartigen Gartenanlagen in Berührung gekommen ist, so wäre denkbar, daß dieses erfindungsreiche musikalische Sinnbild zwischen 1717 und 1723 entstanden ist.

Übersetzt von *Barbara Steinwachs* (Leipzig)

übergeben von *Zacharias Gottschalck* [1707–1732], Hs. im Landesarchiv Oranienbaum, speziell zum Labyrinth A. Haase, *Der Schloßgarten von Köthen*, in: *Askania* 20, 1931/32, S. 78f., und 21, 1931/32, S. 82f.

²⁹ Zum Beispiel in dem späteren Labyrinth des Wörlitzer Parks (unweit von Dessau) aus dem 18. Jahrhundert.

³⁰ Der Schloßgarten mit seinem Labyrinth ist abgebildet bei Kern (wie Fußnote 24), S. 339. Zu Bachs Besuch in Karlsbad siehe Wolff (wie Fußnote 22), S. 210f., deutsche Fassung Frankfurt/Main 2000, S. 230.

³¹ Der Irrgarten von Oranienbaum existiert nicht mehr. Er befand sich im frühen 18. Jahrhundert zwischen Schloß und Orangerie.

Anhang

Varianten in BWV 591

Lesarten der Wiener Quellen (abweichend von der Leipziger Überlieferung)

Takt	Viertel	
1		Begleitstimme für die linke Hand ergänzt (außer in <i>P 303</i>)
2	4	Baß: Trillernoten b und c ergänzt
3	4	Tenor: Achtel c ergänzt
13	4	Baß: a statt as
15	2	Sopran: kein Auflösungszeichen vor d
17	1	Sopran: kein Vorschlag vor g'
17	3	Sopran: unterschiedliche Gruppierung der Vierundsechzigstelnoten
17	3	Sopran: korrekte Anzahl von Vierundsechzigstelnoten (4, nicht 5)
21		Bogensetzung im gesamten „Centrum“
26	1	Baß: überflüssiges Auflösungszeichen vor f
27	4	Alt: (korrektes) Auflösungszeichen vor f
28	1	Baß: überflüssiges Auflösungszeichen vor c
30	4	Tenor: Triller auf h
33	2	Alt: ohne (überflüssiges) Auflösungszeichen vor a
35	1	Tenor: Kreuz vor f; Sopran: Kreuz vor d
39	1	Baß: ohne (überflüssiges) Auflösungszeichen vor h
39	3	Tenor: Kreuz vor Halbenote c fehlt
40	1	Tenor: Viertelnote d fehlt
45	4	Sopran: überflüssiges Auflösungszeichen vor f
50	4	Alt: zusätzliches d, daher zwei Altstimmen vorhanden



Abb. 1. Undatierter Irrgarten, angeblich aus dem Anhaltischen

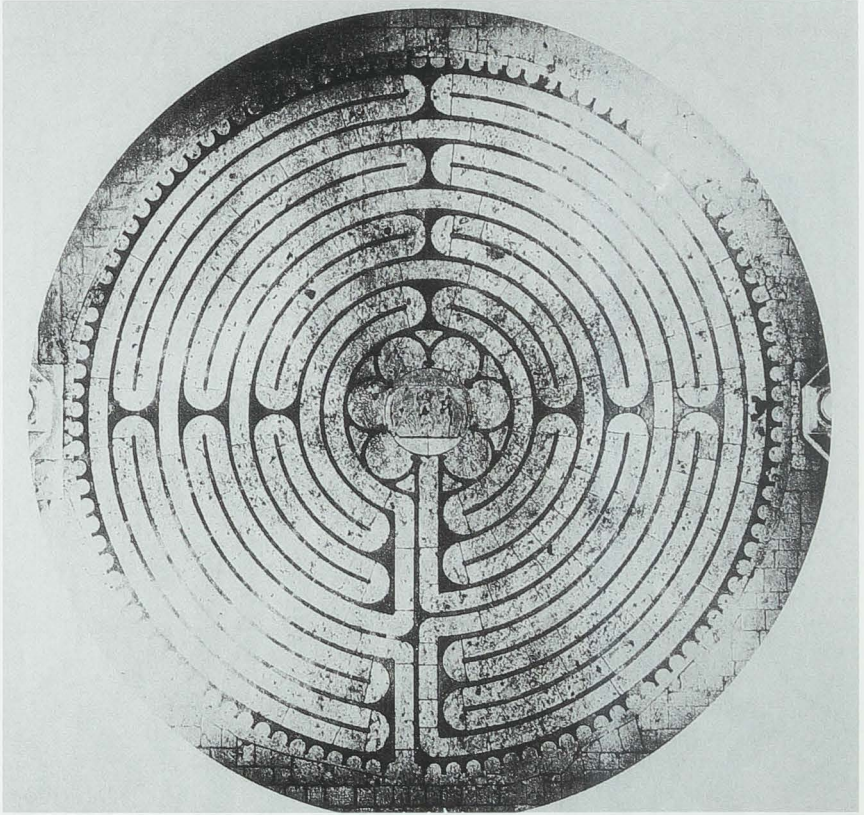


Abb. 2a. Schiff der Kathedrale zu Chartres – Irrweg in der Pflasterung, angelegt zwischen 1215 und 1220

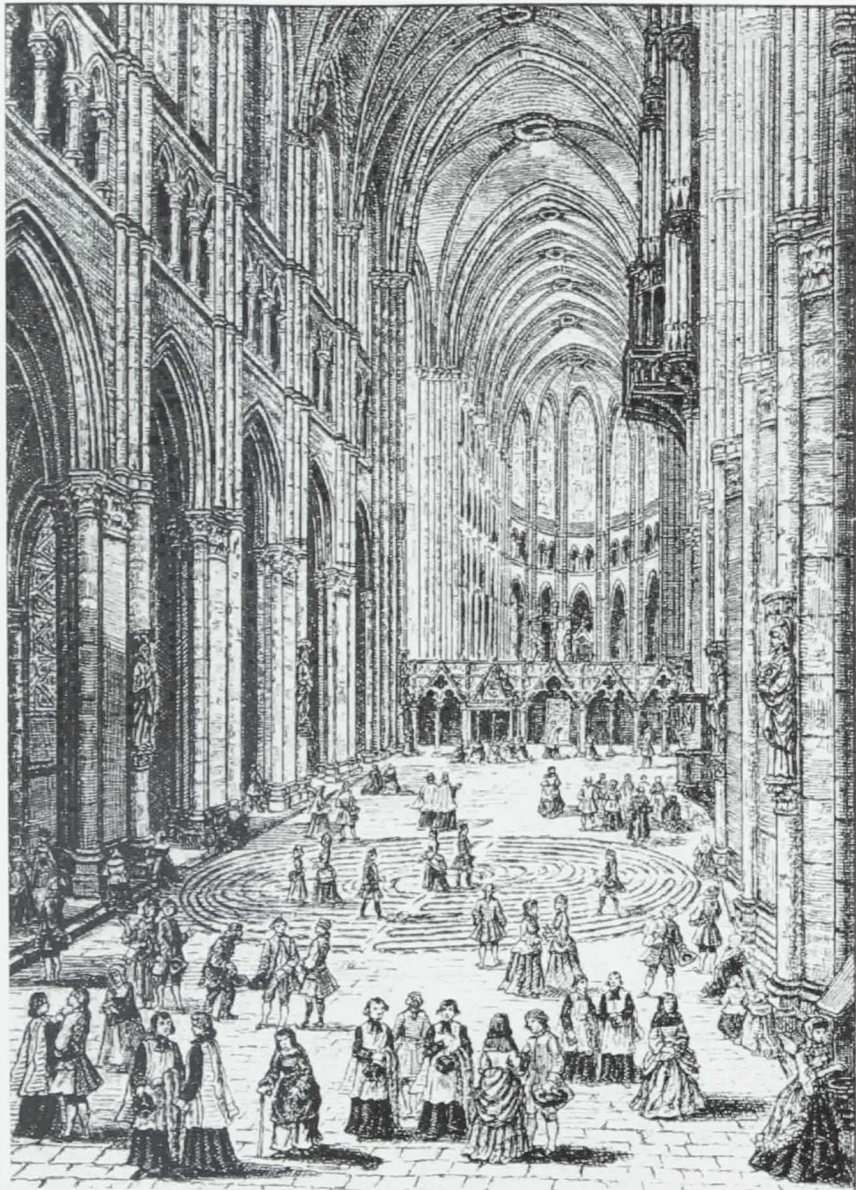


Abb. 2b. Ansicht des Innenraums der Kathedrale zu Chartres im 18. Jahrhundert, aus:
Abbé M. J. Bulteau, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, Chartres 1887–1892.



Abb. 3. Emblematische Darstellung der Seele im Labyrinth des Lebens.
Wandmalerei um 1680 in der Schloßkirche zu Stetten/Remstal

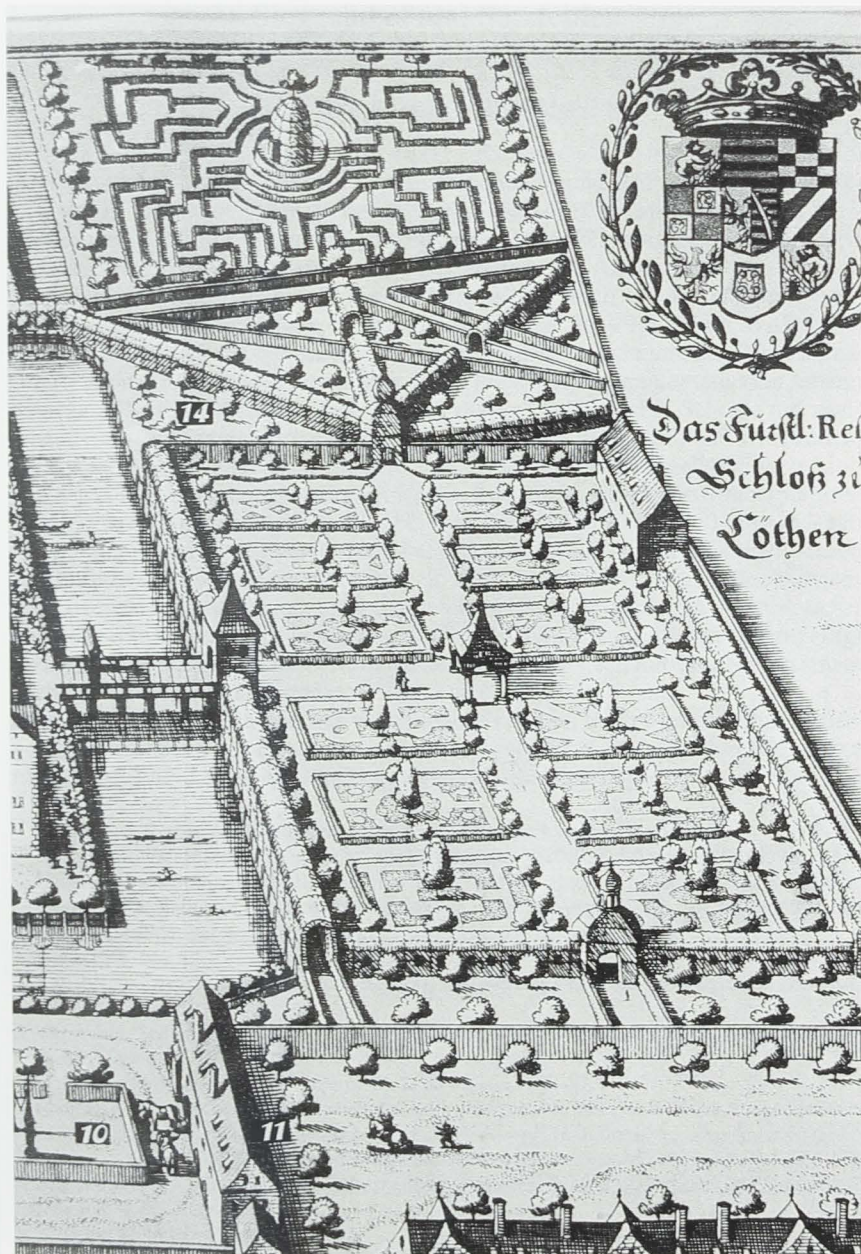


Abb. 4. Schloßgarten zu Köthen/Anh.

Stich in: Matthäus Merian, *Topographia Superioris Saxoniae*, 1650; Ausschnitt

Siegesjubil und Satzfehler

Zum Problem von „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50)*

Von Joshua Rifkin (Cambridge/MA)

„Das reckenhafte Stück mit seiner zermalmenden Wucht und seinem wilden Siegesjubel ist ... ein unvergängliches Denkmal deutscher Kunst.“¹ Mit diesen Worten beschrieb Philipp Spitta den konzertierten Doppelchorsatz „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50; sieht man von den nationalen Anklängen ab, so hat sich auch die seitherige Forschung dieser Meinung – freilich mit nüchternerer Ausdrucksweise – angeschlossen.² Für eine Überraschung sorgte dann William H. Scheide, als er im Bach-Jahrbuch 1982 die Behauptung aufstellte, das Stück könne zumindest in der auf uns gekommenen Form nicht als Originalkomposition Johann Sebastian Bachs gelten.³ Zur Begründung dieser These machte Scheide auf zahlreiche, zum Teil gravierende satztechnische Mängel aufmerksam und wies zudem auf eine für Bach ganz ungewöhnliche Behandlung der Doppelchörigkeit hin.⁴ Nicht weniger Bedeutung maß er einer merkwürdigen Eigenschaft der frühesten Quelle, der Partiturabschrift *P 136*, bei: In dieser wohl nach 1750 entstandenen Aufzeichnung des Leipziger Neukirchenorganisten Carl Gotthelf Gerlach stehen die Systeme des zweiten Chores unterhalb des Continuo.⁵ Aus seinen Beobachtungen zog Scheide den Schluß, „daß der zweite Chor nicht zu Bachs ursprünglicher Satzkonzeption gehörte, sondern zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde“.⁶ Die vermeintliche Urform hat seiner Ansicht nach nur fünf Singstimmen umfaßt; die Bearbeitung spricht er Bach entschieden ab.⁷ Scheides Überlegungen, die sich anschließend auch im Bach Compendium niederschlagen haben,⁸ hat später Klaus Hofmann aufgegriffen und in einigen Punkten modifiziert.⁹ Statt einer mit fünf Singstimmen besetzten Urform rechnet Hofmann

* Die nachstehenden Ausführungen gehen zum großen Teil auf den Kommentar zu einer Folge der Sendereihe „Sounds like Bach“ zurück, die der Verfasser zusammen mit dem „Bach Ensemble“ im Sommer 1990 und Januar 1992 für BBC Radio 3 produzierte; ich danke an dieser Stelle dem Produzenten der Sendungen, Chris Sayers, sowie den Mitgliedern des Bach Ensembles für wertvolle Anregungen und für die fruchtbare Zusammenarbeit.

¹ Spitta II, S. 562.

² Vgl. beispielsweise Dürr K, Bd. 2, S. 577f., im wesentlichen unverändert auch Dürr KT, Bd. 2, S. 779.

³ Vgl. W. H. Scheide, „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: *Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung*, BJ 1982, S. 81–96.

⁴ Vgl. vor allem Scheide (wie Fußnote 3), S. 81–83 und 85–87.

⁵ Ebenda, S. 83; vgl. auch die Wiedergabe einer Partiturseite aus *P 136* in der unten, Fußnote 11, erwähnten Ausgabe. Zur Identität des Schreibers vgl. H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“ – *Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts*, BJ 1978, S. 19–42, hier S. 33–37, sowie Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 121–123; zum Datum vgl. Scheide, S. 96, Fußnote 16.

⁶ Scheide, S. 83.

⁷ Zur Stimmzahl vgl. ebenda, S. 88f., zur Echtheit, S. 96.

⁸ Vgl. BC I/2 (1987), S. 795.

⁹ Vgl. K. Hofmann, *Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50)*. *Neue*

mit einem vierstimmigen Vokalsatz, und auch in anderer Hinsicht weicht seine Interpretation der Entstehungs- und Umarbeitungsgeschichte der Komposition von derjenigen Scheides ab. Der Hauptertrag seiner Untersuchung aber betrifft die Echtheit des Stückes: Als Bearbeiter nimmt er niemand anders als Bach selbst in Anspruch.¹⁰

Auf die Unterschiede zwischen den Auffassungen von Hofmann und Scheide brauchen wir an dieser Stelle nicht weiter einzugehen. Denn stärker als das, was sie trennt, dürfte dem unvoreingenommenen Betrachter das erscheinen, was sie verbindet. Beiden Autoren geht es nämlich darum, die nunmehr unumgängliche Diskrepanz zwischen der musikalischen Substanz des Werkes und der Zuweisung an Bach zu beheben. Nur insoweit man die befremdenden Züge als Folge eines Bearbeitungsprozesses – durch wen auch immer – erklären kann, läßt sich das Stück noch als Arbeit Johann Sebastian Bachs betrachten. Es fragt sich allerdings, ob der Versuch letzten Endes zu überzeugen vermag.

I.

Die angebliche Bearbeitung von BWV 50 reicht weit über die Hinzufügung eines zweiten Chores hinaus. Sowohl Scheide als auch Hofmann gehen von einer tiefgreifenden Umgestaltung des ursprünglichen Stimmverbandes aus. In der Periode T. 50–57 zum Beispiel – wo der zweite Chor überhaupt nicht mitsingt – behält bei Scheide keine Vokalstimme außer dem Baß ihren „ursprünglichen“ Kontrapunkt bei; Tafel 1 verdeutlicht die Situation.¹¹ Hofmanns Ausführungen, auch wenn sie nicht so konkret ins einzelne gehen, kommen hinsichtlich dieser und der vorausgehenden Periode zu einem ähnlichen Ergebnis. Hofmann schreibt:

„In den Phasen, in denen Chor I in der überlieferten Form Kp. 5 oder Kp. 6 enthält (und demnach ein Bearbeitereingriff anzunehmen ist), ist an dessen Stelle, sei es in derselben, sei es in einer anderen Stimme des Verbandes, das zur Vollständigkeit der Schichtung von Kp. 1–4 jeweils noch fehlende Themenglied zu denken, in T. 43 also der mutmaßlich bei der Bearbeitung in den Chor II „ausgelagerte“ Kp. 1, und derselbe Kontrapunkt auch in T. 50, wo er offenbar auf gleiche Weise in die Violine I gelangt ist.“¹²

An anderer Stelle weist er in T. 50 Kontrapunkt 1 wenigstens provisorisch dem Alt zu.¹³ Die Folgen von Hofmanns Argumentation lassen sich aus Tafel 2 ablesen:

Überlegungen zur Werkgeschichte, BJ 1994, S. 59–73; Klaus Hofmann danke ich für die freundliche Mitteilung dieses Aufsatzes noch vor der Veröffentlichung sowie für anregende Gespräche zum hier behandelten Thema.

¹⁰ Ebenda, insbesondere S. 66f.

¹¹ Vgl. Scheide (wie Fußnote 3), S. 89, sowie zur leichteren Orientierung die darauf fußende Bearbeitung von Reinhold Kubik: *Johann Sebastian Bach BWV 50. Nun ist das Heil und die Kraft (Rekonstruktion der Originalfassung)*, Neuhausen-Stuttgart 1985 (Hänssler-Verlag HE 31.050/01). Die Zählung der Kontrapunkte orientiert sich, anders als bei Scheide – aber wie bei Hofmann –, an W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfluge*, Leipzig 1938, 3. Aufl. 1950, S. 37f., dazu Tafeln 22a und 22b.

¹² Hofmann, S. 62, 64; „Kp.“ = Kontrapunkt.

¹³ Ebenda, S. 66

Soll der gleiche Kontrapunkt nicht zweimal nacheinander in ein und derselben Stimme auftreten, so hat man kaum anders als bei Scheide ein Umdisponieren anzunehmen.

Tafel 1*

	BWV 50	Urform nach Scheide
Violine I	Kp. 1	?
Chor I		
S	Kp. 2	Kp. 5
A	Kp. 6	Kp. 4 (A 1)/Kp. 1 (A 2)
T	Kp. 4	Kp. 2
B	Kp. 3	Kp. 3

*Kp. = Kontrapunkt

Tafel 2*

	BWV 50		Hofmann	
Takt	43	50	43	50
Violine I	+	Kp. 1	?	?
Chor I				
S	Kp. 4	Kp. 2	Kp. 4	Kp. 2
A	Kp. 6	Kp. 6	Kp. 1?	Kp. 1?
T	Kp. 3	Kp. 4	Kp. 3	Kp. 4
B	Kp. 2	Kp. 3	Kp. 2	Kp. 3
Chor II				
S	Kp. 1	–	–	–
A	+	–	–	–
T	+	–	–	–
B	+	–	–	–

*Kp. = Kontrapunkt; + = Begleitstimme (unthematisch); – = fällt aus oder nicht vorhanden

Schon diese Beispiele legen einen Bearbeitungsvorgang an den Tag, der in seiner Aufwendigkeit zumindest bei Bach seinesgleichen sucht.¹⁴ Bei der Übernahme fugierter Sätze geht er eher sorgsam um.¹⁵ Gern ändert er Details der Linien-

¹⁴ Vgl. auch unten, Fußnote 24

¹⁵ Die folgenden Ausführungen beziehen sich sinngemäß nur auf Werke, die auf überlieferte oder mit Sicherheit erschließbare Vorlagen zurückgehen. Zur Orientierung vgl. die Übersicht bei W. Neumann, *Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens*, BJ 1965, S. 63–85, hier S. 65–70, sowie die Ausführungen zu Bachs Umgang mit fremden Werken bei K. Beißwenger, *Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik*, BJ 1991, S. 127–158, und dieselbe, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.), S. 113–215.

führung, gestaltet sogar in einem Fall – dem „Pleni sunt coeli“ des auf Johann Caspar Kerll zurückgehenden Sanctus BWV 241 – alle Stimmen mit reichhaltiger Figuration aus.¹⁶ Hier wie anderwärts läßt er jedoch das kontrapunktische Gefüge in allen wesentlichen Zügen unberührt: Kein Subjekt wandert aus einer Stimme in die andere, keine Stimme erhält einen neuen Kontrapunkt statt eines bereits vorhandenen. Intakt bleibt die Vorlage auch dort, wo Bach neue Obligatstimmen hinzukomponiert, wie im „Sicut locutus“ eines Magnificat von Antonio Caldara oder im „Domine Deus Sabaoth“ von BWV 241.¹⁷

Beispiel 1

J.J. Coere

BWV 79

Goet der Herr ist Sonn und Schild.
Goet der Herr ist Sonn und Schild.
Goet der Herr ist Sonn und Schild.
Goet der Herr ist Sonn und Schild.

BWV 236

J.J. Coere

glo - ri - in ex - cel - sis De - o, et in ter - ra, in ter - ra pax
Et in ter - ra, in ter - ra pax
Et in ter - ra pax, in ter - ra pax

Selbst bei weniger streng gehaltenen Sätzen oder Satzteilen beschränkt sich Bach auf minimale, meist unumgängliche Änderungen. Im „Gloria in excelsis“ der Missa BWV 236, einer Parodie des Eingangschores der Kantate BWV 79, hat er in T. 45–50 die Rollen der drei Oberstimmen neu aufgeteilt – offensichtlich weil, wie Notenbeispiel 1 zeigt, der Sopran anders als im Kantatensatz das einleitende Ritornell mitsingt und auf T. 45 kadenziert, was einen sofortigen Wiedereinsatz umständlich macht.¹⁸ Im „Et expecto“ der h-Moll-Messe, dessen fünfstimmigem

¹⁶ Zum „Pleni sunt coeli“ von BWV 241 vgl. P. Wollny, *Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba“*, BJ 1991, S. 173–176. Bei Bearbeitungen eigener Werke hält sich die figurative Ausgestaltung in bescheideneren Grenzen; als Beispiel diene das „Cum Sancto Spiritu“ der Missa F-Dur BWV 233.

¹⁷ Zu Caldara vgl. Wolff *Stile antico*, S. 21–23, 204–209 und 223, sowie Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek* (wie Fußnote 15), S. 143–146 und 278. Zu BWV 241 vgl. grundlegend H. T. David, *A Lesser Secret of J. S. Bach Uncovered*, JAMS 14, 1961, S. 199–223, deutsch als *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung, 120.), S. 425–465; auch Wollny, *Bachs Sanctus BWV 241*, und Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 132, 161 und 299f. Zu einer weiteren möglichen Bachschen Bearbeitung aus der „Missa superba“ vgl. ebenda, S. 161, Fußnote 206.

¹⁸ Bezeichnenderweise zeigt die Wiederholung der betreffenden Stelle die ursprüngliche Disposition; vgl. BWV 236/2 und BWV 79/1, jeweils T. 63–68.

Vokalsatz ein vierstimmiges Urbild zugrunde liegt, hat Bach an einer Stelle den Alt der Vorlage in den neu hinzugefügten Sopran 2 verlegt, an einer zweiten Stelle Tenor und Alt in Alt und Sopran 2; die Außenstimmen wie auch den ganzen Instrumentalsatz läßt er dagegen unangetastet.¹⁹

Weiteren Aufschluß gewähren zwei Chorsätze, die Bach aus Duetten gewann.²⁰ Als er zu einer späten Aufführung des Osteratoriums BWV 249 den A-Teil des ersten Vokalsatzes aus der Zweistimmigkeit zur Vierstimmigkeit erweiterte, hat er über weite Strecken hin lediglich Tenor und Baß des Urbildes in Sopran und Alt verlegt und neue Unterstimmen hinzugesetzt; Ausnahmen bilden nur T. 56–60, wo Tenor und Baß ihre ursprünglichen Partien behalten, und T. 84–88 und 94–96, wo der Baß als harmonische Stütze ebenfalls in der unteren Oktave bleiben mußte.²¹ Ähnlich verfährt Bach im Eingangssatz der Kantate BWV 74, einer Bearbeitung des entsprechenden Satzes der Kantate BWV 59. Sieht man von den homophonen Einwüfen auf die Worte „Wer mich liebet“ ab, so besteht der vokale Anteil aus fünf imitativen Abschnitten; diese hat Bach zwar unter verschiedene Stimmpaare aufgeteilt, sonst jedoch mit nur einer Ausnahme intakt gelassen – und die Ausnahmestelle, wie Notenbeispiel 2 kenntlich macht, läßt ebensowenig auf eine von Zwängen freie Arbeitsweise schließen.²² Hier nehmen in BWV 59 am motivischen Geschehen nicht allein die beiden Singstimmen, sondern auch Trompete I und Violine I teil. Die Neufassung weist die Instrumentaleinsätze dem Alt und Tenor zu und bewahrt dabei das ursprüngliche Stimmpaar Sopran–Baß; daß Bach dann ab T. 31² die Baßpartie im Alt weiterführt, entspringt offensichtlich der Erwägung, sich die Vierstimmigkeit durch Zusammenführung von Vokal- und Instrumentalbaß zu erleichtern.²³

An all diesen Beispielen fällt nicht allein die stringente Verfahrensweise auf, sondern auch, daß die Eingriffe auf wenige Takte beschränkt bleiben. Vergleicht man dieses Bild mit den extravaganten Maßnahmen, zu deren Annahme die Thesen von Scheide und Hofmann zwingen, so dürfte Bach gewiß als Bearbeiter von BWV 50

¹⁹ Das Urbild hat sich zwar nicht erhalten, läßt sich jedoch durch die voneinander kaum abweichenden Abkömmlinge BWV 120 und 120a weitgehend erschließen. In BWV 232/21, T. 46–53, übernimmt Sopran 2 den Alt der Vorlage (vgl. BWV 120/2, T. 25²–29, BWV 120a/1, T. 26²–30); Sopran 2 und Alt von BWV 232/21, T. 69–72, entsprechen Alt und Tenor der Urform (BWV 120/2, T. 33f., BWV 120a/1, T. 35f.). Zum Verhältnis von BWV 120 und BWV 120a vgl. NBA I/32.2 Krit. Bericht (C. Fröde), S. 82–84.

²⁰ Außer den nachstehend genannten Stücken gibt es ohnehin nur einen Vokalsatz, der auf ein erhaltenes Vorbild mit weniger Stimmen zurückgeht: den Schlußchor von BWV 173, der einfach die Außenstimmen des Duets BWV 173a/6 mit Mittelstimmen füllt. Allerdings läßt sich der gleiche Vorgang auch für die Sätze BWV 184/6 und 213/13 annehmen; vgl. Neumann, Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens, S. 84f.

²¹ Zum Aufführungsdatum vgl. Kobayashi Chr, S. 53; zur Bearbeitung vgl. auch D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge 1995, S. 71–73 und vor allem Notenbeispiel 5–3. In T. 84–88 teilt Bach den Tenor der Frühfassung unter Alt und Tenor auf.

²² Dem Stimmpaar Sopran–Baß aus BWV 59 entsprechen ohne jegliche Änderung in BWV 74 T. 10–15, Sopran und Alt; T. 16–23, Tenor und Baß; T. 39–45, Alt und Tenor; und T. 47–51, Sopran und Alt. Die vokale Vierstimmigkeit erreicht Bach lediglich durch die Hinzufügung neuer oder aus dem Generalbaß entlehnter Stimmen.

²³ Im Notenbeispiel dienen rautenförmige Notenköpfe zur Kennzeichnung von Übernahmen aus Instrumentalstimmen; kleine Notenköpfe zeigen frei hinzugefügte Stimmen an.

Beispiel 2

28

BWV 59

lie - bet, der wird mein Wort hal - ten, und mein Va - ter wird ihn

Wer mich lie - bet, der wird mein Wort hal - ten, und mein Va

29

BWV 74

lie - bet, der wird mein Wort hal - ten, und mein Va - ter wird ihn

lie - bet, der wird mein Wort hal - ten, und mein Va - ter wird ihn

lie - bet, der wird mein Wort hal - ten, und mein Va - ter wird ihn

lie - bet, der wird mein Wort hal - ten, und mein Va - ter wird ihn

12

lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - rung bei ihm sa - chen,

ter wird ihn lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - rung bei ihm sa - chen,

lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - rung bei ihm sa - chen,

ter wird ihn lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - rung bei ihm sa - chen,

lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - rung bei ihm sa - chen,

ter wird ihn lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - rung bei ihm sa - chen,

lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - rung bei ihm sa - chen,

ter wird ihn lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - rung bei ihm sa - chen,

ausscheiden.²⁴ Wer außer ihm eine derart umfassende Neugestaltung des ohnehin nicht unkomplizierten Stückes vorgenommen haben könnte, läßt sich allerdings ebenso schwer erraten. Diese Erwägung führt wohl unausweichlich zu einer noch gründlicheren Frage: Ob bereits die Theorie, BWV 50 stelle in der überlieferten Form die Bearbeitung eines einhörigen Vorbildes dar, auf ganz sicherem Boden stehe.

Hier haben wir zunächst Scheides Mutmaßungen über die Partituranlage zu überprüfen. Nach den Feststellungen von Marianne Helms dürfte die Gerlachsche Abschrift *P 136* auf eine Partitur zurückgehen.²⁵ Da *P 136* allerdings eine nicht geringe Zahl von Schreibfehlern enthält, neigt Helms zu der Annahme, daß die Abschrift „nicht von der Originalpartitur abhängig ist, sondern aus einer Zwischenquelle ... kopiert wurde.“²⁶ Gegen die Originalpartitur als Vorlage sprechen auch weitere Eigenschaften von *P 136*, die eher eine Reinschriftaufzeichnung als eine Erstniederschrift widerzuspiegeln scheinen; hierzu gehören die volle Ausschreibung aller Colla-parte-Stimmen sowie die meist lückenlose und sorgfältige Textunterlegung.²⁷ Auffällig wirkt ferner die durchweg einheitliche Rastrierung

²⁴ Die neuere Literatur bringt zwei angebliche Parallelfälle zu BWV 50. In seinem kenntnisreichen Aufsatz *Zur Echtheit der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160*, in: Fs. Dürr 1983, S. 126–140, insbesondere S. 134–136, behauptet Hofmann, Bach habe den ersten Satz der im Titel genannten Motette aus einem einhörigen Stück von Georg Philipp Telemann zur Achtstimmigkeit erweitert; als einzige Argumentationsgrundlage erweisen sich jedoch vermeintliche Inkonsistenzen in der Doppelchörigkeit, die Hofmann allzu erkennbar an Bachschen Vorbildern mißt. Melamed, J. S. Bach and the German Motet, S. 65–73, stellt – nicht zuletzt mit Hinweis auf Scheide und Hofmann – die These auf, Bach habe den ersten Teil der doppelchörigen Motette BWV 226 aus einem Duett gewonnen. Es erscheint jedoch kaum glaubhaft, daß eine so umfangreiche Bearbeitung so gut wie keine Spuren in dem äußerst glatten Erscheinungsbild der autographen Partitur *P 36* hinterlassen haben sollte. Zudem läßt die einzige bedeutende Korrektur darauf schließen, daß die Vorlage bereits alle Stimmen des jetzigen ersten Chores enthielt: Als – von Melamed nicht entzifferte – Lesart ante correcturam steht in T. 8, 3. Achtel, $b - f' - b' - d''$, was also dem letzten Achtel von T. 16, Chor I, entspricht; dies bestätigt zwar Melameds Vermutung, Bach habe zunächst eine wortwörtliche Wiederholung der ersten acht Takte wohl im Einklang mit seinem Vorbild geplant, entkräftet jedoch weitgehend die Annahme, es könnte sich dabei um einen zunächst zweistimmigen Satz gehandelt haben. Vgl. die Faksimileausgabe *Johann Sebastian Bach. Der Geist hilft unser Schwachheit auf. Motette BWV 226*, hrsg. von K. Ameln, Kassel 1964, wie auch die Beobachtungen bei M. Geck, *Zur Datierung, Verwendung und Aufführungspraxis von Bachs Motetten*, in: Bach-Studien 5, hrsg. von R. Eller und H.-J. Schulze, Leipzig 1975, S. 63–71, hier S. 64.

²⁵ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 141. Von den dort mitgeteilten Belegen deutet allerdings nur derjenige zu T. 113 zwangsläufig auf eine Partiturvorlage; das für T. 95 festgestellte Verschreiben ließe sich ebensogut mit der Abhängigkeit von einem Stimmensatz verbinden. Als weiteres Argument gegen eine solche Abhängigkeit könnten allerdings die nur durch einzelne Systeme gezogenen Taktstriche dienen. Vgl. auch unten, Fußnote 27 und 28.

²⁶ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 142.

²⁷ Die Textunterlegung von *P 136* läßt sich anhand von NBA I/30, S. 143–169, leicht gegenwärtigen. Anzeichen dafür, daß die Urpartitur von BWV 50 die Colla-parte-Stimmen wenigstens teilweise unausgeschrieben ließ und den Text nicht vollständig unterlegte, haben sich wohl in zwei Lesarten von *P 136* erhalten. In T. 37 haben Violine I und Sopran I als letzte Note irrtümlich *fis* (statt *g*), und in T. 67 haben alle Singstimmen im letzten Takt-

mit 19 Systemen, was unter anderem zur Folge hat, daß die ersten drei Seiten je 10–15 Pausensysteme aufweisen. Dieser ziemlich verschwenderische Umgang mit dem Papier könnte wohl bedeuten, daß Gerlachs Vorlage ihrerseits auf einen Stimmensatz zurückging – was auch mit dem übrigen Notationsbefund sehr gut im Einklang stehen würde.²⁸

Scheide setzt Gerlachs Vorlage mit dem Arbeitsmanuskript der Bearbeitung gleich.²⁹ Seiner These nach müßte diese Quelle bereits die gleiche eigenartige Partituranordnung wie *P 136* aufgewiesen haben; wie sie aber weiter ausgesehen haben mag, verrät er uns nicht. In Frage kommen zwei Möglichkeiten: Entweder hat es sich um eine Neuschrift auf Grund der Urfassung gehandelt oder um die Überarbeitung einer bereits angefertigten Partitur.³⁰ Bedenkt man das Ausmaß der von Scheide vorausgesetzten Eingriffe, so will die letztere Annahme nicht restlos überzeugen;³¹ und auf jeden Fall könnte sie nur dann zutreffen, wenn der Bearbeiter zunächst kein richtiges Bild von seinem Vorhaben gehabt und sich erst im Laufe der Arbeit zu einer so umwälzenden Neugestaltung des Satzes entschlossen hätte. Konnte er dagegen – was ohnehin wahrscheinlicher anmutet – den Umfang der Revision auch einigermaßen voraussehen, dann hätte er gewiß von vornherein eine neue Partitur in Angriff genommen. Dies aber hätte ihm die „normale“ Platzierung des zweiten Chors ermöglicht.

Der Grund für die Partituranordnung von BWV 50 dürfte also ein anderer sein als die nachträgliche Erweiterung auf zwei Chöre. In diesem Zusammenhang könnte eine Bemerkung Hofmanns eine Handhabe liefern. Wie er erkennt, erinnert die Behandlung des zweiten Chors in vielem an jene klangverstärkenden Ensembles, die man im 17. und 18. Jahrhundert als „Capella“ oder „Ripieno“ bezeichnete.³² In

viertel „für“ statt wie sonst überall „vor“ – Varianten, die sich leicht bei der Ergänzung einer summarischen Aufzeichnung ergeben; vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 144f. Daß die gelegentliche Auslassung von Text in den Mittelstimmen bei homophonen Partien nicht unbedingt auf ähnliche Lücken in der Vorlage schließen läßt, beweist das Verhältnis zwischen *P 136* und der danach kopierten Abschrift *Am. B. 84*; vgl. ebenda., S. 143f. Fraglich scheint auch, ob eine fehlerhafte Textierung in T. 61 (ebenda., S. 144) mit der Urschrift zusammenhängt.

²⁸ Nach NBA I/30 Krit. Bericht, S. 141f., spricht das Fehlen einer Bezifferung in *P 136* gegen die Annahme, Gerlach habe seine Partitur nach einem Stimmensatz abgeschrieben; der Einwand könnte prinzipiell auch die hier in Frage stehende Vorlagepartitur betreffen. Dabei gilt es jedoch zu bedenken, daß nicht jede Continuostimme eine Bezifferung enthält, wie auch nicht jede Bezifferung unbedingt den Weg in eine Spartierung findet – zumal in Leipzig die Bezifferung meist nur in einer transponierten Stimme gestanden hat.

²⁹ Scheide (wie Fußnote 3), S. 96.

³⁰ Daß die erste Möglichkeit eine Partiturvorlage voraussetzt, steht nicht unbedingt im Widerspruch dazu, daß Gerlachs Vorlage wohl auf Stimmen zurückgeht – in diesem Fall müßte man einfach zwischen dem ursprünglichen Stimmensatz und dem Bearbeitungsmanuskript eine Partitur als Zwischenquelle annehmen. Bei der Überarbeitung einer existierenden Partitur könnte letztere natürlich auf Stimmen zurückgehen.

³¹ Vgl. indes die Ausführungen bei Hofmann, S. 67, Fußnote 27, die allerdings der Gefahr des Zirkelschlusses nicht entgehen.

³² Vgl. Hofmann, S. 71. Spezifisch nennt Hofmann die blockhaften Einsätze in T. 29 und 43; hinzu kämen auch die vorwiegend homophone Schreibweise und die zeitweilige Unisonoführung mit einer oder mehreren Stimmen des ersten Chores. Irreführend wirkt allerdings

der Tat steht in *P 136* über dem ersten System von Chor II eine durch Rasur getilgte Eintragung, die sich als „Ripieno“ oder – wahrscheinlicher noch – als „Ripieni“ deuten läßt.³³ Wer diese Überschrift entfernte, und wann, entzieht sich unserer Kenntnis.³⁴ Daß sie jedoch schon in Gerlachs Vorlage stand, darf wohl keinem Zweifel unterliegen; und wenn, wie glaubhaft erscheint, diese auf Stimmen basierte, so könnte die Bezeichnung des zweiten Chores sich durchaus auf die Anlage der Partitur ausgewirkt haben.

Zu den Merkmalen eines Ripienchors im frühen 18. Jahrhundert gehört üblicherweise, daß er die Hauptstimmen notengetreu verdoppelt und nichts Obligates enthält; als zweites Moment ergibt sich daraus, daß man auf ihn oftmals verzichten kann, auch wenn der Komponist diese Möglichkeit nicht ausdrücklich mit Wendungen wie „si placet“ oder „ad libitum“ nahelegt. Daß bei Bach etwa die Ripienstimmen nicht in jedem Fall zu den unabdingbaren Voraussetzungen eines Werkes zählten, erweisen die Besetzungsangaben der frühen Kantate „Gott ist mein König“ BWV 71 oder auch die Tatsache, daß er die Kantaten BWV 21, 110 und 195 erst nachträglich mit Ripienstimmen versah.³⁵ Die Folgen dieser Überlegungen liegen auf der Hand. Ein Schreiber, der BWV 50 auf Grund eines Stimmensatzes spartierte, hätte zunächst meinen können, die als „Ripieni“ bezeichneten Stimmen des zweiten Chores nicht auf eigenen Systemen ausschreiben zu müssen;³⁶ erst während der Niederschrift, wenn nicht sogar später, wird es sich herausgestellt haben, daß sie in der Tat einen unumgänglichen Bestandteil des Stückes bildeten. Als Alternativerklärung böte sich an, der Schreiber habe be-

bei Hofmanns Verweis auf T. 29 und 43 die Formulierung „wie Schütz dem Solistenensemble der Favoriti die voll besetzte Capella gegenüberstellt“. Obwohl ein mit „Capella“ bezeichneter Klangkörper nicht selten eine mehrfache Besetzung zuläßt, setzt weder dieser Terminus noch „Ripieno“ an und für sich eine derartige Besetzung voraus; vgl. A. Parrott, *Bach's Chorus: A „Brief Yet Highly Necessary“ Reappraisal*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 551–580, hier S. 557–559.

³³ Die Korrektur bleibt in NBA I/30 Krit. Bericht unerwähnt. In der Fotokopie des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen gibt die Herausgeberin das getilgte Wort als „Organo“ an; eine erneute Überprüfung des Originals im Juli 2000 hat jedoch die oben angegebenen Lesarten bestätigt, wobei die Pluralform angesichts der sonstigen Besetzungsüberschriften Gerlachs („Trombe e Tamburi“, „3 Oboi“, „Violini“, „Voci“) wohl als die wahrscheinlichere gelten darf.

³⁴ Vielleicht hat man das „Ripieni“ ausgemerzt, weil es in einem alleinstehenden Satz nicht sinnvoll erschiene. Könnte das als Hinweis darauf dienen, daß BWV 50 tatsächlich aus einem mehrsätzigen Stück stammt, in dessen übrigen Nummern den Sängern des ersten Chores die Rolle von „voci concertati“ zufiel?

³⁵ Zu BWV 71 vgl. J. Rifkin, *Bach's Chorus: A Preliminary Report*, in: *The Musical Times* 123, 1982, S. 747–754, hier S. 747, zu BWV 110 Dürr Chr/Dürr Chr 2, S. 83f. und 105. Zu BWV 21 und 195 vgl. neuerdings J. Rifkin, *From Weimar to Leipzig: Concertists and Ripienists in Bach's „Ich hatte viel Bekümmernis“*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 583–603, speziell S. 584–592, und P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, hier S. 26–36.

³⁶ So hat beispielsweise der Berliner Kantor Heinrich Koch bei seinen – zwar eher summarischen – Spartierungen die Ripieni stets ausgelassen; vgl. W. Braun, *Berliner Kirchenmusik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Zur Sammelhandschrift Koch aus der ehemaligen Sing-Akademie*, Jahrbuch SIM 1996, S. 166–193, hier S. 189.

absichtigt, mit der Plazierung des Ripienchors dessen vermeintlich nebengeordneter Stellung im Satzgeschehen Rechnung zu tragen.

Auch wenn diese Szenarien nicht weniger hypothetisch bleiben müssen als dasjenige von Scheide, so zeigen sie, daß die Partituranlage von *P 136* nur bedingt als Indiz für eine Bearbeitung gelten kann. Nicht anders steht es bei näherer Betrachtung mit dem musikalischen Befund. Bezeichnenderweise führen weder Scheide noch Hofmann Argumente an, die nicht gleichzeitig mit dem Problem der Zuweisung zusammenhängen. Scheide macht den Bezug auf Bach durchaus explizit: „Schwer einzusehen ist“, schreibt er zu einer Stelle, „warum Bach ... nichts Besseres im Sinn gehabt haben sollte“; anderes nennt er „atypisch, wenn nicht unbekannt in einer Bachschen Originalpartitur“, und noch anderes finde „keinerlei Entsprechung in irgendeinem anderen Doppelchorsatz Bachs.“³⁷ Auch Hofmann, der infolge seiner Meinung über die Echtheit nichts ausdrücklich als „unbachisch“ abstempeln kann, mißt alles unübersehbar an bachschen Vorbildern: Wenn sich ein Kontrapunkt gerade deswegen als Zutat der Bearbeitung entpuppt, weil er nicht „wie eigentlich in einer Permutationsfuge zu erwarten“ auftritt oder sonst „in Widerspruch zum Permutationsprinzip steht“, so kann dies als Argument im gegebenen Sinne nur dann gelten, wenn man jeweils vor dem letzten Substantiv das Adjektiv „bachischen“ ergänzt.³⁸ Nicht jedem Komponisten wohnt – auch bei der Abfassung von Permutationsfugen – Bachsche Strenge und Logik inne. In *BWV 50* stehen Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, genialer Wurf und begrenzte Fähigkeit, erhabene Wucht und holpernder Kontrapunkt dicht beieinander. Wie jedoch bereits gesehen, lassen sie sich nur mit gewaltsamen – und, wie es scheint, Bach und seinen Zeitgenossen nicht bekannten – Mitteln trennen. So muß man eher davon ausgehen, daß uns *BWV 50* so vorliegt, wie sein Komponist es schuf. Mit dieser Feststellung gelangen wir an die Kernfrage unserer Untersuchung.

II.

Die Gerlachsche Abschrift *P 136* stellt nicht nur die älteste erhaltene Quelle von *BWV 50*, sondern praktisch die einzige Quelle dar: Auf ihr fußt direkt oder indirekt jede weitere bekannte Abschrift.³⁹ Weder bei Helms, der wir die Klärung der betreffenden Verhältnisse verdanken, noch bei Scheide findet jedoch eine

³⁷ Scheide (wie Fußnote 3), S. 84, 85 und 87.

³⁸ Vgl. Hofmann, S. 62. Daß die Permutationsfuge kein Bachsches Eigentum darstellt, steht seit längerer Zeit fest; vgl. C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Permutationsfuge*, BJ 1959, S. 95–110, und P. Walker, *Die Entstehung der Permutationsfuge*, BJ 1989, S. 22–41. Allerdings scheinen die genannten Autoren außer acht zu lassen, daß sie auch kein ausschließlich, geschweige denn ursprünglich deutsches Phänomen bildet; bereits bei Lelio Colista (1629–1680) etwa findet sie sich in allen wesentlichen Merkmalen ausgeprägt. Vgl. H. Wesely-Kropik, *Henry Purcell als Instrumentalkomponist*, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 22, 1955, S. 85–141, hier S. 91, sowie die Ausgabe der *Sonata terza* D-Dur, hrsg. von H. Kropik, Wien 1952 (Hausmusik. 139.). Für wertvolle Hinweise danke ich Frau Prof. Dr. Claire Fontijn, Wellesley/MA, und Herrn Marcin Szelest, Krakau.

³⁹ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 114–117.

Besonderheit Erwähnung, die gerade im Hinblick auf die Abhängigkeitssituation Aufsehen erregen müßte: Gerlach läßt das Stück ohne Komponistenangabe. Die Zuschreibung an Bach erfolgt soweit ersichtlich erst in einem Titeletikett, das Johann Philipp Kirnberger auf die Vorderseite der wohl unmittelbar nach *P 136* kopierten und ursprünglich ebenfalls anonymen Partitur *Am. B. 84* gesetzt hat; auf diese Quelle scheinen dann alle weiteren Zuweisungen zurückzugehen.⁴⁰ *Am. B. 84* entstand wohl in den mittleren 1770er oder frühen 1780er Jahren; es rührt von demselben Schreiber her – es handelt sich um den bei Blechschmidt als „Anonymus J. S. Bach VI“ angeführten Kopisten – wie die Choralsammlung *Am. B. 46*, deren Niederschrift Hans-Joachim Schulze glaubwürdig auf den Zeitraum 1776–1783 datiert.⁴¹ Die früheste bekannte Nennung von Bach als Komponisten von BWV 50 liegt also etwa dreißig Jahre nach seinem Tod.⁴² So konnte Schulze, der als erster auf den betreffenden Sachkomplex hinwies, mit gutem Grund schreiben, „daß strenggenommen ... die Frage nach der Echtheit des Werkes zu stellen wäre.“⁴³ Hofmann versucht, die hier angedeuteten Zweifel zu relativieren. Zum einen betont er, daß der Bach-Schüler Kirnberger seine Zuschreibung „ohne irgendein Fragezeichen oder dergleichen auf dem Titeletikett vermerkt“; zum anderen liege die Annahme nahe, daß die Komponistenangabe „von einem heute nicht mehr vorhandenen Umschlag der Partitur Gerlachs stammt, der zusammen mit dieser die zugehörigen Stimmen umschlossen haben und bei der Trennung von Partitur und Stimmen im vorigen Jahrhundert bei diesen verblieben sein mag“ – in dieser Beziehung legt Hofmann Wert auf die Feststellung, daß die Berliner Sing-Akademie, der *P 136* im frühen 19. Jahrhundert gehörte, auch einen Stimmensatz von BWV 50 besaß.⁴⁴ Beide Punkte bedürfen der Überprüfung.

Befassen wir uns zunächst mit Kirnberger. Zu der Zeit, als er das betreffende Titeletikett schrieb, lagen nicht allein Bachs Tod, sondern auch Kirnbergers eigener Umgang mit Bach weit in der Vergangenheit; und daß dieser Umgang allein ausreichte, eine umfassende Kenntnis von Bach und dessen Werken zu gewinnen, will nicht ohne weiteres einleuchten. Laut einem Bericht des mit ihm zeitweilig befreundeten Friedrich Wilhelm Marpurg begab sich Kirnberger nach dem Violinunterricht „bey dem Sondershausischen Kammermusikern Hr. Meil ... im Jahre 1739 nach Leipzig in die Schule des sel. Herrn Bach, und setzte sich unter der gründlichen Anweisung dieses berühmten Mannes sowohl in der Composition als dem Clavierspielen veste.“⁴⁵ Diesem Zeugnis scheinen aber die frühesten Ein-

⁴⁰ Vgl. NBA I/30, S. 136f.

⁴¹ Vgl. H.-J. Schulze, „150 Stück von den Bachischen Erben.“ *Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs*, BJ 1983, S. 81–100, hier S. 88, sowie Blechschmidt, S. 46f. und 81; selbstverständlich müssen weitere Untersuchungen, vor allem zum Papier, diese Einschätzung präzisieren oder ändern.

⁴² Vgl. weiter unten.

⁴³ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 125.

⁴⁴ Vgl. Hofmann, S. 59, Fußnote 2, wie auch unten, S. 81 f.

⁴⁵ Vgl. Dok III, Nr. 661 (S. 75f.); spätere Hinweise auf Kirnbergers Lehrzeit bei Bach fußen offensichtlich ohne Ausnahme auf dieser Quelle. Über die Beziehungen zwischen Kirnberger und Marpurg zur Zeit von Marpurgs Aufzeichnungen vgl. M. Seiffert, *Aus dem Stammbuche Johann Philipp Kirnbergers*, VfMw 5, 1889, S. 369.

tragungen in Kirnbergers lediglich fragmentarisch erhaltenem Stammbuch entgegenzustehen, laut derer er sich am 7. September und 12. Oktober 1740 in Sondershausen befand; für Leipzig gibt es erst am 21. Januar und 4. März 1741 feste Belege.⁴⁶ Da sich Kirnberger bereits am 9. Juni 1741 in Dresden aufhielt, könnte nach Georg von Dadelsen „der Unterricht bei Bach nur wenige Monate“ gewährt haben.⁴⁷ Auch wenn die Sondershäuser Stammbucheintragen etwa nur einen von Leipzig aus vorgenommenen Besuch festhalten, so wird doch deutlich, daß die Unterrichtszeit nicht ohne Unterbrechung verlief. Speziell im Hinblick auf BWV 50 geht aus den Widmungen hervor, daß Kirnberger höchstens einmal – zu Michaelis 1739 – Gelegenheit gehabt hätte, das Stück unter Bachs Leitung zu hören: Zu Michaelis 1740 weilte er außerhalb Leipzigs.

Unter diesen Umständen wird man Kirnberger kaum uneingeschränktes Vertrauen als Bach-Zeugen entgegenbringen. Tatsächlich hat er sich in einem Fall um die Richtigkeit einer ihm vorliegenden Zuweisung bemüht; in der Handschrift *Am. B. 531* hat er den ursprünglichen Autorennamen der Fantasie und Fughetta BWV 907 aus „*Jean Sebast. Bach*“ in „*Kirchhof*“ geändert.⁴⁸ Ob er jedoch diese Korrektur aus begründeter Kenntnis oder lediglich vermutungsweise vornahm, steht keineswegs fest.⁴⁹ Fest steht andererseits, daß Kirnberger eine beträchtliche Reihe zweifelhafter oder unechter Werke nicht beanstandet hat. Die umfangreiche Orgelsammlung *Am. B. 72a*, die allem Anschein nach seiner eigenen Notenbibliothek angehört hat, enthält durchweg ohne Fragezeichen oder sonstigen Vermerk die dubiosen Choralbearbeitungen BWV 692, 696–699, 701–705, 707, 711, 741, 748, 759, 760 und 761.⁵⁰ Offensichtlich hat Kirnberger auch die Handschrift *Am. B. 4a* mit der Bach fälschlich zugewiesenen Missa BWV Anh. 167 besessen.⁵¹ Von diesem Werk wie auch vom gesamten Inhalt von *Am. B. 72a* entstanden wohl auf seine Veranlassung hin Abschriften für die Bibliothek seiner Schülerin Prinzessin Anna Amalie von Preußen, die die fragwürdigen Zuschreibungen weiter tradieren; die betreffenden Manuskripte, *Am. B. 4* und *Am. B. 72*, lassen sich bereits bei der ersten Katalogisierung um 1783 nachweisen.⁵² Unter den dort erfaß-

⁴⁶ Ebenda, S. 366, Ein Vorbesitzer teilte Seiffert mit, „eines der ersten“ der verlorengegangenen Blätter „sei Bach's Gedenkblatt gewesen“ (ebenda, S. 365); auch wenn jedoch der Wortlaut auf die Stellung der verschollenen Widmung im Band weisen sollte, so ließe sich die Eintragung – und damit Kirnbergers Leipziger Aufenthalt – nicht unbedingt vor September 1740 ansetzen, da die erhaltenen Widmungen nicht in chronologischer Reihenfolge erscheinen.

⁴⁷ G. von Dadelsen, Artikel Kirnberger, MGG 7, Sp. 951, sowie Seiffert, S. 366.

⁴⁸ Vgl. Y. Kobayashi, *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, hier S. 51.

⁴⁹ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 124f., sowie D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 1992, S. 385f.

⁵⁰ Vgl. zu *Am. B. 72a* grundlegend E. May, *Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzeln überlieferte Orgelchoräle*, BJ 1974, 98–103, wie auch zur weiteren Orientierung P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 2, Cambridge 1980, S. 226f., 229f., 244f., 248f., 290f., 294 und 298f.

⁵¹ Vgl. Blechschmidt, S. 25.

⁵² Zum Datum der Katalogisierung vgl. Dok III, S. 386; zum Bestand vgl. Blechschmidt, S. 25, und Dok III, Nr. 887 (S. 382–386; auf S. 383 soll die Inhaltsangabe zu *Am. B. 4* BWV Anh. 167, und nicht BWV 232 lauten, auf S. 385 beruht die Nennung von *Am. B. 72a* wohl auf einem Versehen).

ten Beständen finden sich ferner als Teil der Konvolute *Am. B. 43* und *44* die unterschobenen Kantaten BWV 53, 141, 217, 218, 220 und Anh. 156, die Kirnberger ebenfalls für die Amalien-Bibliothek angeschafft haben dürfte – und gegen die er wiederum keine Bedenken angemeldet hat.⁵³

Dem mit der Bach-Überlieferung besonders vertrauten Leser wird nicht entgehen, daß die vorstehend genannten Quellen ausnahmslos mit dem Verlagshaus Breitkopf in Verbindung stehen. Bei den Kantaten handelt es sich um Verkaufsabschriften aus der Leipziger Offizin, während *Am. B. 4a* und *72a* offenbar auf Breitkopfsche Vorlagen zurückgehen.⁵⁴ Bekanntlich hat Kirnberger seit spätestens April 1777 wegen der Herausgabe von Bachs Chorälen rege Kontakte mit dem Leipziger Verleger gepflegt.⁵⁵ Daß sich diese Kontakte auch auf die Anschaffung von Musikalien erstreckten, geht nicht allein aus den bereits erwähnten Handschriften hervor. Die um 1783 registrierten Bestände der Amalien-Bibliothek enthalten zahlreiche weitere Manuskripte Breitkopfscher Provenienz.⁵⁶ Auch die erst später, wohl aus Kirnbergers Sammlung in die Amalien-Bibliothek aufgenommenen Handschriften *Am. B. 534* und *564* mit Werken von Homilius und Johann Christoph Schmidt lassen sich dem Breitkopf-Kreis zuordnen.⁵⁷

⁵³ Vgl. Blechschmidt, S. 25, und Dok III, S. 384; zur Datierung vgl. H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Vocal Works in the Breitkopf Nonthematic Catalogs of 1761 to 1836*, in: *Bach Perspectives* 2, 1996, S. 35–49, hier S. 42f. Angesichts der Zahl der zweifelhaften Stücke will Schulzes Annahme, bei der Auswahl der Kantaten habe Kirnberger die bei Breitkopf (vgl. die nachstehende Fußnote) vorhandenen Werke BWV Anh. 17 und Anh. 157 wegen Echtheitsbedenken nicht bestellt, nicht ohne weiteres einleuchten.

⁵⁴ Zur Breitkopfschen Herkunft von *Am. B. 43* und *44*, vgl. Dok III, S. 386, sowie Y. Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, BzBf 1, 1982, S. 79–84, hier S. 83. Zu *Am. B. 72a* vgl. May, wie oben, Fußnote 50; die jüngst geäußerte Vermutung desselben Autors (*Connections between Breitkopf and J. S. Bach*, in: *Bach Perspectives* 2, S. 11–26, hier S. 24f.), es handele sich um eine Verkaufsabschrift Breitkopfs, beruht auf einem Irrtum – die als Beleg angeführte Korrespondenz mit Breitkopf (vgl. Dok III, S. 316–319) betrifft nicht dieses Manuskript, sondern die vierstimmigen Choräle. Obgleich *Am. B. 4a* nicht weniger als *Am. B. 4* von einem für die Amalienbibliothek tätigen Kopisten herrührt, deuten Lesarten und Seiteneinteilung auf eine unmittelbare Abhängigkeit von der teilweise von J. S. Bach geschriebenen Partitur *P 659* hin, die sich im Besitz Breitkopfs befand – die nachgetragene Zuschreibung „*J. S. Bach*“ stammt von derselben Hand wie die Autorenangaben im Kopftitel der Manuskripte Leipzig, Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel, *Mus. ms. 9* (BWV Anh. 25) und *10* (BWV Anh. 26). Ich darf an dieser Stelle auf eine bisher übersehene Partiturnabschrift von BWV Anh. 167 aufmerksam machen: York Minster, *M 174*; vgl. D. Griffiths, *A catalogue of the music manuscripts in York Minster Library*, [York] 1981 (York Minster Library sectional catalogues. 2.), S. 196 und Abb. 18.

⁵⁵ Vgl. A. Schering, *Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle*, BJ 1918, S. 142.

⁵⁶ Unter den um 1783 verzeichneten Manuskripten konnte Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, außer den bereits erwähnten Kantatenhandschriften *Am. B. 43* und *44* die Bach-Quellen *Am. B. 5, 25, 26* und *48* auf Breitkopf zurückführen. Mit Breitkopf lassen sich ferner *Am. B. 298, 299, 356, 360, 361* und *384* mit Werken von Homilius, Keiser, Lotti, Palestrina, Schmidt, Steffani und Zelenka wie auch die zwei nachstehend im Haupttext erwähnten Handschriften in Verbindung bringen; vgl. Y. Kobayashi, *On the Identification of Breitkopf's Manuscripts*, in: *Bach Perspectives* 2, S. 107–121, hier S. 121.

⁵⁷ Vgl. die vorige Fußnote.

Kirnbergers Verbindung mit Breitkopf hat mehr als beiläufige Bedeutung für BWV 50, und insbesondere für Hofmanns Vermutung, die Zuschreibung von *Am. B. 84* könnte einem verschollenen Umschlag zu *P 136* entstammen. Denn wie Andreas Glöckner nachgewiesen hat, gelangte nach Gerlachs Tod dessen Notenbibliothek offenbar vollständig in die Hände von Breitkopf.⁵⁸ Zwar steht *P 136* in keinem Verzeichnis des Verlegers; laut Glöckners Untersuchungen hat jedoch Breitkopf „stets nur einen Teil der im Lager befindlichen Musikalien“ angezeigt.⁵⁹ Die Annahme liegt also nahe, daß *P 136* über Breitkopf nach Berlin kam; möglicherweise ging diese Quelle denselben Weg wie die gleichfalls aus dem Umkreis Gerlachs stammenden – und in Breitkopfs Verzeichnissen ebenfalls fehlenden – Handschriften *Am. B. 40* (BWV 73), *102* (BWV 16) und *103* (BWV 196), die Kirnberger gehört haben dürften und erst nach seinem Tod in die Amalien-Bibliothek gelangten.⁶⁰ Ob allerdings Kirnberger selbst, und nicht etwa ein ihm nahestehender Sammler *P 136* besaß, bleibt unklar; als Eigenexemplar von BWV 50 scheint er vielmehr *Am. B. 84* aufbewahrt zu haben, das im Katalog der Amalien-Bibliothek von ca. 1783 unerwähnt bleibt, wohl aber als Vorlage der im Katalog angeführten Reinschrift *Am. B. 23* diente.⁶¹ Andererseits ließe sich vermuten, daß Zelter, der in den Jahren 1800–1802 die Amalien-Bibliothek neu katalogisierte, *P 136* in Kirnbergers Nachlaß vorfand und als Drittexemplar in die Sammlung der Sing-Akademie überführte.⁶²

Wenn sich das Bild auch nicht in jeder Einzelheit klären läßt, so spricht doch alles dafür, daß Breitkopf die Gerlachsche Abschrift von BWV 50 nach Berlin vermittelte. Gerade Breitkopf aber erweist sich als eine reiche Fundgrube für Bach-Fehlzuweisungen. Außer den bereits genannten Orgel- und Vokalwerken vertrieb er unter Bachs Namen eine stattliche Reihe von zweifelhaften und unechten Kompositionen.⁶³ Man kann mithin keineswegs die Möglichkeit ausschließen, daß die von Hofmann angenommene Zuweisung auf dem Umschlag von *P 136* – falls dieser überhaupt existierte – eine Ergänzung Breitkopfs dargestellt

⁵⁸ Vgl. A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, BzBf 8, 1990, S. 92.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Zu diesen Handschriften vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 122 und 124; zu ihrem Eingang in die Bibliothek vgl. Blechschmidt, S. 25, sowie Dok III, S. 386. Ein Rest von Unsicherheit bleibt allerdings, weil Kirnbergers Namenszug, wie er etwa auf *Am. B. 104*, *106* und noch anderen Handschriften steht (vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 131f.), hier nicht in Erscheinung tritt. Schulze Bach-Überlieferung, S. 124, hält es allerdings für fraglich, daß *Am. B. 40* und *102* über Breitkopf gingen, ohne dies näher zu begründen; jedoch werden seine Bedenken durch die oben zitierte Feststellung Glöckners wohl hinfällig.

⁶¹ Zu *Am. B. 23* vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 137, und Dok III, S. 383; zur Abhängigkeit vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 140f. Der Vorgang mit BWV 50 erinnert an die oben geschilderten Fälle von den Orgelchorälen und BWV Anh. 167. Zum Verhältnis zwischen Kirnbergers Notenbeständen und der Amalien-Bibliothek vgl. auch die aufschlußreichen Beobachtungen bei Schulze Bach-Überlieferung, S. 136, Fußnote 538.

⁶² Zur Katalogisierung der Amalien-Bibliothek durch Zelter vgl. Blechschmidt, S. 30; von daher die Zuweisung in der Sing-Akademie.

⁶³ Vgl. die Übersichten bei Dok III, Nr. 711 (S. 159–170) und 718 (S. 174–177); erwähnen ließen sich BWV 189, 203, 246 und 1037 sowie BWV Anh. 1, 17, 22, 25, 26, 27, 28, 157, 166, 187 und 189.

hat.⁶⁴ Auch wenn Gerlach dahintergestanden haben sollte, liegt keine Echtheitsgarantie vor. Sollte Kirnberger mit der geänderten Zuschreibung von BWV 907 recht gehabt haben, so gehört doch zu denen, die das Werk fälschlich Bach zuwiesen, kein anderer als Gerlach.⁶⁵ Aus Gerlachs Kreis stammt ferner die Stimmenschrift des unechten Sanctus BWV Anh. 28, dessen Autorengabe „*di Sign: Joh: Seb: Bach:*“ von der Hand des zeitweise für Bach tätigen Kopisten Anon. Vf herrührt.⁶⁶

Bei diesen Überlegungen dürfen wir ferner nicht außer acht lassen, daß schon die Vermutung, ein zu *P 136* gehöriger Stimmensatz mit einer nicht mehr greifbaren Zuweisung könnte sich neben der Partitur in der Berliner Sing-Akademie befunden haben, bestenfalls auf ganz schwankender Basis ruht.⁶⁷ Zwar führt der vor 1854 durch Siegfried Wilhelm Dehn abgefaßte Katalog „Johann Sebastian Bach's Vocal- und Instrumental-Musik in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin“ BWV 50 in „Partitur und Stimmen“ an; und zweifellos handelt es sich bei der Partitur um *P 136*.⁶⁸ Über Alter und Beschaffenheit der Stimmen gibt der Katalog jedoch keinerlei Auskunft.⁶⁹ Sollte Hofmanns Vermutung zutreffen, dann müßte verwundern, daß sie im Verkaufskatalog von 1854 fehlen; denn die Sing-Akademie wird schwerlich darauf verzichtet haben, Stimmen und Partitur gleichzeitig als wertvolles altes Material anzubieten – wenigstens bei Bachschen Originalhandschriften scheint sie Stimmen und Partitur so weit wie möglich zusammen veräußert zu haben.⁷⁰ Ebensowenig setzt die Verzeichnung von BWV 50 als Bachsches Werk innerhalb der Sing-Akademie eine heute verschollene Quelle voraus: Nachweislich hatte Zelter bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts Zugang zu den Handschriften *Am. B. 23* und *84* gehabt.⁷¹ Schließlich gibt zu denken, daß weder Kirnberger noch Anna Amalia ein Interesse an Stimmenmaterialien von Ensemblewerken erkennen lassen; bei beiden galt das Sammeln in erster Linie dem Studienzweck, nicht der praktischen Verwendung.⁷² Der „nicht mehr vorhandene

⁶⁴ Zu eigenständig vorgenommenen Zuweisungen bei Breitkopf vgl. Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 73–76, auch U. Leisinger und P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog*, Hildesheim 1997 (LBzBF 2), S. 92

⁶⁵ Vgl. Schulze, *Bach-Überlieferung*, S. 125f. Von Gerlachs Hand existieren des weiteren Abschriften der zweifelhaften Werke BWV 760 und 761; diese hat er allerdings mit keiner Zuweisung versehen. Vgl. Leisinger und Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel*, S. 91 und 249.

⁶⁶ Vgl. Beißwenger, *Bachs Notenbibliothek*, S. 76–78.

⁶⁷ Vgl. oben, S. 14. Neuerdings vertritt Schulze, *Bach's Vocal Works in the Breitkopf Non-thematic Catalogs*, S. 46, die Ansicht, die Abschrift von BWV Anh. 167 in *Am. B. 4a* könnte auf einen Stimmensatz zurückgehen; vgl. jedoch oben, Fußnote 54.

⁶⁸ *SBB Mus.ms.theor. K 429*, Nr. 13; vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 139.

⁶⁹ Ebenda.

⁷⁰ Vgl. NBA I/30 Krit. Bericht, S. 139, und W. Neumann, *Welche Handschriften J. S. Bachscher Werke besaß die Berliner Sing-Akademie?* in: Hans Albrecht in memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern, hrsg. von W. Brennecke und H. Haase, Kassel 1962, S. 136–142, hier S. 137–141.

⁷¹ Vgl. oben, Fußnote 62.

⁷² Die Amalien-Bibliothek enthält so gut wie keine handschriftlichen Stimmensätze. Zum ältesten Bestand (vgl. Blechschmidt, S. 25) gehörte außer dem Übungsbuch der Prinzessinnen Anna Amalie und Ulrike *Am. B. 485* nur *Am. B. 327* mit Auszügen aus Leos „Andro-

Umschlag“ erweist sich somit als Phantom, für dessen einstige Existenz es kein wirklich triftiges Argument gibt.

An Hand der Überlieferung ist also die Zuweisung von BWV 50 an Bach keineswegs über jeden Zweifel erhaben – gut beglaubigt wird man das Stück beim besten Willen nicht nennen. Ausschlaggebend muß nach wie vor die Musik selbst bleiben. Um Schulze nochmals zu zitieren: „Stilkritische Untersuchungen werden hier mit Sicherheit zu neuartigen, teilweise auch unerwarteten Aufschlüssen führen“.⁷³ Daß die zugehörige Fußnote auf Scheide hinweist, schließt keineswegs die Möglichkeit anderer Erkenntnisse aus.

III.

Sollte, wie bereits nahegelegt, die überlieferte Gestalt von „Nun ist das Heil und die Kraft“ in der Tat nichts anderes als die Urform verkörpern, dann bedarf Bachs Autorschaft strenggenommen keiner weiteren Diskussion: Wie Scheide und Hofmann trotz aller Divergenzen einhellig beweisen, läßt sich das Stück nur dann für ihn retten, wenn hinter dem jetzt bekannten Notentext eine stark abweichende Erstfassung läge. Dennoch scheint es ratsam, auf einige Anhaltspunkte hinzuweisen, die auch unabhängig von einer eventuellen Bearbeitung Aufschluß über die Echtheit der Komposition zu geben vermögen – denn in der Tat gehen die Momente, die die Zuweisung an Bach fraglich erscheinen lassen, erheblich über das bereits von Scheide und Hofmann Mitgeteilte hinaus.

Ich greife als erstes die formale Anlage auf. „Nun ist das Heil und die Kraft“ zerfällt in zwei Teile von genau gleicher Länge. Der erste Teil beginnt mit einer Fugenexposition und mündet in T. 68 in eine Kadenz auf der Dominantparallele; der zweite Teil fängt wie eine variierte Wiederholung des ersten an – also nochmals mit einer Fugenexposition auf der Tonika, nunmehr jedoch mit freier Instrumentalbegleitung und mit Aufteilung des Themas auf die beiden Chöre –, verläßt jedoch die Haupttonart nicht. Diese betont paarige Konstruktion hat unter Bachs Chorsätzen keine auch nur annähernde Parallele. Ohne Entsprechung bleibt ebenfalls die Art, wie der Komponist von BWV 50 das Formschema im einzelnen ausführt. Beginnt der Satz als a-cappella-Fuge mit verdoppelnden Streichern, so ergibt sich mit dem fünften Themeneinsatz – der zugleich den Einsatz des 2. Vokalchors wie auch der Trompeten, Pauken und Oboen markiert – schlagartig eine Wende: Die Instrumente beschränken sich nicht mehr auf eine rein begleitende Rolle, sondern umspielen durchgehend die Singstimmen mit fanfarenartigen

maca“; als spätere Ergänzungen, größtenteils aus dem Nachlaß Christoph Schaffraths, erweisen sich die Manuskripte *Am. B.* 490–497, 525–527, 581, 585, 586, 598, 599, 603, 604 und 610B mit Instrumentalstücken von Schaffrath, Nichelmann und einem unbekanntem Komponisten, sowie – als einzige Stimmenabschrift eines Vokalwerkes – *Am. B.* 601 mit einer anonymen Messe. An Stimmen Bachscher Vokalwerke scheint Kimberger nur diejenigen zur Missa BWV 234 besessen zu haben – und selbst diese Provenienzbestimmung beruht auf keiner zuverlässigeren Basis als einer Aussage des späten 19. Jahrhunderts; vgl. NBA II/2 Krit. Bericht (E. Platen und M. Helms), S. 37f.

⁷³ Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 125.

Arpeggien. Eine entsprechende Mischung von Fugischem und Konzertantem läßt sich bei Bach sonst nicht nachweisen. Zwar kommen Fugen in konzertant angelegten Chören vor. Diese Sätze entwickeln sich jedoch in erster Linie nach dem konzertierenden Prinzip: Sie fangen etwa mit einem Ritornell an und behandeln auch die Singstimmen zunächst eher homophon.⁷⁴ Außer BWV 50 gibt es ferner keinen polyphonen Chorsatz, dessen Instrumentalbegleitung von der Colla-parte-Führung in eine freie, durch Spielfiguren geprägte Schreibweise übergeht. Eine gewisse Ähnlichkeit weist wohl der Eingangschor der ebenfalls zu Michaelis komponierten Kantate „Es erhub sich ein Streit“ (BWV 19) auf; hier fungiert jedoch die knappe Imitatorik der Einleitungstakte als toposhafte Geste im Rahmen eines konzertierenden Da-capo-Stückes. Erwähnung verdienen auch die Chöre der Kantaten BWV 29 und 171, in denen eine oder mehrere Trompeten als Teil des imitativen Gewebes mitwirken und gegen Ende des Satzes zusammen mit den Pauken eine unabhängige „trompetentypische“ Funktion ausüben; Streicher und Holzbläser bleiben jedoch streng colla Parte bis zum Schluß. Daß in diesen Sätzen also etwas wesentlich anderes vorliegt als in BWV 50, wird jedem, der die betreffenden Stücke kennt, ohne weiteres einsichtig.

Lassen sich Formanlage und stilistische Beschaffenheit von BWV 50 nur schwerlich mit Bach in Verbindung bringen, so trifft dies nicht weniger für eine Reihe von weiteren Merkmalen zu. Darunter hat man an erster Stelle jene Parallelführungen zu nennen, auf die Scheide ausführlich hinwies und zu denen Hofmann noch weitere Belege beige-steuert hat.⁷⁵ Zwar scheint hier Vorsicht geboten. Wie Hofmann mahnt, bleibt bei „der Diskussion satztechnischer Details ... zu bedenken, daß nicht jede Note auf die Goldwaage gelegt werden darf“.⁷⁶ Zudem hat Hofmann einige besonders auffällige Parallelen als Folge bearbeitender Eingriffe gewertet – mithin bleiben sie bei der weiteren Diskussion ausgespart –, und andere gegenüber Scheide überzeugend relativiert.⁷⁷ Auch unter diesen Einschränkungen mangelt es aber BWV 50 keineswegs an problematischen Stimmführungen. Als besonders aufschlußreich erweisen sich zwei wiederkehrende Gebilde: Das eine, das in T. 18f., 25f., 86f. und 93f. vorkommt, zeigt Oktavparallelen zwischen Continuo und Kontrapunkt 3; das andere erscheint in T. 21, 28, 35, 42, 49, 56, 103, 110 und 117 und enthält Oktav- oder Einklangparallelen zwischen Continuo und Kontrapunkt 2.⁷⁸

Wie sowohl Scheide als auch – obschon eher implizit – Hofmann anerkennen, gehören beide Fortschreitungen zum Kernbestand der Komposition.⁷⁹ Nach Hofmann stellen allerdings die Parallelen zwischen Continuo und Kontrapunkt 2 keinen „Satzfehler im Sinne der Bach-Zeit“ dar, da es sich dabei um keine direk-

⁷⁴ Als Musterbeispiele dürfen hier die Eingangschöre mehrerer Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs dienen; häufig entsprechen diese Sätze dem zweiteiligen Typus, den man gemeinhin – wenn auch nicht ganz akkurat – als „Praeludium und Fuge“ bezeichnet hat.

⁷⁵ Vgl. Scheide, S. 81 f., und Hofmann, S. 61, 63 und 68.

⁷⁶ Hofmann, S. 67, Fußnote 27.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 61 und 67f.

⁷⁸ Vgl. Scheide, S. 81.

⁷⁹ Vgl. ebenda und Hofmann, S. 67f. (unter Berücksichtigung von S. 61).

ten Parallelen, sondern um „Akzentparallelen“ handelt.⁸⁰ Diese Erklärung könnte für T. 49 und 119 gelten, wo Kontrapunkt 2 im Baß I erscheint – der Continuo ließe sich, wenn auch nicht ganz ohne Vorbehalt, als dekolorierte Form der Singstimme deuten.⁸¹ Auch wo Kontrapunkt 2 in einer Mittelstimme auftritt, dürften die verdeckten Parallelen nicht so schwer wiegen. Wo aber – wie in T. 35, 56 und 117 – der betreffende Kontrapunkt im Sopran erscheint, die Parallelen also in den Außenstimmen liegen, dann wird es nicht leicht, das Ergebnis Bach zuzutrauen. Die Parallelen zwischen Continuo und Kontrapunkt 3 nennt Hofmann selbst „gravierender“.⁸² Dennoch hält er die Parallelführung in T. 18f. für „unproblematisch, da hier der Continuo mit dem Chorbaß geht“, und meint ferner, daß man die „übrigen drei ... als Flüchtigkeitsfehler anzusehen haben“ wird.⁸³ Daß jedoch Bach solche Pannen unterlaufen sein sollten, erscheint wenig glaubhaft. Als Vergleichsfall böte sich höchstens der Eingangschor der Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 69a an; hier wiederholt sich in T. 52, 54 und 56 ein Parallelengebilde, das im Imitationsmuster einer Fugenexposition begründet liegt.⁸⁴ Gegenüber BWV 50 fällt jedoch auf, daß es sich ausschließlich um Einklangsparallelen handelt, an denen die tiefste klingende Stimme stets unbeteiligt bleibt, und daß die Parallelen an einer metrisch belanglosen Stelle vorkommen: im dritt- und vorletzten Sechzehntel eines 3/4-Taktes. Auf jeden Fall dürfte bei der Erörterung bestimmter satztechnischer Einzelheiten der breitere Kontext nicht aus dem Blickfeld verschwinden; denn auch wenn diese oder jene problematische Fortschreitung sich plausibel rechtfertigen ließe, so wird man nicht umhin können, dem Komponisten von BWV 50 eine gewisse Nachlässigkeit in puncto Stimmführung zu bescheinigen. Es fragt sich, ob es ein zweites unter Bachs Namen bekanntes Werk gibt, das so viele erklärungsbedürftige Fälle anbietet.

Neben den vorangehenden Betrachtungen sollen auch drei kleinere Momente – „Fingerabdrücke“, wenn man will – Erwähnung finden. Marianne Helms hat darauf aufmerksam gemacht, daß *P 136* die Tromba III im Sopranschlüssel notiert.⁸⁵ Diese etwas altertümliche Schreibweise wird Gerlach aus seiner Vorlage übernommen haben – um 1750 hätte man eher einen C-Schlüssel durch den moderneren Violinschlüssel ersetzt als umgekehrt.⁸⁶ Bach selbst folgt in seinen frühen Kantaten noch der alten Praxis und schreibt die tiefste Trompetenstimme normalerweise im Sopran- oder Altschlüssel.⁸⁷ In Leipzig aber verwendet er so gut wie

⁸⁰ Hofmann, S. 67.

⁸¹ Eigentlich folgt der Continuo eher Baß II, der ebenfalls grundsätzlich im Einklang mit Baß I verläuft; vgl. auch den nächsten Absatz im Haupttext.

⁸² Hofmann, S. 67.

⁸³ Ebenda, S. 67f.

⁸⁴ Vgl. NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann), S. 128.

⁸⁵ NBA I/30 Krit. Bericht, S. 140.

⁸⁶ Daß Gerlach zu Beginn von S. 10 (T. 78) den Schlüssel aus einem Violinschlüssel korrigierte, darf wohl als Schreibfehler gelten, der nichts über die Vorlage aussagt.

⁸⁷ Bach verwendet den Sopranschlüssel für Tromba III in den Kantaten BWV 21, 63 und 172, den Altschlüssel für Tromba III in BWV 71 und für Tromba IV in BWV 63. Eine Ausnahme unter den frühen Kantaten macht allein die offensichtlich wegen des relativ hohen Umfangs im Violinschlüssel notierte 3. Trompetenstimme von BWV 31.

ausschließlich den Violinschlüssel: Der Sopranschlüssel kommt bei C-Trompeten nur zweimal, bei D-Trompeten überhaupt nicht vor.⁸⁸ Die Notierung der dritten Trompete von BWV 50 läßt sich also nur bedingt, wenn überhaupt, mit Bachs Leipziger Schreibgewohnheiten vereinen.⁸⁹

Zu einem ähnlichen Schluß führt der Oboenchor. Ein Trio von obligat eingesetzten Oboen hat Bach in nicht wenigen Werken verlangt.⁹⁰ In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle handelt es sich eindeutig um drei gewöhnliche Oboen: Die Parteien haben als tiefste Note c' und vermeiden den Ton cis'.⁹¹ In einer kleineren Anzahl von Stücken kombiniert er zwei Oboen oder – in zwei Fällen – Oboen d'amore mit einer meist als Taille oder Oboe da caccia bezeichneten Tenoroboe.⁹² BWV 50 entspricht weder dem einen noch dem anderen Muster. Nur Oboe I mit dem Umfang e'-d''' paßt auf das normale Instrument. Der Umfang von Oboe II beträgt cis'-h'', der von Oboe III a-gis''; beide Parteien erfordern also ein Instrument der Artlage, wohl eine Oboe d'amore.

Eine letzte Beobachtung betrifft die Rhythmik. Sowohl in den Instrumentalfanfaren als auch im Vokalsatz macht der Komponist von „Nun ist das Heil und die Kraft“ wiederholt Gebrauch von jener rhythmischen Floskel, die Walther unter dem Begriff *figura corta* beschreibt: ein Achtel und zwei Sechzehntel oder umgekehrt.⁹³ Daß dieses Gebilde bei Bach häufig begegnet, wird niemanden überraschen. In einer Hinsicht weicht jedoch BWV 50 von Bachs Praxis bei der Behandlung der Figur ab: Es gibt keinen im 3/4-Takt stehenden Chorsatz von ihm, in dem diese Figur wie in BWV 50 reihenweise vorkommt, ohne daß sich auch reine Sechzehntelgruppen von wenigstens vier Noten finden; nicht selten geht sogar die *figura corta* direkt in solche Sechzehntelläufe über.⁹⁴ In BWV 50 hingegen geht

⁸⁸ In BWV 119 (1723) steht Tromba IV, im Eingangsschor von BWV 43 (1726) Tromba III im Sopranschlüssel. Die Ausnahmestellung von BWV 43 wird um so deutlicher, als wenigstens der Eingangssatz von BWV 119 – allerdings mit möglicher Ausnahme von Tromba IV – auf ein älteres Werk zurückgeht; vgl. NBA I/32.1 Krit. Bericht (C. Fröde), S. 105f.

⁸⁹ Die D-Dur-Tonart von BWV 50 wie auch die Stimmtonverhältnisse zwischen Trompeten, Oboen und Streichern schließen so gut wie sicher eine Entstehung in Bachs vor-Leipziger Zeit aus.

⁹⁰ Ich lasse außer Betracht jene Werke, wo die Oboen in einer rein oder vorwiegend verdoppelnden Rolle auftreten, weil hier nicht selten aus Versehen Umfangsüberschreitungen vorkommen; hierzu zählen BWV 19, 35, 57, 58, 87, 88, 98, 122, 128, 146, 174, 186 und 188. Ebenfalls unberücksichtigt bleiben die wenigen Werke mit mehr als drei Oboen, BWV 31, 183 und 248^{II}. Für die Überprüfung dieser und der nachstehenden Angaben danke ich Herrn Dr. Bruce Haynes, Montréal.

⁹¹ Vgl. BWV 20, 26, 41, 52, 63, 69/69a, 91, 110, 119, 130, 149, 190 (soweit vorhanden), 194 und 232^{III} sowie das 1. Brandenburgische Konzert BWV 1046.

⁹² Zwei Oboen und Taille schreibt Bach in BWV 28, 101, 140, 207/207a (obere Stimmen aus Umfangsgründen offensichtlich für Oboe d'amore) und 208 vor; in BWV 6, 68 und 176 weist er die tiefste Stimme einer Oboe da caccia zu. In der nur in sekundären Quellen überlieferten Kantate BWV 148 heißen alle drei Stimmen „Oboe“, verlangen jedoch dem Umfang nach 2 Oboen d'amore und Taille.

⁹³ Vgl. J.G. Walther, *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953 (Documenta musicologica. I/3.), S. 244.

⁹⁴ Beispiele des Nebeneinanders von *figura corta* und laufenden Sechzehnteln liefern etwa die

es nirgends über die genannte Figur hinaus: Laufende Sechzehntel kommen an keiner Stelle vor.

Selbstverständlich dürfte keine der hier vorgelegten Erkenntnisse an und für sich ausreichen, Bachs Autorschaft von „Nun ist das Heil und die Kraft“ in Frage zu stellen oder gar zu widerlegen. Insgesamt fügen sie sich aber zu einem Werkprofil zusammen, das bei ihm keinerlei Entsprechung findet: BWV 50 – ob Bearbeitung oder nicht – weist eine Reihe von Merkmalen auf, die in keinem gesicherten Werk begegnen. Wohl könnte eine in jeder Hinsicht unanfechtbare Zuschreibung die unzähligen Verdachtsmomente wettmachen; auf keinen Fall aber besitzt die Zuweisung durch Kirnberger jene uneingeschränkte Glaubwürdigkeit, auf die es hier allein ankäme. Wir sehen also im Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ die Arbeit eines genialen, wenn auch nicht in jeder technischen Hinsicht souveränen Komponisten, den wir zwar gern näher kennenlernen würden, nicht jedoch mit Bach verwechseln sollten. Spittas eingangs zitierte Charakterisierung bleibt zutreffend: Das Werk behält die „zermalmende Wucht“ und den „wilden Siegesjubel“, die ihn so beeindruckt haben. Nur: Nicht jedes „unvergängliche Denkmal“ der deutschen Barockmusik muß von Bach stammen.⁹⁵

Eingangschöre der Kantaten BWV 46 und 103; als vereinzelte Verzierung innerhalb einer durch Viertel und Achtel geprägten Bewegung erscheint die *figura corta* in Sätzen wie BWV 6/1, 23/3, 244/68 und 245/39.

⁹⁵ Erst nach Fertigstellung dieser Arbeit erschien K. Stein, *Stammt „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach?*, BJ 1999, S. 51–66; der Beitrag kann allerdings außer Betracht bleiben, weil er keines der hier vorgebrachten Argumente tangiert.

Überlegungen zur Bach-Überlieferung in Naumburg

Von Peter Wollny (Leipzig)

Den Ausgangspunkt für die Überlieferung von Johann Sebastian Bachs Werken bildet die Aufteilung seines musikalischen Nachlasses im Herbst 1750. Da zu diesem überaus folgenreichen Vorgang jedoch keine Dokumente bekannt sind, die über mögliche Verfügungen Bachs beziehungsweise Verhandlungen und Entscheidungen der Nachkommen unmittelbar Auskunft geben könnten, gilt die Erteilung seit jeher als eine der Grauzonen der Bach-Forschung. Trotzdem ist – zumal angesichts der fundamentalen Bedeutung für die Provenienz fast sämtlicher Originalhandschriften – die kontinuierliche Beschäftigung mit diesem Problemkreis unabdingbar, und für viele Werke oder Werkgruppen hat dies auch bereits zu bemerkenswerten Erfolgen geführt. Erkenntnisse wurden bisher vor allem durch Befragung der Originalquellen gewonnen. Bei den drei erhaltenen Jahrgängen von Kirchenkantaten konnte das Aufteilungsverfahren schon vor geraumer Zeit in groben Zügen aufgedeckt werden:¹ Die vorhandenen Materialien wurden nach einfachen Stimmensätzen und Partituren mit etwaigen Dubletten aufgeteilt und – wechselnden Prinzipien folgend – jeweils zwei Erben jahrgangsweise zugewiesen. Im einzelnen konnte festgestellt werden, daß Anna Magdalena Bach die Stimmen zu Jahrgang II und Wilhelm Friedemann die zugehörigen Partituren erbe, während Carl Philipp Emanuel von Jahrgang I abwechselnd Partitur und Stimmen sowie von Jahrgang III die Partituren erhielt. Notizen auf den Titelblättern der jeweils ersten Kantate von Jahrgang I und III legten zudem die Vermutung nahe, daß die komplementären Materialien zu Jahrgang I an Johann Christoph Friedrich und die Stimmen zu Jahrgang III an Johann Christian Bach gingen. Für die übrigen Werkbereiche ließen sich ähnlich nachvollziehbare Prinzipien indes nicht aufdecken, und neueren Forschungen zufolge muß selbst die vermeintlich geklärte Sachlage bei den Kantatenjahrgängen zum Teil revidiert werden. Zum einen belegen Revisionsspuren Wilhelm Friedemann Bachs in einigen Stimmensätzen der Jahrgänge I und III eine Beteiligung auch des ältesten Bach-Sohns an diesen Zyklen;² zum anderen konnte gezeigt werden, daß der 1790 im Nachlaßverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs aufgeführte Bestand an Werken seines Vaters nicht ohne weiteres mit seinem Erbeil gleichgesetzt werden darf.³ Insgesamt also besteht hinreichend Veranlassung, die verfügbaren Quellen weiterhin auf Indizien hinsichtlich ihres Besitzganges zu prüfen und dabei auch unkonventionelle Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen.

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf einen bisher wenig erforschten Aspekt der Erbteilung, die Berücksichtigung von Bachs Schwieger-

¹ Vgl. Dürr Chr 2, S. 11–20, sowie NBA I/15 Krit. Bericht, S. 205 f. (A. Dürr, 1968).

² Vgl. P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228.

³ Vgl. BJ 1996, S. 7–21 (P. Wollny).

sohn Johann Christoph Altnickol. Anknüpfend an erste Überlegungen von Yoshitake Kobayashi⁴ sollen verschiedene Anhaltspunkte und Implikationen diskutiert und damit neue Perspektiven für weitere Erkundungen eröffnet werden.

Eintragungen in Originalquellen

Während die von den beiden ältesten Bach-Söhnen vorgenommenen Eintragungen in Originalhandschriften ihres Vaters gemeinhin sicher erkannt werden können und mitunter wertvolle Aufschlüsse zur Überlieferung und Rezeption eines Werks geben, ist die zeitliche Einordnung und Bewertung vergleichbarer Zusätze Johann Christoph Altnickols weitaus problematischer. Zum einen lag zwischen seiner Studienzeit bei Bach (1744–1747), während der er für seinen Lehrer gelegentlich Kopistendienste leistete, und seiner Amtszeit in Naumburg (1748–1759), in der er eigenverantwortlich Handschriften für Musikaufführungen einrichtete, nur eine kurze Zeitspanne.⁵ Zum anderen ist belegt, daß er anlässlich der Erbteilung nach Bachs Tod an der Sichtung von dessen musikalischem Nachlaß beteiligt war und zum Beispiel Bachs Witwe Anna Magdalena dabei half, für die Originalstimmensätze der Choralkantaten, die anschließend der Thomasschule übergeben wurden, neue Umschläge anzufertigen.⁶ Die Identifizierung eines Zusatzes von der Hand Altnickols bedeutet mithin noch nicht zwingend, daß er auch der Besitzer der entsprechenden Quelle war. Dennoch ist in einigen Fällen zumindest zu erwägen, ob bestimmte Eintragungen nicht doch als Indizien für eine Berücksichtigung von Bachs Schwiegersohn bei der Erbteilung zu verstehen sind.

Eine solche Vermutung legt besonders der Umschlagtitel zur Originalpartitur der Ratswahlkantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120 (*P 871*) nahe (vgl. Abbildung 1). Der Urheber des auf der ersten Seite in Frakturschrift angebrachten Titels „Auf die Rathswahl in Leipzig“ konnte bislang noch nicht zuverlässig bestimmt werden.⁷ Erst ein Vergleich mit Schriftstücken im Stadtarchiv Naumburg hat zweifelsfrei ergeben, daß diese Aufschrift von der Hand Altnickols stammt. Ihr Wortlaut erinnert an den autographen Kopftitel der Originalpartitur zu BWV 119, Bachs erster Leipziger Ratswahlkantate („Concerto. auf die Rathswahl in Leipzig 1723.“). Daß der neuernannte Thomaskantor sich Ende August 1723, nach gerade einmal hundert Tagen an seinem neuen Wirkungsort, noch so sehr als Köthener fühlte, daß er es für notwendig erachtete, die Bestimmung des Werkes derart übergenu zu vermerken („in Leipzig“), sollte nicht weiter verwundern; einige Jahre später heißt es auf dem Titelblatt von BWV 29 dann

⁴ Vgl. Y. Kobayshi, *Zur Teilung des Bachschen Erbes*, in: Acht kleine Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden 1992, S. 67–75.

⁵ Zu Altnickols Abschriften Bachscher Werke vgl. grundlegend A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 44–65.

⁶ Vgl. H.-J. Schulze, „Wer der alte Bach geweßen weiß ich wol“. *Anmerkungen zum Thema Kunstwerk und Biographie*, in: Bachs Spätwerk, S. 30, sowie A. Glöckner, *Die Teilung des Bachschen Musikaliennachlasses und die Thomana-Stimmen*, BJ 1994, S. 41–57.

⁷ Vgl. BC B 6 und NBA I/32.2 Krit. Bericht (C. Fröde, 1994), S. 70.

Auf die Rathswahl in Leipzig.

Abb. 1. Originalpartitur der Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ (BWV 120).
 Kraków, Biblioteka Jagiellońska, *Mus. ms. Bach P 871*.
 Umschlagtitel: Handschrift J. C. Altnickol.

schlicht „Bey der Raths-Wahl | 1731.“ Wenn jedoch Altnickol auf der Partitur von BWV 120 neben der Zweckbestimmung auch den Entstehungsort (nicht aber das Entstehungsjahr) der Komposition vermerkt, so zeigt sich hier eindeutig die Perspektive eines Nicht-Leipzigers.⁸ Die Eintragung erscheint überhaupt nur sinnvoll, wenn *P 871* sich nach 1750 im Besitz Altnickols befand.

Der weitere Besitzgang der Quelle erlaubt mehr als nur eine einzige Deutung. Zum einen könnte er als Bestätigung einer von Yoshitake Kobayashi formulierten Hypothese gewertet werden, nach der der spätere Besitzer, der Oelsnitzer Kantor Johann Georg Nacke, nicht nur Verbindungen zu Wilhelm Friedemann Bach in Halle sondern auch zu Altnickol in Naumburg unterhielt und vor allem auch Musikalien aus dem Nachlaß Altnickol ankaufte; in letzter Konsequenz könnte dies bedeuten, daß Nacke neben BWV 120 auch die zwischen 1759 und 1762 in seinen Besitz übergegangenen Originalpartituren von vierzehn Choralkantaten (sämtlich dem ersten Viertel des Kirchenjahrs – 1. Advent bis Estomihi – zugehörig) aus Naumburg und nicht wie bisher angenommen aus Halle erwarb.⁹ Da hierfür jedoch keinerlei Beweise erbracht werden können, ist wohl eher anzunehmen, daß das Autograph von BWV 120 nach Altnickols Tod zunächst in den Besitz Wilhelm Friedemann Bachs gelangte und von diesem dann an Nacke weitergegeben wurde. Die neugewonnenen Erkenntnisse zu BWV 120 ergeben – zusammen mit einer Beobachtung am Stimmensatz von BWV 193 (siehe Fußnote 12) – ein differenzierteres Bild der bisher eher diffus erscheinenden Überlieferung von Bachs Rathswahlkantaten. Offensichtlich wurden diese nämlich reihum an die Erbberechtigten – darunter auch Johann Christoph Altnickol – verteilt. Der Befund bei BWV 29 und 71 legt zudem nahe, daß – abweichend von der Regelung bei den Perikopenkantaten, jedoch analog zu den weltlichen Huldigungsmusiken¹⁰ – bei dieser Werkgruppe die gesamten Quellen einer Komposition jeweils an nur einen Erben gingen.

⁸ Der spezifische Hinweis auf Leipzig als Entstehungsort könnte damit auch die Notwendigkeit von Textänderungen bei einer möglichen Naumburger Aufführung implizieren; vgl. zum Beispiel den Beginn von Satz 2: „Auf, du geliebte Lindenstadt ...“.

⁹ Vgl. Kobayashi (wie Fußnote 4), S. 69.

¹⁰ Vgl. Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 20.

BC/BWV

B 1/71	Partitur + Stimmen: C. P. E. Bach
[B 2/Vorwort]	nicht erhalten
B 3/119	Partitur: W. F. Bach? (oder Altnickol? ¹¹); Stimmen nicht erhalten
[B 4/Anh. 4]	nicht erhalten
B 5/193	Stimmen: W. F. Bach ¹² ; Partitur nicht erhalten
B 6/120	Partitur: Altnickol; Stimmen nicht erhalten
[B 7/Anh. 3]	nicht erhalten
B 8/29	Partitur + Stimmen: C. P. E. Bach
[B 9/deest]	nicht erhalten
B 10/69	Stimmen: W. F. Bach?; Partitur nicht erhalten ¹³

Ein mit BWV 120 vergleichbarer Fall liegt bei der Originalpartitur der Kantate „In allen meinen Taten“ BWV 97 vor (New York Public Library). Am Ende von Satz 6 (Bl. 8r unten) findet sich unter dem autographen Vermerk „Vlti Sequitur Versus 7“ von bisher nicht identifizierter Hand die später kanzellierte Notiz „Nach der Trauung“. Auch sie erweist sich bei näherem Hinsehen als ein Zusatz Altnickols. Der verhältnismäßig unpersönlich wirkende Duktus der Frakturbuchstaben ist mit Eintragungen auf dem Titelblatt von *P 871*, in Altnickols Aufführungsstimmen des Passionsoratoriums von Ernst Wilhelm Wolf (*St 124*),¹⁴ in seiner Abschrift der Matthäus-Passion (*Am. B. 6*)¹⁵ und in einigen weiteren Dokumenten¹⁶ vergleichbar (siehe Abbildungen 2a–b).

Wie bei BWV 120 stellt sich auch hier die Frage nach der Datierung von Altnickols Notiz. Die Erklärung, Bach habe diese mit seinem Wendevermerk nachträglich ungültig machen wollen, erscheint nach der Identifizierung des Schreibers ausgeschlossen.¹⁷ Der fließende Duktus von Bachs Eintragung entspricht in jeder Hinsicht dem Schriftbild der 1734 datierten Partitur, Altnickols Notiz hingegen kann aufgrund der biographischen Situation nicht vor 1744 geschrieben worden sein. Eine Aufführung des Werkes unter Bachs Leitung ist zwar durch eine autographe Orgelstimme für die frühen oder mittleren 1740er Jahre belegt,¹⁸ doch wäre immer noch nicht verständlich, warum Bach den Vermerk nicht selbst eintrug und vor allem warum die Originalstimmen dann nicht ebenfalls einen Hinweis auf die implizierte Zweiteilung der Kantate enthalten. Somit spricht alles für die Deutung,

¹¹ Vgl. Kobayashi (wie Fußnote 4), S. 69, sowie die an BWV 119 angelehnte Titelformulierung Altnickols bei BWV 120.

¹² Die Überlieferung dieses Werkes war bisher ungeklärt; Eintragungen von der Hand des erwachsenen W. F. Bach (Pausentaktzahlen in der Stimme *Hautbois 1.^{ma}*, Tacet-Vermerke für die Sätze 4–6 in der Hauptstimme *Violino 1*) belegen jedoch eine Aufführung nach 1750 in Halle.

¹³ Dieses Werk entstand als Umarbeitung der gleichnamigen Kantate für den 12. Sonntag nach Trinitatis (BWV 69a); möglicherweise wurde keine eigene Partitur angefertigt.

¹⁴ Vgl. Fußnote 24.

¹⁵ Vgl. das Faksimile in NBA II/5a, speziell fol. 4v–5r.

¹⁶ Vgl. die Schriftproben aus Naumburger Dokumenten von 1749 und 1750 in BJ 1994, S. 56–57.

¹⁷ Vgl. BC A189.

¹⁸ Vgl. BJ 1988, S. 47 (Y. Kobayashi).

daß Altnickol das Werk nach 1750 anlässlich einer Hochzeit in Naumburg in eigener Regie – und mit neu angefertigtem Aufführungsmaterial¹⁹ – zu Gehör brachte; damit hätte er als erster Besitzer der Originalpartitur nach Bachs Tod zu gelten.

Das Autograph von BWV 97 taucht zuerst in einem zwischen 1809 und 1812 erschienenen Verkaufsangebot des Leipziger Verlagshauses Breitkopf & Härtel auf.²⁰ Da Altnickols Witwe vermutlich zu Beginn der 1760er Jahre wieder zu ihren Schwestern nach Leipzig zog, wäre für den weiteren Überlieferungsgang anzunehmen, daß die Handschrift auf diesem Wege an ihren Ursprungsort zurückkehrte. Berücksichtigt man ferner, daß Altnickols älteste Tochter Augusta Magdalena, verehelichte Ahlefeldt, am 21. April 1809 in Leipzig starb,²¹ so ergibt sich eine schlüssige Provenienzkette. Im übrigen wäre sogar denkbar, daß sämtliche in dem genannten Verkaufsangebot von Breitkopf & Härtel erwähnten Bach-Handschriften – größtenteils Autographe – Naumburger Provenienz sind, zumal sich unter diesen auch Altnickols Abschrift der Kantate BWV 80 befand;²² in den nachweisbaren Quellen lassen sich allerdings keine weiteren Einträge von Altnickols Hand sicher bestimmen.²³

In den Kontext der Naumburger Überlieferung gehören anscheinend auch die Originalquellen von Bachs Pergolesi-Bearbeitung „Tilge, Höchster, meine Sünden“ (BC B 26/BWV 1083). Das Aufführungsmaterial (SBB, *Mus. ms. 17155/16*) hatte Altnickol um 1746/47 im Auftrag Bachs ausgeschrieben, der selbst zusätzlich noch ein lediglich die Singstimmen und den Continuo umfassendes Particell anfertigte und die Orgelstimme bezifferte. Der zierlichere Duktus einer dem Stimmensatz beiliegenden Cembalo-Stimme von der Hand Altnickols weicht allerdings auffällig von dem der übrigen Stimmen ab; große Ähnlichkeiten bestehen hingegen mit Altnickols Abschriften der Klaviersonate Wq 62/21 von Carl

¹⁹ Die Originalstimmen befanden sich offenbar im Erbeil C. P. E. Bachs; sie enthalten keine Eintragungen von der Hand Altnickols.

²⁰ Vgl. H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Vocal Works in the Breitkopf Nonthematic Catalogs of 1761 to 1836*, in: *J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade*, hrsg. von G. B. Stauffer, Lincoln/Nebraska 1996 (Bach Perspectives, 2.), S. 45.

²¹ Biographische Angaben nach Dok III, Nr. 640 und S. 689.

²² Zum Repertoire siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 25. Zur möglichen Provenienz dieser Quellengruppe vgl. auch H.-J. Schulze, „*O Jesu Christ, meins Lebens Licht*“: *On the Transmission of a Bach Source and the Riddle of its Origin*, in: *A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide*, hrsg. von P. Brainard und R. Robinson, Kassel etc. 1993, S. 209–220, speziell S. 211 f.

²³ Im einzelnen handelt es sich bei diesen Quellen um die autographen Partituren von BWV 117 (SBB, *N. Mus. Ms. 34*), BWV 118 (frühere Fassung: Privatsammlung W. H. Scheide, Princeton; spätere Fassung: Privatbesitz Wilhelm, Basel) und BWV 131 (New York, Privatsammlung) sowie um den Originalstimmensatz der E-Dur-Fassung von BWV 8 (Brüssel, Bibliothèque Royale, *Féts 1985*). Am Rande sei darauf hingewiesen, daß ein apographe Da-Capo-Vermerk („D: C:“) am Schluß der früheren Partitur von BWV 118 gewisse Übereinstimmungen mit der Handschrift Altnickols aufweist. Ähnlich geformte Buchstaben begegnen jedoch auch in frühen Schriftzeugnissen von Johann Christian und vor allem Johann Christoph Friedrich Bach. Vgl. *Johann Sebastian Bach. Cantata Autographs in American Collections*, hrsg. von R. L. Marshall, New York 1985, S. 153.

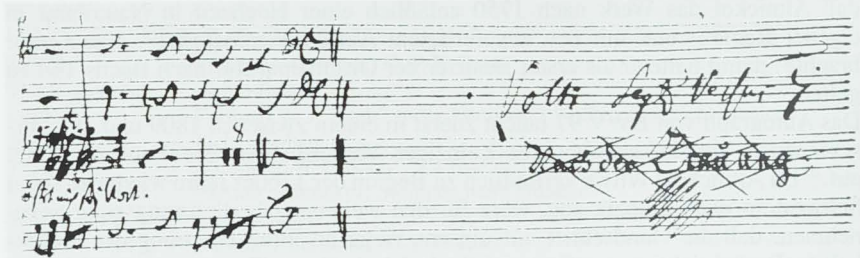


Abb. 2a. Originalpartitur der Kantate „In allen meinen Taten“ (BWV 97), Bl. 8r (Ausschnitt).
New York Public Library, Music Division, Herter Collection.
Kanzellierter Zusatz „Nach der Trauung“: Handschrift J. C. Altnickol.

Abb. 2b. Ernst Wilhelm Wolf, Passionsmusik „Jesu, deine Passion“.
SBB, *Mus. ms. Bach St 124*, Seite 7 der Viola-Stimme. Handschrift J. C. Altnickol.

Philipp Emanuel Bach (in *P* 789) und des Passionsoratoriums von Ernst Wilhelm Wolf (*St* 124, siehe Abb. 2b) – zwei Quellen also, die nachweislich erst um 1758/59 entstanden sind.²⁴ Auch hier ist somit anzunehmen, daß Altnickol die Quelle nach Bachs Tod erbe und gegen Ende seines eigenen Lebens für eine Aufführung in Naumburg verwendete. Die Tatsache, daß die Cembalo-Stimme augenscheinlich auf demselben Papier geschrieben wurde wie die übrigen, früher

²⁴ Wq 62/21 wurde nach Ausweis von C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis (S. 14) 1758 in Zerbst komponiert. Zu dem Passions-Oratorium von E. W. Wolf vgl. P. Wollny, *Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols*, LBzBF 1, S. 55–70. Hier finden sich auch weitere Hinweise zur Chronologie der Handschrift Altnickols.

entstandenen Stimmen, ist angesichts des eindeutigen Schriftbefundes nicht als ernsthaftes Gegenargument zu werten und ließe sich vielleicht damit erklären, daß dem Stimmensatz noch zufällig zwei leere Bogen beilagen oder daß Altnickol von seinem Schwiegervater auch unbeschriebenes Notenpapier übernahm.²⁵

Die Stimmen der Pergolesi-Bearbeitung befanden sich später im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs;²⁶ das gleiche trifft auf mehrere von Altnickol angefertigte Abschriften von Werken seines Schwiegervaters zu. Hierzu zählen im einzelnen:²⁷ Das Wohltemperierte Klavier II (*P 430*), die vier Messen BWV 233–236 (*P 15–16*), die Kantaten „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ BWV 148 (*P 46 adn. 4*) und „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 (D-Bhm, 6138²) sowie die Motette „Jauchzet dem Herrn“ BWV Anh. 160 (*P 37*). An von Carl Philipp Emanuel Bach offenbar erst aus dem Nachlaß seines Schwagers erworbenen Originalhandschriften sind ferner die großen Leipziger Orgelchoräle (*P 271*)²⁸ sowie möglicherweise auch die Kunst der Fuge (*P 200*)²⁹ und – nach den im folgenden darzulegenden Beobachtungen – vielleicht sogar das Orgelbüchlein (*P 283*) zu nennen.

Zwei Naumburger Choralsammlungen

Altnickols Schüler Johann Gottfried Müthel erwarb während seiner Naumburger Studienzeit (1750/51) ein Exemplar des Druckes „Harmonische Seelen Lust“ von Georg Friedrich Kauffmann (SBB, *Mus. O. 12172*); das Vorsatzblatt trägt von Müthels Hand neben dessen Possessorenvermerk eine Notiz über die Kosten des wertvollen Ledereinbands: „Je suis des livres | de | JGMüthel“ und links daneben „Naumbourg | 1751 | const: 4 Rthlr. et 22 ggrl.“. Angebunden an das Druckexemplar finden sich zwei handschriftliche Anhänge.³⁰ Anhang I enthält – durchweg ohne Verfasserangabe – insgesamt 25 Orgelchoräle, von denen die meisten aus Bachs Orgelbüchlein stammen; daneben finden sich einzelne Sätze aus Georg Philipp Telemanns Sammlung „Fugirte und verändernde Choräle“ (1735), einige Kompositionen Johann Philipp Kirnbergers und einige verstreute Stücke, deren Verfasser bislang nicht zu ermitteln waren. Da die Papierlagen für die Anhänge gleich beim Einbinden des Drucks hinzugefügt wurden, ist kaum zu bezweifeln,

²⁵ Diese Erwägung ist nicht so abwegig, wie sie zunächst scheinen mag. So wird im Nachlaßverzeichnis von Johann Wilhelm Hertel unter der Losnummer 87 „Etwas liniertes und unliniertes Notenpapier“ angeboten; vgl. *Verzeichniß einer Sammlung ... gut conditionirter Bücher in allerley Sprachen nebst einigen Musikalien und Landcharten welche den 30sten September und folgende Tage 1789 in Schwerin in dem Hause des wail. Hofrath Hertel ... meistbiethend verkauft werden sollen*, Schwerin 1789, S. 5 (Exemplar: Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, *Fétis 5177, Nr. 9*).

²⁶ Vgl. BJ 1991 (U. Leisinger), S. 103 und 116.

²⁷ Siehe BJ 1996, S. 13 (P. Wollny).

²⁸ Vgl. mein Vorwort zu Johann Sebastian Bach, *Achtzehn Orgelchoräle BWV 651-668 und Canonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ BWV 769. Faksimile der autographen Partitur*, Laaber 1999 (Meisterwerke der Musik im Faksimile. 5.), S. VIII f.

²⁹ Vgl. Kobayashi (wie Fußnote 4), S. 69.

³⁰ Zu weiteren Einzelheiten vgl. die Quellenbeschreibung in NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein, 1987), S. 57.

daß Mützel zumindest die ersten sechzehn, sämtlich dem Orgelbüchlein entstammenden Choräle bereits in Naumburg eintrug.³¹ Ein Lesartenvergleich mit dem Autograph des Orgelbüchleins (*P* 283) erbringt für die Annahme, Mützel habe über Altnickol Zugang zu dieser Quelle gehabt, zwar keinen zwingenden Beweis, liefert allerdings auch keine stichhaltigen Gegenargumente, die ein direktes Abhängigkeitsverhältnis unmöglich erscheinen lassen würden. Die Divergenzen betreffen ausschließlich geringfügige Details wie die Reihenfolge der Werke, fehlende oder hinzugefügte Verzierungszeichen und Artikulationsbögen sowie die Balkung von Notengruppen und andere orthographische Varianten. Lediglich BWV 623 trägt einen abweichenden Titel („O Jesu, du mein Bräutigam“).

Anhang II enthält 17 Choralsätze mit beziffertem Baß, darunter 14 Einträge von der Hand Mützels und drei zu späterer Zeit von einem fremden Schreiber nachgetragene Stücke. Die von Mützel geschriebenen Werke lassen sich – mit einer Ausnahme – Johann Sebastian Bach zuweisen; zum Teil handelt es sich hierbei um Choralsätze aus Kantaten, zum Teil um Stücke aus den einschlägigen Sammlungen von vierstimmigen Chorälen:

- | | |
|-----------------------|---|
| 1. BWV 60/5: | <i>Es ist genug, so nimm HE. etc.</i> |
| 2. Anonym: | <i>Was Gott thut das ist wohl gethan etc.</i> |
| 3. BWV 267: | <i>An Waßerflüßen Babylon etc.</i> |
| 4. BWV 108/6 (in g): | <i>Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn etc.</i> |
| 5. BWV 115/6 (in F): | <i>Straf mich nicht in deinem Zorn etc.</i> |
| 6. BWV 311 (in e): | <i>Es woll uns Gott genädig seyn etc.</i> |
| 7. BWV 174/5 (in C): | <i>Hertzlich lieb hab ich dich o Herr etc.</i> |
| 8. BWV 148/6 (in g): | <i>Wo soll ich fliehen hin etc.</i> |
| 9. BWV 305: | <i>Erbarm dich mein o Herren Gott etc.</i> |
| 10. BWV 259: | <i>Ach was soll ich Sünder machen etc.</i> |
| 11. BWV 176/6 (in a): | <i>Christ unser Herr zum Jordan kam etc.</i> |
| 12. BWV 294: | <i>Der Tag der ist so freudenreich oder Ein Kindelein so löblich etc.</i> |
| 13. BWV 298: | <i>Daß sind die heiligen zehn Gebot etc.</i> |
| 14. BWV 140/7 (in D): | <i>Wachet auf ruft uns die Stimme etc.</i> |

Auch hier darf angenommen werden, daß die Kopien bereits 1750/51 in Naumburg angefertigt wurden, und somit stellt sich erneut die Frage nach den Vorlagen, die Mützel dort zur Verfügung standen. Zum einen wäre an eine eigene Choral-sammlung Altnickols zu denken, die dieser sich bereits während seiner Leipziger Studienzeit angelegt haben könnte.³² Zum anderen ist jedoch auch in Betracht zu ziehen, daß Mützel aus der Notenbibliothek seines Lehrers gelegentlich Abschriften oder Originalquellen von Kantaten oder anderen geistlichen Vokalwerken heranziehen konnte. Dies erscheint besonders für BWV 148 naheliegend, da von diesem Werk ja eine Abschrift Altnickols erhalten ist. Entsprechende Kopien von BWV 80 (*P* 177) und BWV 125 (A-Wn, *Mus. Hs. 15.535*) belegen

³¹ Es handelt sich um BWV 639, 605, 640, 628, 638, 604, 621, 627, 643, 626, 619, 625, 633, 623, 610 und 636. Auch zu dem übrigen von ihm kopierten Repertoire könnten Mützel die Vorlagen bereits in Naumburg zugänglich gewesen sein, dies bleibt jedoch ungewiß.

³² Vgl. hierzu auch zwei Einträge in C. P. E. Bachs Nachlaßverzeichnis: „Naumburgisches Gesangbuch mit gedruckten und 88 vollstimmigen geschriebenen Chorälen“ (S. 73) sowie „Verschiedene Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach verfertigt“ (S. 88).

zudem, daß Altnickol an den Choralkantaten lebhaftes Interesse hatte und offenbar nach Bachs Tod über Möglichkeiten verfügte, sich die Originalpartituren von seinem Schwager Wilhelm Friedemann Bach aus dem nahegelegenen Halle auszuleihen.³³ Vor diesem Hintergrund ist nicht auszuschließen, daß die der späten Trinitatiszeit zugehörigen Choralkantaten BWV 115 und BWV 140 für Müthel ebenfalls in Naumburg greifbar waren. Auch bei den übrigen Kantaten, deren Schlußchoräle in Müthels Sammlung auftauchen (BWV 60, 108, 174, 176), wäre unter Umständen mit der Verfügbarkeit von originale Quellenmaterial zu rechnen; es stimmt jedenfalls nachdenklich, daß bei drei dieser Werke die Überlieferung von mindestens einer der beiden Originalquellen nicht vollständig aufzuklären ist. Die Originalstimmen zu BWV 60 (*St 74*) lassen sich erstmals im frühen 19. Jahrhundert in der Sammlung Voß nachweisen, die autographe Partitur ist verschollen. Für die Originalstimmen von BWV 108 (*St 28*) ist ebenfalls der Voß-Katalog der früheste bekannte Nachweis, die Partitur stammt aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs. Die teilaugraphische Partitur zu BWV 174 (*P 115*) schließlich taucht zuerst in der Berliner Sing-Akademie auf,³⁴ während die Stimmen anscheinend aus dem Besitz Wilhelm Friedemann Bachs in die Sammlung Pistor kamen.

Weitere Hinweise auf Altnickols Besitz von Bach-Handschriften liefert ein Choralbuch seines Amtsnachfolgers Johann Friedrich Gräbner (gest. 1794).³⁵ Dieses Choralbuch wurde einer Notiz auf dem Titelblatt zufolge am Heiligabend 1759 begonnen und, wie ein zweites Titelblatt vermuten läßt, wohl bis zum August 1765 geführt. Zu Beginn steht eine revidierte und erweiterte Kopie jener „Ordnung wie es in der Christ-Metten pfleget gehalten zu werden“, die Altnickol zu Beginn seiner Naumburger Amtszeit (1748) angelegt hatte.³⁶ Der Eindruck, daß Gräbner musikalisch in manchem an die Tätigkeit seines Vorgängers anknüpfte, bestätigt sich auch in dem der Mettenordnung folgenden Repertoire des Choralbuchs, in dem sich immerhin sechs Bachsche Sätze nachweisen lassen:

S. 44	<i>So gehst du nun mein Jesu hin</i>	BWV 500
S. 49	<i>Hertzlichester Jesu was hasd</i>	BWV 245/7
S. 105	<i>Es woll uns Gott genädig sein</i>	BWV 311
S. 128	<i>Hertzlich lieb hab ich dich o Herr</i>	BWV 174/5
S. 129	<i>Es ist genug, so nim Herr meinen</i>	BWV 60/5
S. 167	<i>Jesu hilf siegen, du bzw. Liebster Immanuel</i>	BWV 123/6 (in a)

³³ Dem Schrift- und Wasserzeichenbefund nach zu urteilen dürften die beiden Abschriften nicht vor 1750 entstanden sein. Zur Abhängigkeit dieser Quellen vgl. die Ausführungen in den Krit. Berichten NBA I/31 (F. Remp, 1988), S. 62–63, und I/28.1 (M. Wendt und U. Wolf, 1994), S. 34f. und 49f.

³⁴ Die Bezifferung in Müthels Kopie von BWV 174/5 lehnt sich auffallend eng an die Bezifferung der Originalpartitur an.

³⁵ Zu Gräbner vgl. W. Haacke, *Die Organisten an St. Wenceslai zu Naumburg a. d. Saale im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre, Kassel 1970, S. 287–299. Das im folgenden näher ausgewertete Choralbuch befindet sich im Bach-Archiv Leipzig.

³⁶ Diese Quelle findet sich ebenfalls in der Sammlung des Bach-Archivs Leipzig.

Gräbner notierte die Choräle durchweg mit dem Grundschatz einer Halbenote; wie sich bei seiner Abschrift der Mettenordnung zeigt, veränderte er auch abweichend notierte Vorlagen in diesem Sinne. Zudem griff er vielfach eigenmächtig in die musikalische Substanz der von ihm kopierten Werke ein.³⁷ Daß in seinem Choralbuch sämtliche Bach-Sätze im Allabreve-Takt und mit mehr oder minder schwerwiegenden Varianten erscheinen, erlaubt mithin keine zwingenden Rückschlüsse auf die Qualität der benutzten Vorlage. So ist ohne weiteres anzunehmen, daß er den Satz „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ BWV 500 unmittelbar aus dem 1736 veröffentlichten „Musicalischen Gesangbuch“ von Georg Christian Schemelli kopierte.

Des weiteren finden sich in Gräbners Choralbuch drei Konkordanzanzen zu Müthels Sammlung (BWV 60/5, 174/5 und 311), die wohl eher nicht auf die gedruckten Ausgaben zurückgehen.³⁸ Hier ist wiederum in erster Linie an Vorlagen aus dem Nachlaß Altnickols zu denken, die Gräbner bei seinem Dienstantritt noch vorgefunden haben mag. Gleiches gilt für den Schlußchoral der Epiphania-Kantate BWV 123. Hier fällt zunächst auf, daß der unter dem ersten System angebrachte Titel „Liebster Immanuel etc. v: 6“ genau auf die im Schlußsatz von Bachs Kantate erklingende Strophe des Liedes verweist. Dennoch kann Gräbner nicht die autographe Partitur (*P* 875) herangezogen haben, denn in Takt 12 kopierte er versehentlich die zweite Note des Alts statt des Soprans – ein Fehler, der nur bei einer Vorlage entstehen kann, in der die beiden sich an dieser Stelle kreuzenden Stimmen gemeinsam auf einem System notiert sind. Somit muß für die Kantate BWV 123 beziehungsweise deren Schlußsatz eine in Naumburg greifbare Zwischenquelle postuliert werden.

Bemerkenswert ist schließlich der Lesartenbefund bei dem der Johannes-Passion entstammenden Satz „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ BWV 245/7. Obwohl Bachs Komposition in Gräbners Abschrift durch einige offenbar willkürliche Eingriffe entstellt ist, läßt sich doch beobachten, daß die Lesarten der Continuo-Stimme augenscheinlich nicht auf Bachs Revisionsfassung von 1739 zurückgehen, sondern eher der älteren in den Originalstimmen vertretenen Fassung entsprechen.³⁹ Als Vorlage käme somit die verschollene „Urpartitur X“ in Betracht.⁴⁰

³⁷ Daß Gräbner kein sonderlich zuverlässiger Kopist war, wurde auch bei anderen seiner Abschriften beobachtet. Vgl. die Krit. Berichte NBA V/7 (M. Helms, 1981), S. 46 und 76f., sowie NBA V/8 (A. Dürr, 1982), S. 48 und 52.

³⁸ BWV 174/5 und BWV 311 erschienen 1765 in der Birnstiel-Ausgabe von Bachs vierstimmigen Chorälen; der Druck lag zur Ostermesse 1765 vor (vgl. Dok III, Nr. 723a), es ist jedoch zu bezweifeln, daß er Gräbner vor dem mutmaßlichen Abschluß seines Choralbuchs (30. August 1765) bereits zugänglich war. BWV 60/5 erschien erst 1786 im dritten Teil der Breitkopf-Ausgabe.

³⁹ Diese Fassung findet sich auch in der um 1735 angelegten Choralsammlung von J. L. Dietel; vgl. BJ 1981, S. 81–100 (H.-J. Schulze).

⁴⁰ Vgl. zu dieser Quelle NBA II/4 Krit. Bericht (A. Mendel, 1974).

BWV 245/7

a) Abschrift J. F. Gräbner

b) Originalstimmen (*St 111*), nur Sopran und Basso continuo

c) Revisionspartitur (*P 28*), nur Sopran und Basso continuo

Eine Choralfantasie von Jan Adam Reinken

Zu den Handschriften des ehemaligen Königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin, die nach dem Zweiten Weltkrieg für nahezu ein halbes Jahrhundert als verschollen galten, bevor sie Anfang der 1990er Jahre in die Bibliothek der Hochschule der Künste zurückkehrten, gehört auch eine Abschrift der legendären Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“ des Hamburger Katharinenorganisten Jan Adam Reinken (Signatur: *H 9364*).⁴¹ Diese Handschrift ist von zentraler Bedeutung, da es sich hier um den eigentlichen Überlieferungsträger des Werks handelt, auf den sämtliche heute noch vorhandenen Quellen zurückgehen.⁴² Bei dem Versuch, die Herkunft des Manuskripts genauer zu bestimmen, stellte sich heraus, daß es sich hier um eine Abschrift von der Hand Altnickols handelt (siehe Abbildung 3). Der Titel auf der ersten Seite lautet „An Waßer Flüßen Babylon | Choral. |

⁴¹ Vgl. zu diesem Stück auch J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 547f.

⁴² Vgl. Joh. Adam Reinken, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1974 (Edition Breitkopf Nr. 6714), S. 45.

Handwritten musical score for Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“ by Jan Adam Reinken. The score is written on ten staves, with the top two staves of each system containing vocal parts and the bottom two staves containing keyboard accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. A handwritten annotation „O Mann wie grüßest du“ is visible above the fifth system. The score shows complex rhythmic patterns and ornamentation typical of the Baroque era.

Abb. 3. Jan Adam Reinken, Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“.
 Berlin, Bibliothek der Hochschule der Künste, H 9364, S. 6.
 Handschrift J. C. Altnickol mit Zusätzen von J. F. Agricola.

a | 2 *Clav. et Pedal.* || di *Sigl.* | *Johann Adam | Reincke*.⁴³ Die Notenschrift Altnickols – mit ihrem feingliedrigen Duktus und dem charakteristischen mittigen Ansatz der Kauda bei abwärts gehaltenen Halbenoten – weist das weiter oben beschriebene späte Stadium auf und erlaubt mithin eine Datierung der Quelle auf seine letzte Lebenszeit, also um 1758/59.

Der Überlieferungsweg der Quelle nach Altnickols Tod läßt sich an einer Reihe späterer Eintragungen ablesen. So zeigt sich, daß der Notentext eine gründliche Revision durch den Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola erfahren hat. Von Agricolas Hand stammen zum Beispiel sämtliche Textzipsits sowie die Ergänzung einiger von Altnickol versehentlich ausgelassener Schlüsselwechsel. Diese Zusätze lassen sich nicht genau datieren, doch dürften sie in den 1760er Jahren vorgenommen worden sein. Ferner ist zu beachten, daß das auf dem vorderen Einbanddeckel angebrachte Titeletikett eine Beschriftung von der Hand August Wilhelm Bachs (1796–1869) aufweist und daß die Quelle in dem ebenfalls von August Wilhelm Bach angelegten Bandkatalog der Bibliotheksbestände des Königlichen Instituts für Kirchenmusik verzeichnet ist.⁴⁴ Hieraus ergibt sich, daß die Handschrift vermutlich bereits im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, sicher aber vor 1869, in die Sammlung des 1822 gegründeten Instituts eingegliedert wurde und nicht – wie beispielsweise Altnickols Abschrift der weltlichen Kantate „Ich bin in mir vergnügt“ (BWV 204) – den Umweg über die Sammlung Rudorff nahm.⁴⁵

Über den oder die Zwischenbesitzer nach Agricolas Tod (2. Dezember 1774) lassen sich derzeit nur Vermutungen anstellen. Denkbar wäre eine Vermittlung durch Karl Friedrich Zelter, den Begründer des Instituts für Kirchenmusik, zumal Zelter um 1816 auf der Nachlaßauktion des Berliner Nikolaiorganisten und Musikdirektors Johann Georg Gottfried Lehmann (1745/46–1816) nachweislich Handschriften aus dem ehemaligen Besitz Agricolas erwarb.⁴⁶

Die Überlieferung der Reinken-Abschrift Altnickols wirft somit trotz einiger ungeklärter Punkte keine besonderen Probleme auf. Wendet man sich nun der Frage zu, auf welchem Weg Altnickol sich Zugang zu dieser – zum Zeitpunkt der Kopie-nahme immerhin nahezu 100 Jahre alten – Komposition verschaffen konnte, so sei daran erinnert, daß der Choral „An Wasserflüssen Babylon“ in der Biographie Johann Sebastian Bachs eine besondere Rolle spielt. Denn Bach improvisierte, wie im Nekrolog ausführlich geschildert wird,⁴⁷ im November 1720 bei seinem legendären Konzert auf der Orgel der Hamburger Katharinenkirche im Beisein des greisen Reinken über eben dieses Lied „auf Verlangen der Anwesenden, aus dem

⁴³ Als Wasserzeichen ist zu erkennen: a) Heraldische Lilie, b) Monogramm CV; es handelt sich hier um eine Variante des in NBA IX/1 (W. Weiß/Y. Kobayashi, 1985) als Nr. 73 und Nr. 74 verzeichneten Typs.

⁴⁴ H.-J. Schulze wies mich freundlicherweise darauf hin, daß sich auch die autographe Partitur der Choralkantate BWV 99 (P 647) einst im Besitz A. W. Bachs befand (zur Provenienz vgl. auch LBzBF 2, S. 117); vielleicht gelangte sie auf dieselbe Weise wie die Reinken-Abschrift in seine Hände.

⁴⁵ Zur Provenienz von Altnickols Abschrift der Kantate BWV 204 vgl. BC G 45.

⁴⁶ Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 59 und 150–151.

⁴⁷ Vgl. Dok III, Nr. 666 (S. 84).

Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonntags-Vespers gewohnt gewesen waren“, und bei dieser Gelegenheit machte Reinken ihm das berühmte „Compliment“: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet“. Bemerkenswert ist aber auch die abschließende Bemerkung zu dieser Episode: „Es war dieser Ausspruch von Reinken desto unerwarteter, weil er vor langen Jahren diesen Choral selbst, auf die obengemeldete Weise gesetzt hatte: welches, und daß er sonst immer etwas neidisch gewesen, unserm Bach nicht unbekannt war.“ Da die Formulierung dieser Anekdote vermutlich auf Bach selbst zurückgeht, darf angenommen werden, daß er Reinkens Choralbearbeitung nicht nur genau kannte, sondern sich von dieser auch eine Abschrift beschafft hatte.

Es liegt nun nahe, in der Berliner Quelle einen direkten Abkömmling dieser Bachschen Vorlage zu vermuten. Diese könnte sich nach 1750 im Besitz eines der Bach-Söhne befunden haben – vielleicht ist hier am ehesten an den Orgelvirtuosen Wilhelm Friedemann Bach zu denken – und gleich anderen Quellen von Altnickol ausgeliehen und kopiert worden sein. Möglich ist aber auch, daß Altnickol die Vorlage selbst besaß und sich zur Schonung der – sicherlich alten und möglicherweise brüchigen – Handschrift zum praktischen Gebrauch eine Kopie anlegte.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß es inzwischen eine hinreichende Zahl von Indizien für eine Beteiligung Johann Christoph Altnickols am Erbe Johann Sebastian Bachs gibt (wobei unentschieden bleiben muß, ob dieser selbst als erbberchtig galt oder nur Nutznießer des Erbteils seiner Frau beziehungsweise des in seinem Haushalt lebenden geistig behinderten Bach-Sohnes Gottfried Heinrich war), daß die Bach-Überlieferung in Naumburg insgesamt derzeit jedoch noch ein recht diffuses Bild bietet. Immerhin aber beginnen sich einige vage Konturen abzuzeichnen. Der relativ umfangreiche Bestand an Abschriften, die Altnickol von Werken Bachs anfertigte, scheint – obgleich sicherlich in begrenztem, dem Erbe der Bach-Söhne kaum vergleichbarem Maße – durch den Besitz von Originalhandschriften ergänzt worden zu sein. Wenn sich aus den zusammengetragenen Indizien kein spezifisches Überlieferungsmuster rekonstruieren läßt, so mag dies durch die geringe Zahl der greifbaren Belege bedingt sein, könnte aber auch damit zusammenhängen, daß Altnickol als angeheiratetes Familienmitglied vermutlich nur ausnahmsweise mit Originalhandschriften Johann Sebastian Bachs bedacht wurde. Wie hoch die Verlustrate innerhalb dieses Überlieferungszweiges angesetzt werden muß, ist schwer abzuschätzen, zumal nicht eindeutig zu erkennen ist, wie Altnickols Musikalienbesitz nach seinem Tod aufgeteilt wurde. Hier werden vielleicht künftige Beobachtungen die gewünschten Erkenntnisse liefern.

Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹

Von Michael Maul (Leipzig) 

Gesicherte Aussagen über Leipziger Aufführungen von Vokalwerken Johann Sebastian Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind noch immer schwer zu treffen, da bislang kaum ergiebige Dokumente vorliegen. Die wenigen – und darum vielfach zitierten – Quellen sind zum einen der Bericht von Johann Friedrich Rochlitz über Darbietungen von drei Bachschen Passionsmusiken, an denen er als Knabe unter der Leitung des Thomaskantors Johann Friedrich Doles mitgewirkt hat;² zum anderen ist Rochlitz' Schilderung des Besuchs Wolfgang Amadeus Mozarts 1789 in Leipzig zu nennen, wo dieser „bei dem Anhören einer seiner [Bachs] Motetten und bei dem Anblick seiner Werke die innigste Verehrung“³ ausgedrückt haben soll.⁴ Als Nachweis für die Pflege der Kantaten Bachs zwischen 1750 und 1800 sind gegenwärtig nur die Revisionsspuren in einzelnen Stimmensätzen des bereits kurz nach seinem Tod in den Besitz der Thomasschule übergegangenen Choralkantaten-Jahrgangs anzusehen; diese Eintragungen sind allerdings nur sehr grob zu datieren und lassen sich kaum bestimmten Ereignissen zuordnen.⁵

Besondere Aufmerksamkeit beansprucht daher eine auf BWV 126 bezogene Mitteilung, die Bernhard Friedrich Richter im Bach-Jahrbuch 1906 veröffentlichte:

„Von den wenigen nachweisbaren Aufführungen Bachscher Kantaten nach dessen Tode fand die eine im September 1755 bei Gelegenheit des 200jährigen Jubelfestes des Augsburger Religionsfriedens statt. In einer schriftlichen Notiz über die Reihenfolge der aufzuführenden Stücke, die dem gedruckten Text beiliegt, wird der ‚Präfekt‘ ausdrücklich als Aufführender genannt, denn ‚der Kantor war gestorben‘ [...] Er führte die Kantate ‚Erhalt uns Herr bei deinem Wort‘ nachmittags in beiden Hauptkirchen auf.“⁶

Eine Partiturabschrift des Werkes von der Hand Christian Friedrich Penzels⁷ wurde von Richter dahingehend gedeutet, daß Penzel der die Aufführung der

¹ An dieser Stelle möchte ich Peter Wolny für die wertvolle Unterstützung bei der Erarbeitung dieses Beitrages danken.

² J. F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, Leipzig 1832, S. 399ff.

³ Vgl. H.-J. Schulze, „So ein Chor haben wir in Wien nicht“ – Mozarts Begegnung mit dem Leipziger Thomanerchor und den Motetten Johann Sebastian Bachs, in: Mozart in Kurzsachsen, hrsg. von B. Richter und U. Oehme, Leipzig 1991, S. 50–62.

⁴ Vgl. zu beiden Quellen Schulze Bach-Überlieferung, S. 94f.

⁵ Für die Amtszeit G. Harrers bis zum Ende der Interimszeit nach seinem Tod betrifft dies die Stimmensätze zu BWV 8, 41, 94, 112, 125, 126, 129, 133 und 178; während des Kantorats von J. F. Doles sind BWV 62 und 93 zu nennen; vgl. die Übersicht in: *Die Bach-Handschriften der Thomasschule Leipzig*, bearbeitet von W. Neumann und C. Fröde, BzBf 5, Leipzig 1986, S. 83.

⁶ B. F. Richter, *Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten J. S. Bachs*, BJ 1906, hier S. 63.

⁷ SBB, P 1038.

Kantate leitende Präfekt gewesen sei.⁸ Gegen diese Annahme sprach nur, daß die Abschrift erst auf den 10. Mai 1756 datiert ist. Arnold Schering⁹ und Werner Neumann¹⁰ übernahmen jedoch Richters Deutung ohne weitere Vorbehalte und sahen in der Aufführung von BWV 126 die möglicherweise „auf lange Zeit hinaus letzte Bachsche Kirchenkantate [...], die in Leipzigs Kirchen erklang“.¹¹ Hans-Joachim Schulze konnte hingegen zeigen, daß Penzel in der fraglichen Zeit gar nicht als (erster) Chorpräfekt gewirkt haben kann, da diese Stelle während der Interimszeit zwischen dem Tode Harrers (9. Juli 1755) und dem Amtsantritt von Doles (Einführung am 30. Januar 1756) von dem 1732 geborenen Johann Gottlieb Söllner bekleidet wurde.¹² Die „schriftliche Notiz“ sowie der Textdruck wurden von Richter durch keinerlei Quellenangabe belegt und konnten bislang auch nicht wiederaufgefunden werden.¹³ Somit gilt als die einzige greifbare authentische Quelle zu den Leipziger Feierlichkeiten des 200jährigen Jubiläums des Augsburger Religionsfriedens lediglich die offenbar vom Leipziger Konsistorium verfaßte und publizierte „Anordnung der Texte und Lieder, welche zu diesem Anlaß zu erklären und zu singen sind“.¹⁴ Diesem Dokument ist zu entnehmen, daß im Vormittagsgottesdienst das Kyrie figuraliter und am Nachmittag das Magnificat musiziert wurden. Neben den beiden erwähnten „Musiken“ (Kantaten) war sowohl im Frühgottesdienst als auch in der Vesperpredigt das Lied „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ vorgeschrieben, das „unter der Predigt“ mit Begleitung der Orgel gesungen werden sollte.¹⁵

Ziel meiner Forschungen war es, zusätzliche Details über die Feierlichkeiten zum 200jährigen Jubiläum des Augsburger Religionsfriedens zu ermitteln und damit eine Aufführung der Kantate BWV 126 gegebenenfalls genauer zu belegen. Bei meinen bibliographischen Recherchen wurde schnell erkennbar, daß der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens eine ungeahnte Zahl begleitender Schriften historischen und theologischen Inhalts zeitigte. Von 1754 bis 1756 veröffentlichten vor allem Theologen in ganz Sachsen Abhandlungen über die geschichtliche Bedeutung des am 25. September 1555 in Augsburg geschlossenen Friedensvertrags zwischen Katholiken und Lutheranern; einen Überblick über diese Literatur gibt eine von dem Laubaner Prediger Karl Gottlob Dietmann (1721–1804)¹⁶ zusammengestellte Bibliographie, die 1756 unter folgendem Titel erschien:

⁸ Als erster sprach Wilhelm Rust diese Vermutung aus (BG 9, S. XXII).

⁹ A. Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941 (Reprint Leipzig 1974), S. 342f.

¹⁰ NBA I/7 Krit. Bericht (W. Neumann, 1957), S. 139f.

¹¹ Schering (wie Fußnote 9), S. 343.

¹² Schulze Bach-Überlieferung, S. 93f.; schon 1878 hatte Alfred Dörfel Penzels Stellung als Präfekt angezweifelt (BG 26, S. XXVII); siehe auch Dok III, Nr. 916.

¹³ Vgl. Dok III, Nr. 670.

¹⁴ *Anordnung derer Texte und Lieder bey dem [...] am Michaelis-Tage, wegen des 1555. [...] geschlossenen Religions-Friedens. [...] zu begehenden Jubel- und Danck-Fest. Leipzig [...] 1755* (Exemplar: D-LEm, Texte I B 4^d 19); vgl. auch Dok III, Nr. 670.

¹⁵ *Anordnung...* (wie Fußnote 14), S. 7f.

¹⁶ Prediger an der Liebfrauenkirche in Lauban, Verfasser der umfangreichen Bio-Bibliographie *Die gesamte der ungeänderten Augsp. Confession zugethane Priesterschaft in dem Churfürstenthum Sachsen*, Bd. I–V, Dresden und Leipzig 1753–1763.

„Zion im Feyerkleide | d. i. | Geschichtliche Nachrichten | von dem | andern | Religionsfriedens=Jubelfeste | der evangelischlutherischen Kirche, | im Jahr Christi 1755. | welche | eine ausführliche Erzählung und Benennung aller größern und | kleinern Schriften, so wegen und auf diese merkwürdige Friedens= | feyer herausgekommen, | sammt einem getreuen Auszuge aus solchen, | inngleichen | eine vollständige Anzeige, wie dies zweyhundertjährige Ge= | denckfest im deutschen Reiche, und besonders im Chur= und Fürstl. | Sächs. und Chursachsen einverleibten, wie auch andern Landen, in Städten, Flecken und Dörfern, feyerlich und mit mancherley erbau= | lichfreudigen Anstalten begangen, | Auch was für Gedächtnismünzen dieserhalben erfunden und geprä= | get worden, | in sich halten, | Nebst einer Vorrede | Von der Ehre der evangelischen Kirche, | besorget und herausgegeben | von Karl Gottlob Dietmann, | Pfarrer zu U. L. F. bey der Sechsstadt Lauban, und der deutschen Gesellschaft zu Jena | ausserordentliches Mitglied. | Leipzig und Lauban | Verlegt von Nikolaus Schilln.“¹⁷

Die Vorrede dieser umfangreichen Schrift behandelt zunächst die erste Zentenarfeier des Augsburger Religionsfriedens. Den mitgeteilten Dokumenten ist zu entnehmen, daß Johann Georg I. 1655 im Kurfürstentum Sachsen erstmalig verfügt hatte, den Religionsfrieden ebenso wie den Reformationsbeginn (1517) und die 1530 an den Kaiser übergebene Augsburger Konfession alle 100 Jahre zu feiern.¹⁸ In der – auch bei Dietmann wiedergegebenen – 1655 erschienenen und seinerzeit allerorts verteilten „Instruction und Ordnung nach welcher [...] das in stehende Jubiläum und Evangelische Danckfest, auf den 25. Septembr. Anno 1655 [in Sachsen] zu halten“,¹⁹ wird unter anderem gefordert, daß „[...] man die Kirchen mit dem besten Ornat, der jedes Orts vorhanden, zieren, und die *musicam vocalem* und *instrumentalem* so gut als es jedes Orts seyn kann, mit schönen *Jubilate* und *Cantate*, Gott zu Ehren, und hertzfreudige Dancksagung zu erwecken, erklingen lasse“.²⁰ Daneben werden die Predigt- und Episteltexte vorgegeben und als Gesänge unter anderem angeordnet: „Herr Gott, dich loben wir“, „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ und „Ein feste Burg ist unser Gott“.²¹ Damit ist erkennbar, welch hohen Stellenwert dieses Jubiläum 1655 im fast einheitlich evangelischen Sachsen besaß. Hundert Jahre später jedoch waren hinsichtlich der konfessionellen Prägung des Landes schwerwiegende Veränderungen eingetreten. Der sächsische Kurfürst August der Starke war mit der Besteigung des polnischen Throns 1697 zum Katholizismus übergetreten. Seither wurden die spezifisch evangelischen Feiertage – insbesondere das jährlich zu begelnde

¹⁷ Exemplar: D-LEu, *Hist. Sax.* 1280.

¹⁸ Dietmann, *Zion im Feyerkleide*, S. 114.

¹⁹ Abgedruckt bei Gottlob Hermann, *Altes und Neues / Von dem am 25. Sept. 1555. im heiligen Römischen Reiche geschlossenen / Religions-frieden [...]*, Stolpen 1755 (Exemplar: D-LEu, *Kirch. Gesch.* 2268^d).

²⁰ Ebenda, S. 37.

²¹ Zu näheren Informationen über den Ablauf der Feierlichkeiten im Jahr 1655 in Sachsen vgl. Johann Erhard Kapp, *Freudiges Andencken des den 25. Sept. 1655 / im Churfürstenthum Sachsen und anderwärts gefeyerten ERSTEN Religions= Friedens= Jubel= Fest*, Leipzig 1754 (Exemplar: D-LEu, *Hist. Sax* 1857).

Im Hinblick auf musikalische Ereignisse in Leipzig erfährt man hier leider nur, daß in Thomas- und Nikolaikirche wie an hohen Festtagen musiziert wurde (S. 89) und in der Paulinerkirche eine „angenehme Music“ erklang, „wozu sich auch die hier Studirenden häufig versammelt hatten“ (S. 92).

Reformationsfest, wenn es auf einen Sonntag fiel – in bezug auf das zu erklärende Predigtwort dem entsprechenden gewöhnlichen Sonntag des Kirchenjahres untergeordnet. Inwieweit sich dies auch in der Figuralmusik äußerte, läßt sich schwer beurteilen.²²

Das wohl prächtigste evangelische Jubelfest in Leipzig war die 1739 abgehaltene Zweihundertjahrfeier der Einführung der Reformation in der Messestadt. Und auch hier wollte man von Dresden aus Einfluß auf den Ablauf nehmen. Die Leipziger Geistlichkeit stand den Verfügungen des Hofes jedoch offenbar relativ ungezwungen gegenüber, wie der Leipziger Chronist Johann Salomon Riemer in seinem Bericht eigens vermerkte:

„den 17. [Mai] als am 1. Heil. Pfingst Feste wurde die vor 200. Jahren in Leipzig geschehene reformation angenommene Evangel. Lehre gefeyret, doch so, daß es ohne *Ceremoniel*, und auf Königl. Anordnung die Lieder: Das Te Deum Laudamus, Erhalt uns Herr bey deinem Wort, Ein veste Burg ist unser Gott, nicht gesungen werden sollten, die Fest Evangelia und Episteln wurden aufs *Jubiläum appliciret*, auf denen Cantzeln erwehnet, wobey viele 1000. Freuden Thränen erpresset wurden. Dessen ohngeachtet sind doch die Lieder Erhalt uns Herr [...], Ein veste Burg [...] gesungen worden.“²³

Konnte nun aber 1755 rings um Dresden in allen Kirchen der Religionsfrieden, der generell nur in den evangelischen Teilen des Reiches als Jubeltag galt, mit Choralstrophen wie „Erhalt uns Herr bey deinem Wort und steur des Pabsts und Türken Mord, die Jesum Christum deinen Sohn stürzen wollen von seinem Thron“ gefeiert werden? Man behalf sich mit einem Kompromiß: Von hoher Stelle aus wurde befohlen, die Feierlichkeiten zum 25. September auf das vier Tage später stattfindende Michaelisfest zu verlegen, das ja ohnehin begangen worden wäre. Die entsprechende Weisung aus Dresden lautete:

„Auf vergangene hohe Verordnung, wird hiedurch öffentlich gemacht, daß, da in diesem ietztlaufenden 1755sten Jahre der Gedächtnistag des am 25. Sept. 1555. im heiligen Römischen Reiche geschlossenen allgemeinen Religionsfriedens, nach geendigten zweyhundert Jahren, wieder einfällt, und die christliche Schuldigkeit erfordert [...] von Herzen zu danken [...] und solchergestalt dem erbaulichen Beyspiele der, vor hundert Jahren, von unsern Vorfahren diesmal gehaltenen Jubelfeyer nachzufolgen, zu solchem Ende, an allen Orten dieser Lande, auf den, nach ermeldetem 25. Sept. bald folgenden Michaelistag, ein öffentliches Jubel- und Danckfest begangen werden soll.“²⁴ Außerdem sollten „am Feste selbst [...] Singen und Musirciren [...] wie an einem der höchsten Feste im Jahre, gehalten werden.“²⁵

²² Vgl. dazu H.-J. Schulze, *Reformationsfest und Reformationsjubiläum im Schaffen Johann Sebastian Bachs*, in: Bach-Fest-Buch Leipzig 1989, S. 38–41.

²³ Stadtarchiv Leipzig, Riemer-Chronik (1714–1771), S. 446f.; vgl. auch H.-J. Schulze (wie Fußnote 22).

²⁴ Abgedruckt bei K. G. Dietmann, *Das Andenken an die vorigen Zeiten [...]*, Leipzig und Lauban 1755, S. 51–52 (Exemplar: D-LEu, angebunden an die in Fußnote 17 genannte Schrift).

²⁵ Ebenda, S. 52.

Die vorgeschriebenen zu erklärenden Predigtworte sowie Evangeliums- und Episteltexte behandelten ohne Ausnahme Themen des Friedens und der Freude,²⁶ und die Geistlichkeit wurde angemahnt,

„in den Predigten, als auch sonst in jeder in Schriften gehörige Mäßigung, Bescheidenheit und Glimpf zu gebrauchen, und aller anzüglichen Ausdrückungen wider andere Glaubens= Verwandte sich zu enthalten wissen, wie es ohnedies den allgemeinen Reichs= Satzungen, auch der Chur= Sächsischen und andern guten Kirchen= Ordnungen gemäß ist.“²⁷

Ebenso sollten die

„Universitäten, als auch die Fürsten= und andere angesehene Schulen dieser Lande, durch wohlausgearbeitete Programmata, Anstellung einiger feyerlichen Handlungen, Reden und dergleichen, das Gedächtniß sothaner Göttlichen Wohlthat zu erneuern, gefliessen seyn, wobey jedoch, nach obiger Anweisung, gebührende Bescheidenheit und Mäßigung gleichergestalt überall zu gebrauchen, und alles, was zu einiger Unordnung Anlaß geben kann, sorgfältig zu vermeiden ist.“²⁸

Diese diplomatischen Äußerungen weisen ganz deutlich auf das schwierige Verhältnis zwischen der Landeskirche und dem sächsischen Hof hin, war es doch zum einen innenpolitische Pflicht, diesen Anlaß prächtig zu feiern, um die Stärke und den Zusammenhalt der Konfession nach außen zu repräsentieren. Zum anderen war jegliche Verunglimpfung der Katholiken und damit des Kurfürsten zu vermeiden. Indirekt profitieren wir heute von dieser Situation, da die vielen im Zusammenhang mit dem Jubiläum erschienenen Schriften, die sicher auch als eine Stärkebezeugung der allgemeinen konfessionellen Gesinnung gegenüber dem Dresdner Hof zu werten sind, uns ein sehr detailliertes Bild der Feierlichkeiten geben.

Die umfangreichste Beschreibung des Ereignisses liefert neben Dietmann der in Großschocher bei Leipzig tätige Pastor Heinrich Engelbert Schwartze (Schwarz, 1704–1767).²⁹ Seine 1756 in mehreren Lieferungen erschienene, insgesamt fast 2000 Seiten umfassende Chronik trägt den repräsentativen Titel:

„Vollständige | Jubelacten | des im vorigen 1755 Jahre durch ganz außerordentliche | Solennitäten unvergeßlich gewordenen | Religionsfriedens= | und Freudenfestes | der Evangelischen Kirche, | von [...] theils Reichen, Städten, Universitäten, | Gymnasiis und Schulen, wie auch Flecken, Dörfern, | und allem andern, was an | Jubelmünzen, Jubelschriften, Jubeloden und Liedern, | Jubelpredigten, Jubelreden und sonst dahin einschlägig [...] ausgefertigt | von | M. Heinrich Engelbert Schwarzen, | Pastore in Großschocher [...] Leipzig, | zu finden bey Johann Gabriel Büschel, 1756.“³⁰

²⁶ Predigttexte: Vormittags Apostelgeschichte 9, 31; nachmittags Kolosser 3, 15; anstelle der Epistel sollte der 100. Psalm und anstatt des Evangeliums der 145. (bzw. 111.) Psalm verlesen werden.

²⁷ Dietmann, *Das Andenken an die vorigen Zeiten* (wie Fußnote 24), S. 53.

²⁸ Ebenda, S. 53f.

²⁹ Bekannt ist Schwartze als Verfasser der Schrift *Historische Nachlese Zu denen Geschichten der Stadt Leipzig, Sonderlich der umliegenden Gegend und Landschaft*, Leipzig 1744.

³⁰ Erschienen in mehreren Lieferungen; vollständiges Exemplar: D-LEu, *Kirchg.* 2268:1–2.

Enthalten sind hier die Beschreibungen der Feierlichkeiten in 352 Orten mit annähernd zweihundert abgedruckten Texten der aufgeführten Musikstücke. Schon bei einer ersten Durchsicht dieser Chronik fällt auf, wie unterschiedlich das Jubiläum begangen wurde. Außerhalb Sachsens fanden die Feierlichkeiten nicht erst am Michaelistag in den Kirchen statt, sondern am 25. September als dem eigentlichen Gedenktag. Im Kurfürstentum Sachsen selbst herrschte hinsichtlich der thematischen Ausrichtung der Musiktexte und der zu singenden Lieder ein starkes Gefälle zwischen der Diözese Dresden und dem übrigen Territorium. Standen im Dresdner Umkreis das Thema des „Edlen Friedens“³¹ und als Danklied „Nun danket alle Gott“ im Vordergrund, so heben die Musiktexte, je weiter die Orte von der Residenz entfernt waren, den Zusammenhalt und die Stärke der Augsbургischen Konfession deutlich hervor, was durch das allorts (außer Dresden) mit Pauken und Trompeten abgesungene Lied „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ noch bekräftigt wird. Als Beispiel sei hier der Arientext einer in Rötha aufgeführten Musik zitiert³²:

Friede sey mit euch!
Laßt das blinde Pabstthum wüten,
Meine Hand soll Euch behüten.

Über Leipzig ist zu erfahren, daß die von hoher Stelle bekanntgemachten Vorschriften „auf das genaueste nachgelebt“ wurden und „alle Kirchen [...] von einer ungläublichen Menge aufmerksamer und Andächtiger Zuhörer erfüllt“ waren, „daß, wie man im Sprüchworte saget, kein Apfel zur Erde konnte“.³³ Im Anhang des Beitrages sind die „Texte zu der Music, Welche an dem Jubelfeste in denen beyden Hauptkirchen aufgeführt worden“,³⁴ abgedruckt (siehe Abbildung 1).

Vormittagsgottesdienst:

Nikolaikirche	Chorus I: Halt was du hast, daß niemand deine Crone nehme
Thomaskirche	Chorus II: Jauchzet dem Herrn alle Welt, dienet dem Herrn

Nachmittagsgottesdienst:

In beiden Kirchen Erhalt uns Herr bey deinem Wort, und steur des Pabsts und Türken Mord

³¹ Als Beispiel sei hier eine bisher unbekannte „von dem neuen *Cantore und Directore Musicus*, Herrn Homilio“ (Schwartzte, wie Fußnote 30, S. 56) in der Dresdner Kreuzkirche aufgeführte Kantate erwähnt, die mit dem Bibelwort Jes. 54, 10: „Es wollen wohl Berge weichen und Hügel hinfallen: Aber meine Gnade soll nicht von dir weichen, und der Bund meines Friedens soll nicht hinfallen, spricht der Herr, dein Erbarmer“ beginnt.

Im weltlichen Rahmen ist ein „Drama sacrum, oder musikalisches Singspiel“ des ehedem mit einem Zeugnis Bachs ausgestatteten Neustädter Kantors Johann Gottlieb Grahl (vgl. Dok III, Nachtrag zu Dok I, Nr. 66a) zu nennen, mit den allegorischen Figuren „Der edle Friede“, „Der gerechtmachende Glaube“, „Die thätige Liebe“ und „Die Freude“ (Schwartzte, S. 65f.).

³² Schwartzte, S. 1574.

³³ Ebenda, S. 84f.

³⁴ Ebenda, S. 101–111. Die Titel der in den Vormittagsgottesdiensten aufgeführten beiden „zweiteiligen“ Kantaten nennt auch B. F. Richter (wie Fußnote 6).

Jubelfeyer.

105

Choral.

Gott Vater, Sohn, heiliger Geist, für alle
deine Güte, sey immerdar von uns gepreist mit
freudigem Gemüthe. Des Himmels Herr dein
Lob erklingt, und heilig, heilig, heilig singt, das
thun wir auch auf Erden.

* * *

Nachmittage in beyden Kirchen. Vor der Predigt.

Choral.

Erhalt uns Herr bey deinem Wort, und steur
des Vabstsz und Türken Word, die Jesum Chris-
stum deinen Sohn stürzen wollen von seinem
Thron.

Aria.

Sende deine Macht von oben,
Herr der Herren starker Gott!
Deine Kirche zu erstreuen,
Und der Feinde bitteren Spott
Augenblicklich zu zerstreuen!

D. C.

Recit.

Der Menschen Gunst und Macht wird woenig nü-
hen,

Wenn du nicht wilt das arme Häuflein schützen.
(Gott heilger Geist du Tröster werth!)
Du weißt, daß die verfolgte Gottesstadt,
Den ärksten Feind nur in sich selber hat.
Durch die Gefährlichkeit der falschen Brüder!
(Gieb deinem Volk einerlep Sinn auf Erd!)
Daß wir an Christi Leibe Glieder
Im Glauben eins, im Leben einig seyn.

G 5

(Steh

106

Leipziger

(Steh bey uns in der letzten Noth.)

Und bricht alsdenn der letzte Feind herein
Und will den Trost von unsern Herzen trennen,
So laß du dich als unsern Helfer kennen!
(Bleib uns ins Leben aus dem Tod!)

Aria.

Stürze zu Boden, schwülstige Stolze,
Mache zu nichte was sie erdacht!
Laß sie den Abgrund plötzlich verschlingen,
Wehre dem Toben feindlicher Macht,
Laß ihr Verlangen nimmer gelingen! D. C.

Recit.

So wird dein Wort und Wahrheit offenbar,
Und steller sich im höchsten Glanze dar,
Daß du vor deine Kirche wachst,
Daß du des heiligen Wortes Lehren
Zum Segen fruchtbar machst.
Und willst du dich als Helfer zu uns kehren,
So wird uns denn in Frieden,
Des Segens Ueberfluß beschieden.

Choral.

Verleihs uns Frieden genädiglich, Herr Gott
zu unsern Zeiten, es ist doch ja kein ander nicht,
der für uns sönnnte streiten, denn du unser Herr
Gott alleine. Gieb unsern Fürsten und aller
Obrigkeit Fried und gut Regiment, daß wir un-
ter ihnen ein geruhiges und stilltes Leben führen,
in aller Gottseligkeit, und Erbarkeit, Amen.

* * *

(B.) Vor

Abb. 1: H. E. Schwartze, *Vollständige Jubelacten des ... Religionsfriedens- und Freudenfestes der Evangelischen Kirche*, Leipzig 1756, S. 105–106.

Der Text der Nachmittagskantate ist identisch mit dem von J. S. Bachs Choral-
kantate BWV 126.³⁵ Da von den Dichtungen zu Bachs zweitem Leipziger Jah-
gang keine Vertonungen anderer Komponisten bekannt sind, erscheint eine
Aufführung des Bachschen Werks nahezu gesichert. Letzte Zweifel beseitigt ein
weiteres Dokument: Dietmanns eingangs erwähntes Buch „Zion im Feyerkleide“
enthält ebenfalls Nachrichten über den Ablauf des Jubiläums aus 88 hauptsächlich
sächsischen Orten; über die Musikdarbietungen in den Leipziger Hauptkirchen
heißt es³⁶:

„Des Nachmittags fieng sich in beyden Kirchen die Musik mit einem Choral an, darauf folgte
eine Arie, dann ein Recitativ, in welchem GOTT, mit untermtegm Chorale: Erhalt uns Herr,
bey deinem Wort etc. um Schutz, Schirm und Erhaltung seiner Kirche angerufen wurde, und
zuletzt diese Arie:

³⁵ Textabweichungen finden sich nur im ersten Rezitativ: 1. Und (BWV 126: Es) bricht
alsdenn der letzte Feind herein, 2. So laß du dich (BWV 126: Doch laß dich da) als unserm
Helfer kennen.

³⁶ Dietmann, *Zion im Feyerkleide* (vgl. Fußnote 17), S. 224.

Stürze zu Boden schwülstige Stolze,
 Mache zunichte, was sie erdacht.
 Laß sie den Abgrund plötzlich verschlingen,
 Wehre dem Toben feindlicher Macht,
 Laß ihr Verlangen nimmer gelingen.

D.C.“

Die auf das Rezitativ bezogene Bemerkung „mit untermengtem Chorale“ ergibt sich nicht zwingend aus dem Textdruck; sie beschreibt vielmehr mit knappen und präzisen Worten das dem Bachschen Satz zugrundeliegende Kompositionsprinzip.³⁷ Mit den Schriften von Schwartz und Dietmann sind zwei wichtige Dokumente für die Aufführungsgeschichte der Kantate BWV 126 ans Licht getreten, die den Verlust des von Richter erwähnten Text(einzel)druckes „mit beiliegender Notiz“ nahezu verschmerzen lassen.³⁸

Allerdings lassen die beiden Berichte auch Fragen offen, ja sie schaffen neue Probleme, die ohne zusätzliche Dokumente nicht befriedigend gelöst werden können. Obwohl Schwartz in seinen Berichten fast immer die Dichter der Kantatentexte nennt, bleibt er uns diese Mitteilung für „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ leider schuldig. Keinerlei Mitteilungen werden auch über den Präfekten gemacht, unter dessen Leitung die Kantatenaufführungen am 29. September 1755 stattfanden. Und hinsichtlich der Aufführungsbedingungen bleibt der Bericht ebenfalls vage. Nach Aussage von Schwartz und Dietmann erklang die Kantate BWV 126 nachmittags in beiden Hauptkirchen. Wenn die Gottesdienste parallel stattfanden, müssen entweder zwei Präfekten und zwei Ensembles separate Aufführungen veranstaltet haben oder aber die musikalischen Teile der Gottesdienste müssen so plaziert gewesen sein, daß ein Pendeln der Mitwirkenden zwischen beiden Kirchen möglich war. Die erstgenannte Erklärung wäre aufgrund des erforderlichen Aufwandes ein Indiz für eine unerwartet hohe künstlerische Leistungsfähigkeit des Chores zu diesem personell schwierigen Zeitpunkt, denn für zwei parallele Aufführungen wäre ja die doppelte Anzahl „brauchbarer“ Thomaner erforderlich gewesen.

Die in Leipzig überlieferten Quellen zu BWV 126 sprechen allerdings eher gegen diese Deutung, da die im Bestand der Thomasschule verfügbaren Originalstimmen – abgesehen von der doppelt ausgefertigten Continuo-Stimme – jeweils nur einfach vorhanden sind. Als einziger späterer Zusatz zu dem Stimmensatz existiert eine dritte – lediglich die Sätze 1–4 umfassende – untransponierte Continuo-Stimme, als deren Schreiber ein vermutlich im Umkreis Harrers tätiger Kopist (Anonymus Vo) bestimmt werden konnte.³⁹ Seltsamerweise entspricht der Inhalt dieser Stimme genau den Angaben Dietmanns über die Satzfolge der Kantate, während Schwartz den Text des gesamten Werks mitteilt. Zu fragen wäre daher,

³⁷ Daß Dietmann den Aufführungen beiwohnte, scheint ausgeschlossen, da er selbst in Lauban beschäftigt war. Vermutlich erhielt er seine Informationen von einem Leipziger Korrespondenten.

³⁸ Der Wortlaut des Einzeldruckes einschließlich des Titels entsprach sicher dem Abdruck bei Schwartz, da dieser auch anderweitig nachweislich die ihm vorliegenden Einzeldrucke genau wiedergab.

³⁹ Vgl. BzBf 5, S. 63 f.

ob zumindest eine der beiden Aufführungen das Werk in einer auf die Sätze 1 bis 4 verkürzten Gestalt darbot (Satz 5 wäre dann entfallen, Satz 6 vermutlich durch Gemeindegesang ersetzt worden).

Doch auch wenn man mit zwei parallelen Aufführungen rechnet, spricht nichts gegen die Annahme, daß die Aufführungen von den Thomanern in Eigenregie hätten bestritten werden können, zumal alle im Dienst stehenden Kirchenmusiker mit eigenen Aufgaben im Rahmen des Jubelfestes überhäuft waren. Auch der Thomasorganist und Musikdirektor Johann Gottlieb Görner führte am folgenden Tag eine umfangreiche eigene Kantate in der Universitätskirche auf.⁴⁰

Bezeichnend für die ungeklärte personelle Situation in Leipzig nach dem Tode Harrers erscheint neben dem Rückgriff auf ein Werk aus Bachs Choralkantaten-Jahrgang auch die Wahl der in den beiden Hauptkirchen in den Vormittagsgottesdiensten aufgeführten Kantaten, deren Komponisten und Textdichter nicht nachgewiesen werden konnten. Fast ausnahmslos nehmen die von Schwartze in den „Vollständigen Jubelacten“ abgedruckten Kantatentexte aus anderen Städten und Orten explizit auf das Reformationsjubiläum Bezug – ein Umstand, der vermuten läßt, daß die zugehörige Musik in den meisten Fällen ebenfalls neu komponiert wurde.⁴¹ Die beiden in den Leipziger Vormittagsgottesdiensten aufgeführten Werke orientieren sich textlich zwar allgemein an Themen des Glaubens und der Treue gegenüber Gott, bleiben jedoch hinsichtlich des Friedensjubiläums auffällig indifferent. Da die öffentliche Ankündigung der Friedensfeier mit der Bekanntgabe der Predigttexte auf den 13. August 1755 – also mehr als einen Monat nach dem Tode Harrers – datiert ist,⁴² erscheint es wenig plausibel, daß die beiden Stücke wirklich neu komponiert wurden. Vielmehr ist davon auszugehen, daß aus dem in Leipzig verfügbaren Repertoire halbwegs passende Werke herausgesucht wurden. Denkbar wäre, daß es sich bei „Jauchzet dem Herrn“ und „Halt was du hast“ um Kantaten Harrers handelte, deren Aufführungsmaterialien vielleicht von dessen Witwe bereitgestellt wurden; hierbei ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die Kantaten aus verschiedenen Werken zusammengesetzt wurden (bei den beiden Anfangschören könnte es sich etwa um Motetten handeln). Eine Verifizierung dieser Hypothese ist jedoch nicht möglich, da von Harter zwar ein 48 Stücke umfassender Kantatenjahrgang im Nachlaßverzeichnis des 1795 ver-

⁴⁰ Vgl. Schwartze, S. 84: „[...] Hierauf ward von dem ordentlichen Directore des musikalischen Chors, Herrn Johann Gottlieb Görnern, das erste Stück einer ganz besonders auf diese Festivität gerichteten Music aufgeföhret. Weil sowohl desselben Composition ganz vortreflich, als auch die hierzu gefertigte Poesie vom besten Geschmack gewesen, so würde es unverantwortlich seyn, wenn wir solche nicht in Beylage sub (B) mitgetheilet hätten“. Bei dem Textdichter handelt es sich um den Leipziger Theologen und Universitätsprofessor Christian August Crusius; der Beginn des Textes lautet: „Lobet den Herrn, denn unsern Gott loben, das ist ein köstlich Ding“ (Schwartze, S. 107–111).

⁴¹ Vgl. die Texte in Fußnote 31. Als typisches Beispiel für einen vordergründig auf das Ereignis bezugnehmenden Text soll hier der Schlußchor einer im Altenburger Gymnasium aufgeführten Musik zitiert werden: „Grabt in Erz und Marmor ein, / Wie die Vorsicht vor uns wache, / Und der Nachwelt kundbar mache, / Wo Irenens Pforten seyn. / Friedens=Hayn zum Friedenstein: / Friedens=Rosen / in / Friedrichs Gosen: / Sicherer Ruhestand, / Friedrichs Osterland: Des Friedens Haltenburg, / zu Sachsen Altenburg [...]“ (Schwartze, S. 175).

⁴² Vgl. Hermann, *Altes und Neues* (wie Fußnote 19), S. 54.

storbenen Görlitzer Kantors Georg Gottfried Petri nachgewiesen ist, Titel einzelner Werke dort aber nicht angegeben werden.⁴³

Den Eindruck einer „Notlösung“ vermittelt auch die Wahl der Kantate BWV 126. Das Werk basiert auf einem vorrangig den großen evangelischen Jubelfeiern vorbehaltenen Lied, dessen Grundaussage auch in der an diesem Tag gehaltenen Predigt des Superintendenten und Predigers der Thomaskirche Johann Christian Stemler aufgegriffen wurde, wenn er – wenig diplomatisch – äußerte, daß es unter den katholischen Menschen zwar auch Gute gäbe, diese aber nicht das „Pabstthum“ durchschauten und deshalb noch nicht (wieder) evangelisch seien.⁴⁴ Bei derlei Angriffslust und Hinwegsetzung über die im Vorfeld angemahnten Verhaltensweisen wäre es auch nicht weiter verwunderlich, wenn – zumindest aus textlichen Beweggründen – die Initiative zur Aufführung von BWV 126 vom Superintendenten selbst ausgegangen sein sollte.

Sicherlich kann die Aufführung von BWV 126 nicht als Beweis für eine kontinuierliche Leipziger Bach-Pflege in den 1750er Jahren gelten. Sie wurde durch die Umstände des vakanten Kantorats bedingt und wäre sonst wohl kaum zustande gekommen, da von dem Stelleninhaber bei einem solch festlichen Anlaß gewiß eine eigene Musik erwartet worden wäre. Dennoch belegen die beiden genannten Dokumente die einzige genau datierbare Aufführung einer Bach-Kantate in Leipzig nach 1750.

Der Wert der Schriften von Schwartze und Dietmann für die Musikgeschichte beschränkt sich aber nicht allein auf Leipzig. Vielmehr sind beide in ihrer Vollständigkeit ein kaum zu überschätzendes zeitgenössisches Dokument für den Ablauf eines hohen Festtages der evangelischen Kirche in der Blütezeit ihrer Kantoreien. Einige kurze Beispiele sollen nun die Bedeutung dieser Quellen für die Bach-Forschung belegen. Da es unmöglich war, alle bei Schwartze enthaltenen Textdrucke auf ihre Verfasser hin zu überprüfen, möchte ich mich im folgenden auf einen Überblick über die hier dokumentierten Aktivitäten der Bach-Schüler und -Söhne beschränken.

Hans-Joachim Schulze vermutete 1989 in Analogie zu der Aufführung von BWV 126 in Leipzig, daß auch Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol als Organist der Naumburger Wenzelskirche anlässlich der Feierlichkeiten von 1755 auf eine Kantate des Thomaskantors zurückgegriffen haben könnte und schlug dafür die nachweislich im Besitz Altnickols befindliche Reformationskantate „Ein feste Burg“ BWV 80 vor.

Über die Naumburger Aufführungen sind wir durch Schwartze umfassend informiert. Möglicherweise wurde hier der Rückgriff auf eine Kantate Bachs als nicht ausreichend empfunden, denn es wird berichtet, daß der Kantor der Wenzelskirche, Johann Michael Mehmel, gleich drei verschiedene Werke aufführte, die mit den folgenden Chorsätzen begannen: (1) „Ihr Gerechten, freuet euch des Herren“, (2) „Jauchze, du beglückte Herde“ und (3) „Frohlocke und jauchze, du Christliche

⁴³ Vgl. dazu Schering (wie Fußnote 9), S. 337.

⁴⁴ Vgl. *Denkmaal der Leipziger Jubelfeyer in einigen zum Andenken des Religionsfriedens gehaltenen Predigten [...] auf Verlangen heraus gegeben von D. Johann Christian Stemler [...]*, Leipzig 1756 (Exemplar: D-LEu, Pr. u. Erb.-Lit. 2209).

Kirche“.⁴⁵ Ob der – künstlerisch offenbar nicht weiter in Erscheinung getretene – Mehmel als Komponist dieser Werke angesehen werden kann oder ob er fremde Werke aufführte, ist nicht eindeutig festzustellen. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang jedoch darauf, daß die Berichte von Schwartze fast stets die betreffenden Kantoren – und nicht die Organisten – als Leiter der Kantatenaufführungen nennen. Wie an einigen Fällen klar zu erkennen ist, können diese nicht immer mit den Komponisten der zu Gehör gebrachten Werke gleichgesetzt werden. So wäre im Fall Naumburgs auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die drei in der Wenzelskirche dargebotenen Kantaten in Wirklichkeit aus der Feder von Mehmels profiliertem Amtskollegen Altnickol stammten. Dies ist vor allem deshalb ernstlich zu erwägen, weil der Text der dritten Kantate zumindest teilweise mit Altnickols Osterkantate „Frohlocket und jauchzet in prächtigen Chören“ in Parodiebeziehung zu stehen scheint.⁴⁶

Sicher belegt ist Altnickols Autorschaft für zwei weitere, außerhalb des kirchlichen Rahmens zu Gehör gebrachte Kantaten. Nach Schwartze führte „der Herr Organist, Johann Christoph Altnickol in dem unfern gelegenen Zwingersaale des Herrn Bürgermeister Kühns, folgendes musicalisches Drama [...] auf.“⁴⁷ Bei diesem umfangreichen, leider nur noch textlich nachweisbaren Stück mit den Anfangsworten „Ehre Gott, den Gott der Götter“ (6 Arien, 2 Duette und 3 Chöre) sind – wie auch andernorts – allegorische Figuren als *dramatis personae* eingeführt (Deutschland, die Christliche Kirche, die Wahrheit und der Friede). Außerdem belegt der Bericht über Pforta, daß der dortige Mathematiker Johann Georg Gotthelf Hübsch (tätig 1725–1773) den Text zu einer Kantate mit dem Beginn „Jauchzet, ihr Himmel, freue dich, Erde“ verfaßt hatte, dessen Vertonung „von dem mehrgelobten Naumburgischen Componisten Herrn Altnicol“ stammte.⁴⁸ Der Text dieses Werks ist als Dialog zwischen „Eusebie“ und der „Pforte“ gestaltet und umfaßt drei Chorsätze, drei Rezitative, eine Arie und ein Arioso.

Als nächstes richtet sich der Blick nach Halle, wo zur fraglichen Zeit Bachs ältester Sohn als städtischer Musikdirektor und Organist der Marktkirche tätig war. Da Wilhelm Friedemann Bach seit 1750 über einen bedeutenden Teil des musikalischen Nachlasses seines Vaters verfügte, wäre zu prüfen, ob er von diesem Repertoire auch anlässlich des Jubelfestes Gebrauch machte. Daß der älteste Bach-Sohn gern auf Werke seines Vaters zurückgriff, konnte Peter Wollny anhand von dessen Eintragungen in die Originalquellen von insgesamt 22 Kantaten des Thomaskantors nachweisen.⁴⁹ Das Jubiläum des Augsburger Religionsfriedens wurde in

⁴⁵ Schwartze, S. 480–487.

⁴⁶ Dieses Werk liegt auch mit dem Zweittext „Ihr Kinder der Freude, erwachet“ vor und ging teilweise auch in die Kantate „Halleluja, Lob, Preis“ ein; vgl. MGG², Artikel Altnickol (P. Wollny).

⁴⁷ Schwartze, S. 459ff.; Peter Wollny hat den Einzeldruck des Textes mit dem Titel *Drama auf die zweyhundertjährige Jubelfeyer des im Jahre 1555. in Deutschland geschlossenen allgemeinen Religionsfriedens* im Stadtarchiv Naumburg aufgefunden (vgl. MGG², Artikel Altnickol).

⁴⁸ Schwartze, S. 488–494; die Musik hat sich ebenfalls nicht erhalten.

⁴⁹ P. Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge 1995, S. 202–228, und ders., *Studies in*

Jubelfeyer.	547	548	Hallische
9. C. J. N. Jagemanns Unterricht von dem andern Religionsfriedensfest, nebst Nachricht von der Reformation der Stadt Halle, zum Besten der Jugend des Waisenhauses, in Frage und Antwort, in 8vo, kostet 1 gl. 4 pf.		Als einzigen Schutzherrn ewiglich, Indem sich Erd und Himmel freuen.	W.A.
10. J. G. Kirchners, Predigers zur L. Frauen in Halle, catechetischer Unterricht von dem Religionsfrieden, nebst Beylagen, in 8 à 1 gl.		Engel. Friede hat euch (uns) Gott gegeben, Daß ihr sollet friedlich leben. Friede, Friede in dem Lande. Glück und Heil zu allem Stande.	
11. Lehstin p. 456. gedachte kleine Schrift Joh. L. Sommers.		Recitativ. So groß ist Christi Reich, Es fasset Himmel, Höl und Erde, Daß er allein verehret werde. Die frebelnden Rebellen Weis er fogleicht als wie Jerusalem zu fällen. Die Berge, ungeheure Mauern Vermögen nicht. Wenn er das Urtheil spricht, So wenig, als vor Jericho, zu dauern. Nur Zion schreckt es nicht, Es ehret seinen Thron, Und küsst diesen Gottesohn.	
Beilage.		Tutti.	
(○)		Psalm 95, v. 6.	
Beym Anfange der Rede pleno Choro:		Kommt, laßet uns anbeten, und knien, und niederfallen vor dem Herrn, der uns gemacht hat.	
Gebet den Herren, den mächtigen König der Ehren zc.		Herr Gott Vater im Himmel Herr Gott Sohn, der Welt Heiland } Erbarm Herr Gott heiliger Geist } dich über uns.	
Pars I.		Aria.	
Engel.		Zion sieh zu deinen Füßen Unterthänigst, dich zu küssen, Höchster König, nimm es auf. Es will ewig dir zu Ehren Diesen Eid der Treue schwören:	
Gott, der Frieden hat gegeben, Laß den Frieden ob euch (uns) schweben! Friede, Friede, in dem Lande, Glück und Heil zu allem Stande.		Glauben ist mein Lebenslauf.	W.A. Choral.
Tutti.			
Psalm 97, v. 1.			
Der Herr ist König, des freue sich das Erd- reich: und seyn fröhlich die Inseln, so viel ihrer ist.			
Aria.			
Mein Jesu, König, Herr und Freund Dein Salem huldigt dir vom neuen. Es ehrt, es fürcht, es liebet dich,	Als		

Abb. 2: H. E. Schwartz, *Vollständige Jubelacten des ... Religionsfriedens-*

den Kirchen Halles – nach verschiedenen öffentlichen Veranstaltungen am Jubeltag selbst – an dem darauffolgenden 18. Sonntag nach Trinitatis feierlich begangen. Über die Gottesdienste teilt Schwartz leider nichts mit; stattdessen berichtet er aber über die Feierlichkeiten in der Schulkirche des Hallischen Gymnasiums. Der Bericht ist weitgehend aus den „Wöchentlichen Hallischen Anzeigen“ übernommen; dort heißt es:

„Das hiesige Lutherische Gymnasium hat den 15ten Oct. das Gedächtnis des Religionsfriedens vor einer vornehmen und grossen Versammlung in der Schulkirche gefeyret. Vor und zwischen den Reden wurde eine wohlgesetzte Music von dem Cantore der Hauptkirche zu U. L. Fr. Herrn J. C. Bergern aufgeführt [...].“⁵⁰

Dieser Bericht wurde schon mehrfach – unter anderem von Martin Falck und Walter Serauky – zitiert und galt stets als Beleg für das eigenständige kompositorische

in the *Music of W. F. Bach. Sources and Style*, Dissertation, Cambridge/MA 1993, S. 325–360. Zu den mit Textdrucken belegbaren Aufführungen vgl. W. Braun, *Material zu Wilhelm Friedemann Bachs Kantatenaufführungen in Halle (1746–1764)*, Mf 18, 1965, S. 267–276.

⁵⁰ *Wöchentliche Hallische Anzeigen*, 1755, S. 714ff.

Jubelfeyer.

549

Choral.

V. 1. Wir glauben all an einen Gott,
Schöpfer Himmels und der Erden, ic.

Pars II.

Tutti.

Psalm 97, v. 8.

Die Töchter Juda sind fröhlich, Herr, über
deinem Regiment. Denn du, Herr, bist
der Allerhöchste in allen Landen: du bist sehr er-
höhet über alle Götter.

Aria.

Prahlet ihr Völker, troset ihr Heyden,
Troset und prahlet von irdischer Macht.

Zion, wo Gott selbst regieret,

Wo sein Sohn das Excepter führet,

Stehet noch in seiner Pracht.

V. A.

Choral.

Ach bleib mit deinem Worte ic.

Engel.

Billig wir vom Frieden singen,
Loben Gott in allen Dingen:
Friede, Friede in dem Lande,
Glück und Heil zu allem Stande.

Rezitativ.

Dies Wunderreich ist reich an Kraft und reinem Leben.

Ein Christe stößt aus seines Herzens Tempel

Das, was Gott hasset, kommt dem Unbank aus,

Warum? denn es ist Gottes Haus,

Der Tugenden Tempel;

Des Glaubens Mittelschaft mirb ihm von Gott gegeben.

Die aber widerstehen,

Wenn sie Gott bemangeln,

Sind schon gerichtet und verflucht.

A. ia.

550

Lällische

Aria.

Der Herr ist Gott, und keiner mehr;

Demüthigt euch, gehürmte Höben.

Was? wollt ihr Zion widerstehen?

Ihr streitet wider Gottes Heer.

V. A.

Choral.

Und wenn die Welt voll Teufel wär, und
wollten uns verschlingen, ic.

Tutti.

Ach bleibe doch, Höchster, in Gnaden jugen,

Erhalte uns ferne dein heiliges Wort.

Gieb Friede dem Könige bey günstigem Geschick,

So fället auf Lehr-Wehr und Nährstand viel Glück.

So jauchzen die Höben, so stehen im Regen

Die Untern, es freut sich jeglicher Ort,

So oftmals sie sehen, so oftmals sie hören,

Den weisesten Friedrich der Preussen verehren.

Man jauchet und lobet, macht Jubelgeschrey,

Ihr Väter und Kinder, rühmt göttliche Treu.

Auf! danket und bittet, verbeßert das Leben;

So wird euch Gott alles, was Friede hegt, geben.

Nach geendigter zweyten Rede zum Beschluß

Herr Gott, dich loben wir, ic.

pleno Choro.

Hochansehnliches Corpus Academicum, wie
es am Jubilaeo A. 1755 zu Halle gestanden:

Vorsteher der Academie:

Herr D. Joh. Junker, Professor und Königl.

Preuß. Hofrath, (f. Archem. Facultät)

Herr D. Joh. Ernst Horst, Rector, der Academie Di-

rector wie auch der Juristen Facultät Ordinarius

Herr D. Joh. Andreas von Segner, Mathematicos & Phy-

sicos Professor für Anatomie.

Deffent

und Freudenfestes der Evangelischen Kirche, Leipzig 1756, S. 547–550.

Schaffen des Amtskollegen Wilhelm Friedemann Bachs.⁵¹ Bei näherer Betrachtung stellt sich allerdings heraus, daß der bei Schwartz abgedruckte⁵² und auch separat erschienene Text⁵³ dieser „wohlgesetzten Music“ weitgehend mit der von Johann Sebastian Bach in Leipzig aufgeführten Kantate „Der Herr ist König“ Georg Philipp Telemanns (TWV deest) identisch ist.⁵⁴ Telemanns Komposition ist in Bergers Kantate vollständig eingegangen. Nachträgliche Erweiterungen betreffen zunächst die auf das Jubelfest gerichteten Choräle „Lobet den Herren“, „Wir glauben all an einen Gott“, „Ach bleib mit deinem Worte“ und „Herr Gott, dich loben wir“;⁵⁵ sodann wurden an drei Stellen – offenbar als Ariosi vertonte – Soliloquia eines Engels interpoliert, deren Text den Bezug zum Religionsfrieden schafft. Schließlich fin-

⁵¹ Vgl. Falck, S. 25, sowie W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 2/2, Halle 1942, S. 43–45.

⁵² Schwartz, S. 547–550.

⁵³ Exemplar D-HAu, Yb 3649.

⁵⁴ Ich danke Peter Wollny für diesen Hinweis.

⁵⁵ Die Choräle wurden offenbar von allen Anwesenden gesungen, da der Textdruck erst nach dem Anfangschoral „Lobet den Herren“ am Beginn des ersten Rezitatives „Pars I“ vermerkt.

den sich noch zwei hinzugefügte Tutti-Sätze („Kommt, lasset uns anbeten“ und „Ach bleibe doch, Höchster“), bei denen es sich um Neukompositionen, ebenso gut aber auch um Parodien handeln könnte (siehe Abbildung 2).

Wie Andreas Glöckner dargelegt hat, entstand Telemanns Kantate „Der Herr ist König“ wahrscheinlich anlässlich der Leipziger Ratswahl 1722 und wurde 1724 – vielleicht zum Reformationsfest – von Bach wiederaufgeführt.⁵⁶ Da das Werk anscheinend singulär über Johann Sebastian Bach überliefert ist, stellt sich die Frage, auf welchem Weg sich Berger Zugang zu dem Notenmaterial verschaffte. Die einzige heute nachweisbare Quelle ist eine teilweise von Bach geschriebene Partitur, die um 1753 aus Leipzig für die Bibliothek der Fürstenschule Grimma erworben wurde.⁵⁷ Es wäre daher durchaus denkbar, daß die 1724 von Bach benutzten Originalstimmen dieser Kantate im Erteil seines ältesten Sohnes nach Halle gelangten.⁵⁸ Mehrere Abschriften Bergers von Werken Johann Sebastian Bachs deuten auf eine gute Zusammenarbeit zwischen Kantor und Organist der Marktkirche hin,⁵⁹ so daß es Berger sicher möglich war, gelegentlich das für Aufführungszwecke benötigte Notenmaterial von seinem Amtskollegen auszuleihen. Immerhin wird mit diesem Beleg das eigenständige kompositorische Schaffen Bergers in Frage gestellt, und es wäre zu überlegen, wessen Kompositionen sich wirklich hinter den Berichten in den „Wöchentlichen Hallischen Anzeigen“ verbergen, wenn es dort etwa heißt, daß der Kantor Berger ein Lied mit dem „Choro symphoniaco Gymnasii mit der großen Orgel angestimmt“ hat, und „sodann eine darauf sich schickende Figural- und Instrumentalmusic aufgeführt“ wurde.⁶⁰ Daß Berger ein eifriger Musikaliensammler war, hat er selbst nach der Berufung seines Sohnes zum Organisten und Director musices im Jahre 1768 in einem an das Kollegium der Marktkirche gerichteten Brief mit folgenden Worten beschrieben:

„Ich kann nach Gottes Willen noch einmahl hinfüro so freudig sterben, indem nun weiß, wer meine mit so unsäglichlicher Mühe und großen Unkosten colligierte Kirchen=Musicalia gebrauchen kann, und ich darf nicht mehr besorgen, sie möchten nach meinem Tode zu Papieren gebraucht werden, von denen Horaz sagt: *Charta inutilis cui piper inditur*.“⁶¹

Bemerkenswert sind schließlich auch Schwarzes Mitteilungen über das nordöstlich von Leipzig gelegene Städtchen Taucha. Hier hatte „Hr. Cantor Stein [...] es

⁵⁶ A. Glöckner, *Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs*, BJ 1998, S. 83–92.

⁵⁷ D-DI, *Mus. 2392-E-612*; zu dieser Quelle vgl. auch Bachs Notenbibliothek, S. 203–215, und BJ 1998, S. 83–91 (A. Glöckner).

⁵⁸ Eine verschollene, nicht näher bezeichnete Quelle in den Beständen des Dessauer Herzoglichen Singchors könnte mit dem Unterricht des dortigen Musikdirektors Friedrich Wilhelm Rust bei W. F. Bach in Halle zusammenhängen; vgl. Bachs Notenbibliothek, S. 204.

⁵⁹ Von Bergers Hand stammen eine Tenorstimme zu BWV 12 sowie Eintragungen in das Hallenser Aufführungsmaterial zu BWV 167; vgl. Wollny (wie Fußnote 49), S. 207, 209 und 211.

⁶⁰ *Wöchentliche Hallische Anzeigen*, 1762, S. 784.

⁶¹ Marienarchiv Halle, *O Nr. 7 (Acta, die Organisten=Wahl bey der Kirche zu Unserer Lieben Frauen alhier betr.)*, Vol. I, fol. 72; auch abgedruckt bei Serauky (wie Fußnote 51), S. 45.

an einer angenehmen Vocal= und Instrumentalmusik weder Vor= noch Nachmittage keineswegs ermangeln lassen, als welche wir am Ende als eine Beylage mittheilen wollen“.⁶² Das zweite Rezitativ und die darauffolgende Arie der im Vormittagsgottesdienst aufgeführten sechssätzigen Festmusik sind identisch mit Satz 2 und 3 aus Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51 (siehe Abbildung 3). Da der Textdichter trotz vieler Forschungen zu Entstehungszeit und -anlaß sowie Bestimmung und Aufführungsbedingungen des Werkes noch nicht ermittelt werden konnte und da keine Vertonung durch einen anderen Komponisten bekannt ist, darf mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß es sich tatsächlich um eine Teilaufführung von BWV 51 handelte. Zur Bekräftigung dieser Annahme wäre es wünschenswert, persönliche Beziehungen zwischen dem Tauchaer Kantor Stein und Bach nachzuweisen. Diese müßten unbestreitbar bestanden haben, da sich 1755 die autographe Partitur und die Originalstimmen der Kantate BWV 51 längst in Halle und Berlin befanden und somit für eine Aufführung in Taucha wohl kaum erreichbar waren.

Bei näherer Nachforschung ergab sich folgendes: In seiner vielleicht wichtigsten Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig, dem 1730 verfaßten „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“,⁶³ führte Bach die seiner Meinung nach für die Kirchenmusik in den beiden Hauptkirchen „brauchbaren“ Alumnus auf. Unter den siebzehn genannten Schülern befindet sich auch ein gewisser Stein, bei dem es sich laut der Matrikel der Thomasschule um den aus Taucha stammenden Johann Augustin Stein handelt.⁶⁴ Dieser war zwischen 1726 und 1731 Alumnus der Thomasschule; nach Mitteilung von Reinhard Vollhardt soll er anschließend in Leipzig Theologie studiert und von 1748 bis 1757 in Taucha als Substitut seines Vaters, des Kantors Augustin Stein, gewirkt haben.⁶⁵ Gemäß einem Schreiben des Superintendenten Salomon Deyling hatte der Rat der Stadt Leipzig „als Kirchen Patron zu Taucha“ 1747 beschlossen, „dem dasigen Cantori emerito Hl. Aug. Stein seinen Sohn Johann Augustin Stein substituieren zu laßen [...]“.⁶⁶ Der jüngere Stein wäre vermutlich auch der Nachfolger seines Vaters geworden, doch er starb bereits am 8. Mai 1757 im Alter von 44 Jahren.⁶⁷ Sein Vater überlebte ihn um fast ein ganzes Jahrzehnt; er starb erst am 28. April 1766 im Alter von 87 Jahren. Für die musikalischen Aufführungen anlässlich des Friedensjubiläums 1755 war der ältere Stein sicherlich auf die Hilfe eines Substituten angewiesen, da er bereits im 77. Lebensjahr stand; somit hat vermutlich sein Sohn als maßgeblicher Initiator und Leiter der bei dem Jubelfest erklingenden Kantate zu gelten.

⁶² Schwartze (Fußnote 30), S. 1549–1552.

⁶³ Dok I, Nr. 22.

⁶⁴ Vgl. die Auswertung der Matrikel in BJ 1907, S. 69 (B. F. Richter).

⁶⁵ Vgl. R. Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, S. 316, und Dok I, Kommentar zu Nr. 22 (S. 65); das von Vollhardt angeführte Studium der Theologie in Leipzig wird durch die Matrikel der Universität Leipzig nicht bestätigt.

⁶⁶ Pfarrakten der St.-Moritz-Kirche Taucha, Vol. II. Sect. 4., A. 1748 u. 49., fol 28r. Ich danke Frau Saaro (Pfarramt St. Moritz) für die Erlaubnis zur Einsicht der zahlreich erhaltenen Akten im Tauchaer Kirchturm.

⁶⁷ Pfarramt St. Moritz zu Taucha, Kirchenbücher.

Daß Johann Augustin Stein mit Bach persönlich bekannt war, scheint gesichert; ob er in engerer persönlicher Beziehung zu ihm stand oder gar als sein Schüler zu gelten hat, konnte bislang jedoch nicht ermittelt werden. Die Unterlagen zu Steins Bewerbung in Taucha, die möglicherweise weitere Aufschlüsse vermitteln würden, konnten noch nicht aufgefunden werden, obgleich eine umfangreiche Akte „Den Schulmeister und Organistendienst zu Taucha und dessen Bestellung betreffend“ erhalten ist; diese umfaßt jedoch nur den Zeitraum von 1668 bis 1729.⁶⁸

Wenn sich zwei Sätze der Kantate BWV 51 so mühelos anläßlich einer Feier des Augsburger Religionsfriedens wiederverwenden ließen, so stellt sich die Frage, ob das Werk nicht von vornherein etwas mit diesem – oder einem ähnlichen – Anlaß zu tun gehabt haben könnte. Als Entstehungszeit der Kantate wird aufgrund von Papier- und Schriftbefund der autographen Partitur und der Originalstimmen die Zeit um 1730 angenommen.⁶⁹ Der von Bach offenbar bewußt mehrdeutig formulierte Umschlagtitel „Dominica 15 post Trinitatis | et | In ogni Tempo. | Jauchzet Gott in allen Landen [...]“ deutet nach Philipp Spitta auf eine ursprünglich andere Bestimmung als den 15. Sonntag nach Trinitatis, „die wir nicht einmal mehr muthmaßen können“.⁷⁰ Alfred Dürr stellte daher die – bislang nicht zufriedenstellend beantwortete – Frage: „Gab es etwa an jenem Tage 1730 einen besonderen Anlaß zu feiern?“⁷¹

Bemerkt zu werden verdient, daß in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu dem mit Hilfe von diplomatischen Kriterien erschlossenen Entstehungsdatum, nämlich im Jahr 1729, der Gedenktag des Augsburger Religionsfriedens (25. September) mit dem 15. Sonntag nach Trinitatis zusammenfiel. Die Textgrundlage der Kantate mit

⁶⁸ Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Signatur: *Stadt Taucha Nr. 293* (ehemaliger Bestand des Stadtarchivs Taucha). Nachdenklich stimmt der handschriftliche Zusatz „Vol. I“ auf dem Titelblatt der Akte, der aus jüngerer Zeit stammt und so zumindest das einstige Vorhandensein eines weiteren Bandes bestätigt.

Doch auch der erste Band ist für die Leipziger Musikgeschichte, respektive die Bach-Forschung, von Interesse, findet sich doch darin beispielsweise ein Empfehlungsschreiben von Johann Gottlieb Görner aus dem Jahr 1726 für den Organisten Heinrich Grecke, der in seiner Bewerbung erwähnt, daß er in Vertretung Görners „bey hiesigen Kirchen Musiquen die Orgel gespielet“ habe. Auch der spätere Grimmaer Kantor Johann Gabriel Roth berichtet in seinem – erfolglosen – Bewerbungsgesuch, daß er „auff der St. Thomas Schule bey damaliger *Vacanz* des *Cantoris* ein ganzes Jahr das *Directorium* geführt“ hat. Zu Roth siehe den Kommentar zu Dok I, Nr. 63, sowie vor allem H.-J. Schulze, *Zwischen Kuhnau und Bach: Das folgenreichste Interregnum im Leipziger Thomaskantorat. Anmerkungen zu einer unendlichen Geschichte*, in: Bach für Kenner und Liebhaber. Festschrift zum 70. Geburtstag von Diethard Hellmann, hrsg. von M. Petzoldt, Stuttgart 1998, S. 103–107, speziell S. 105–107.

Eigenhändige Schriftstücke J. A. Steins finden sich im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig in der Akte *Stadt Taucha Nr. 66* (*Christoph Erersbecher u. Johann Gustav Jahnicher, Stadt- und Kirchenmusikanten von Taucha 1716–1774*), fol. 29 und 32. Die im Pfarrarchiv Taucha fast vollständig erhaltenen Quittungen und Belege des in Frage kommenden Zeitraums sind hingegen alle von „Cantor Stein senior“ unterzeichnet.

⁶⁹ Vgl. Dürr Chr 2, S. 101.

⁷⁰ Spitta II, S. 302.

⁷¹ A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1971, S. 445.

ihrer auffälligen Hervorhebung von Lobpreisung und der Bitte um Güte und Frieden könnte in der Tat für diesen Anlaß kaum treffender gewählt sein. Nicht verschwiegen sei indes, daß die Schriftformen des an der Ausfertigung des Originalstimmensatzes beteiligten Johann Ludwig Krebs eher auf 1730 als auf 1729 zu deuten scheinen⁷² und daß die einschlägigen Leipziger Chroniken nichts über eine Sonderstellung des 25. September 1729 berichten. Immerhin aber sollte diese Möglichkeit bei künftigen Recherchen erwogen werden.

⁷² Vgl. Dürr Chr 2, S. 53–54.

Wiedergefundene Legat-Quittungsbücher und Matrikelverzeichnisse der Leipziger Thomasschule, die auch die Bach-Zeit berühren

Von Stefan Altner (Leipzig) ⁶

Bei der langwierigen Arbeit, das Archiv des Thomanerchores neu zu errichten, die Bibliotheksbestände aufzuarbeiten, zu sichten, zu sichern und zu katalogisieren, sind einige Quellen zur Biographie von Johann Sebastian Bach wieder aufgetaucht. Über die Umstände der Wiederauffindung und zur Situation der Archivalien im Thomasalumnat verweise ich auf mein Referat zur wissenschaftlichen Konferenz im Januar 2000 in Leipzig, abgedruckt in Band 5 der Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. Nur soviel sei hier gesagt: es befinden sich nur noch wenige Hinweise und Quellen zur Bach-Zeit im Archiv des Thomanerchores, das einen Rest des Archivs der ehemaligen Thomasschule in sich einschließt. Der größte Teil ist in andere Archive (Stadtarchiv Leipzig, Bach-Archiv Leipzig) eingegangen oder ist im Kriege verlorengegangen.

Dennoch finden sich auch für die Zeit vor Bach Quellen, die noch zu erforschen sind. Die meisten der Quellen sind bereits im Detail oder zumindest summarisch in früheren Publikationen beschrieben worden. Besonders sei hier auf die emsige Tätigkeit der früheren Thomasschullehrer Richard Sachse (1864–1924) und Bernhard Friedrich Richter (1850–1931) verwiesen. In neuerer Zeit bemüht sich der Thomanerchor selbst in seinen Almanachen (derzeit liegen vier vor) einige wichtige Quellen zu veröffentlichen. So konnten etwa Valediktionsbriefe aus dem 17. Jahrhundert ebenso vorgestellt werden wie noch vorhandene Instruktionshefte zu Ämtern im Thomanerchor. Somit wird es leichter möglich, das Sozialisationsgefüge Thomanerchor, in das die Thomaskantoren auch eingebunden waren, lebendiger zu vergegenwärtigen, findet man doch ergänzendes Material zu den gut bekannten Schulordnungen und Ratsakten. Darüber hinaus sind noch einige Sekundärquellen vorhanden, in denen sich vieles zusammengetragen findet, was sonst weit verstreut zu suchen wäre. Es seien neben den bereits erwähnten Kollektaneen von Sachse und Richter auch diejenigen von Fischer, Rost, Stallbaum, Schumann, Hofmann und Ermel stellvertretend genannt. Diese Sekundärquellen werden zur Zeit für eine Publikationsvorbereitung zur Geschichte der Thomasschule und des Thomanerchores gesichtet.

Zu den Quellen der Bach-Zeit

Eine Bach-Handschrift mit Noten ist nicht vorzustellen, aber es sind zwei Quittungsbücher aufgefunden worden, in denen Bach als Legatempfänger mit seiner Unterschrift zu finden ist.

Erinnert man sich an den Ankauf des Quittungsbuches des Nathanischen Legates 1993 durch das Bach-Archiv Leipzig, so ist es erfreulich, die Wiederauffindung in Leipzig verbliebener Bachiana mitteilen zu können. Neben diesen beiden Quittungsbüchern sind hier zwei Matrikelverzeichnisse der Thomasschule zu ver-

melden, das eine mit den Externen der Thomasschule von 1685 bis 1740, das andere mit den Alumnen der Thomasschule von 1627 bis 1631 und von 1640 bis 1729. Beide Verzeichnisse ließ wohl Bernhard Friedrich Richter im 19. Jahrhundert neu einbinden. Dabei wurden Ergänzungen, die keine Matrikel darstellen, eingefügt, beispielsweise zu Legatauszahlungen und zu Klassenverzeichnissen. Beide Bücher sind ihrem Alter entsprechend mit Gebrauchsspuren behaftet, aber insgesamt in gutem Zustand. Ob der an einigen wenigen Stellen bemerkbare Tintenfraß sich als erheblich erweisen wird, ist noch zu überprüfen.

Zu beiden Matrikeln gibt es eine umfangreiche Sekundärquelle von Bernhard Friedrich Richter, in der er offenbar alle ihm zugänglichen Matrikelverzeichnisse zusammengetragen hat. Dieses handschriftliche Buch ist einem beklagenswerten Zustand, von Pilz befallen, dadurch teilweise unlesbar geworden und vom Säurefraß angegriffen. Der Pilzbefall konnte gestoppt werden. Eine Restaurierung steht bevor, eine Verfilmung und elektronische Speicherung wurde mittlerweile abgeschlossen. (Abb. 6, S. 132)

1. Die Legat-Quittungsbücher

Die beiden die Bach-Forschung berührenden Quittungsbücher, eines im Format ca. 11 cm × 17,6 cm, das andere im Format ca. 16,5 cm × 19,8 cm, sollen hier vorgestellt werden.

a. Zahlungen aus verschiedenen Legaten

Das erste (kleinere) Quittungsheft, das 24 Blätter umfaßt, meist beidseitig beschrieben, ist ohne Einband. Es umfaßt die Jahre 1747 bis 1767. Quittiert wurde in dem Heft der Empfang von Accidentien aus Legaten von Philippi, Bose, Krell, Lobwasser, Krüger, Schwarz und Sinner sowie von Zahlungen aus den Steueraus-schüttungen der Oster- und Michaelismärkte.

Die Accidentien aus Legaten, Singumgängen, Singen zu Festen wie Hochzeiten, Geburtstagen und Leichensingen etc. waren vonnöten, um den Lebensunterhalt der Lehrer wie auch der Schüler, besonders der Alumnen, mitzubestreiten. Eine ausreichende Grundversorgung durch Gehälter und erhobene Schulgelder war nicht sichergestellt. Es erhielten die Rektoren, die Lehrer der Thomasschule, der Kantor der Schule zu St. Thomae, aber auch die Schüler (Externe und Alumnen) Ausschüttungen aus Legaterträgen, wobei an erster Stelle der Rektor stand, danach kam entweder der Kantor oder der Konrektor, hinzu kamen die Hauptlehrer – alle hatten den Erhalt der Zuwendungen zu quittieren.

In dem Quittungsheft finden sich die Rektoren Leisner und Fischer, der Konrektor Hülse sowie die Kantoren Bach, Harrer und Doles. Quittungsbelege Johann Sebastian Bachs sind viermal zu finden: für das Bosische Legat 1747 und 1748, für das Krellsche Legat 1750, aus Steuereinnahmen 1750 für die Jahre 1749/50. Für das Bosische Legat hat Anna Magdalena Bach namentlich 1750 quittiert, ebenso für die Steuereinnahme aus 1750. Aus dem Quittungsheft wurden offenkundig zwei Blätter mit drei beschriebenen Seiten herausgeschnitten, zwei Seiten müßten Belege für die Jahre 1748 beziehungsweise 1749 enthalten, die dritte Belege von

1750 beziehungsweise 1751. Das Blatt mit den Eintragungen von 1748 und 1749 – nach einer Katalognotiz von 1886 kurz beschrieben in Dok I, Nr. 140–142, – wurde, nachdem es länger als ein Jahrhundert nicht nachweisbar gewesen war, im Mai 2000 bei Sothebys' in London versteigert. Nach der Beschreibung im Auktionskatalog enthält es Eintragungen zum „Krellischen Legat“ sowie über eine Steuererstattung.

Über die Legatstifter wird ausführlicher in dem obenerwähnten Konferenzbeitrag berichtet. Eine Wiederholung ist hier nicht erforderlich. Somit schließt sich der Überblick über das eine Quittungsheft. (Abb. 4, S. 130).

b. Zahlungen aus dem Sinnerschen Legat

Das andere, zum Sinnerschen Legat* gehörende Quittungsbuch liegt gebunden vor und enthält einen Extract aus der Legatverfügung (Wiedergabe im Anhang zu diesem Beitrag, S. 125 f.), Einträge der Namen der Empfänger sowie die Höhe der aus dem Legat erwachsenen Zuwendungen. Aus diesem Buch wurde ein – den Eintragungen von 1747 folgendes – Blatt herausgerissen und 1926 auf einer Auktion zum Kauf angeboten. Sein Verbleib wurde erst um 1965 bekannt (vgl. Dok I, Nr. 136 und 138, sowie Dok III, S. 632 f.).

Das Quittungsbuch ist erst zu einem späteren Zeitpunkt zusammengebunden worden. So findet sich vor der Quittungsseite für 1750 ein Blatt eingefügt mit Nachrichten von Rektor Johann Friedrich Fischer (tätig 1767–1799) aus dem Jahre 1768, beispielsweise mit Bemerkungen zur Legatausschüttung von 1749, die erst in der Rektorszeit von Johann Friedrich Leisner (Rektor 1759–1767) erfolgt war. Fischer teilt 1768 mit, die Auszahlung habe der Schulvorsteher bis auf diejenigen für die Lehrer, die 1749 an der Thomasschule tätig gewesen waren, bei sich

* Regina Maria Sinner (*18. Nov. 1680 in Leipzig, † 24. November 1740 in Leipzig) hinterließ nach ihrem Tode 2 Stiftungen laut Leipz. Leichenb. Tom. 27, fol. 152 b, über insgesamt 6000 Thlr. Eine über 1000 Thlr. zur Bestimmung dem Almosenam, das unter des Rats Anordnung und Aufsicht steht. [Testam. § 1. Testam. vom 21. Nov. 1740, publ. 2. Dez. dess. J. Abschrift: LRB. 1740. Vol I. fol. 359 b/65]. Die zweite Stiftung über 5000 Thlr. zugunsten der „Thomasschule, solange dieselbe in der Verfassung einer evangelischen Schule verbleibt. Von den jährlichen Zinsen sollen 25 Thlr. zur Erkaufung von Büchern für die Schulbibliothek, 60 Thlr. zur Verteilung an Externe, die der Rektor unter Zuziehung der betreffenden Lehrer wählt, 60 Thlr. zu Büchern für Alumnus und Externe, 20 Thlr. für den Rektor, 25 Thlr. für den Quartus, 60 Thlr. für die übrigen Lehrer verwendet werden. Testam. § 4. LRB. 1740. Vol. I fol. 362. Stift. VIII. B. 76 No. 107“

„Wie für viele andere Stiftungen so war auch für die Sinnersche Stiftung der siebenjährige Krieg verhängnisvoll, da die Steuer während der Kriegsjahre keine Zinsen zahlte und somit auch die Perzipienten nichts erhalten konnten. Außerdem mußten noch 1765 infolge des Sinkens des Zinsfußes von 5 auf 3% auch die Zinsenanteile der Empfänger auf 3/5 der ihnen ursprünglich zugedachten Beträge herabgesetzt werden. Rechnungen d. Thomassch. in Einn. an Zinsen von ausgeliehenen Kapitalien (am Ende des Kapitels). Seit 1795 wurde es üblich, die Zinsen, die damals 170 Thlr. betragen, folgendermaßen zu verteilen: 17 Thlr. an den Rektor für die Schulbibliothek, 40 Thlr. an die Schüler zu Büchern, 40 Thlr. an die Externen, 73 Thlr. unter die Schulkollegen.“ (zitiert nach: Stiftungsbuch der Stadt Leipzig, 1905). Näheres zu Regina Maria Sinner in LBzBF 5 (s. o.).

behalten. Das Geld sei den Lehrern selbst oder aber ihren Erben ausbezahlt worden. („... Die auf 1749. verfallenen Interessen sind nach der Zeit, Rectore Leisnero, et Antistite Scholae Kustnero, aus der Steuer bezahlt worden; ... Die 1749 aber an der Schule gestandenen Lehrer haben das ihrige erhalten, theils selbst, theils ihre Erben.“) Es folgen Nachrichten aus dem Jahre 1777 über eine Bibliothekszuwendung in Höhe von 25 Talern im selben Jahr, sowie Auskunft über die ausbleibenden Einkünfte bis nach dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763). „... Und weil das Capital von E. HochE. Rath in die Churf. Steuer gegeben worden, so sind, nach dem siebenjährigen Krieg, nur 30. rthl. Interesse á 1000 rthl. bezahlt worden, bis 1777. Von welcher Zeit an etwas mehr gegeben ab Antistite Scholae. –“ (Interessen = Zinsen; Antistes Scholae = Schulvorsteher). Das Buch enthält neben einigen unbeschriebenen Blättern 107 beidseitig beschriebene, nicht nummerierte Blätter.

Der Zeitraum der Quittungen umfaßt die Jahre 1741 bis 1834. Rektor Stallbaum beschließt das Buch mit der Mitteilung: „Vom Jahre 1835 an sind die Jahresquittungen allemal auf das Rathhaus abgeliefert worden mit den Namen der einzelnen Empfänger. Dieselben stehen auch im Legatbuch des Rectors. Stll.“. Eingeleitet wird das Buch mit Auszügen aus dem Testament Regina Maria Sinners, das beim Leipziger Stadtgericht am 27. November 1740 niedergelegt und am 2. Dezember 1740 veröffentlicht worden war. Das der Thomasschule vermachte Kapital betrug 5000 Taler (nach dem Stiftungsbuch der Stadt Leipzig von 1905 wurden insgesamt 6000 Taler auf 2 Stiftungen verteilt). Johann August Ernesti beschreibt nach dem Extrakt eine Zusammenkunft (Actus) vom 25. September 1741, wo er das mit seinen Lehrerkollegen neu ausgehandelte Prozedere für die Auszahlungsmodalitäten, den zu bedenkenden Kreis der Empfänger aus der Schülerschaft und die rechtmäßige Verwendung der Mittel genau beschreibt. Erkennbar wird auch, daß er die Auszahlung als Druckmittel zum Leistungsanreiz und zur Disziplinierung gegenüber den Schülern einsetzen will. Der Vorschlag ist vom Schulvorsteher am 6. Oktober 1741 „approbirt worden“. Über die Entwicklung der Kapitalien und Zinsen des Sinnerschen Legates berichtet das Stiftungsbuch der Stadt Leipzig, verfaßt von H. Geffcken und H. Tykocinski (1905).

Ungewöhnlich ist der Stifterwille und auch interessant, aus den Stiftungserträgen 25 Taler jährlich an den Quartus der Thomasschule auszuschütten, da dieser als Lehrer auch die Inspektion im Alumnat zu übernehmen hatte, dafür aber offenbar bisher keine Gelder bekam.

Ebenso bemerkenswert ist der Hinweis, daß bei Geschenkausteilungen an die Externen darauf geachtet werden sollte, daß wirklich bedürftige Schüler bedacht werden. Die musikalisch sehr aktiven Schüler brauchten finanziell durch die Zusatzverdienste, die aus den vielen Musiziermöglichkeiten und -verpflichtungen herrühren, offenbar keine Not zu leiden. Kennenswert erscheint in diesem Zusammenhang der Aufsatz von Bernhard Friedrich Richter (Bach-Jahrbuch 1907), in dem er seine nachvollziehbare Sicht auf die nötigen Geldbeschaffungen der Sänger mit gleichzeitigem „langen Erhalt“ der Knabenstimme, wahrscheinlich auch über die einsetzende Stimmbruchphase hinaus, entwickelt.

Von Johann Sebastian Bach sind ab 1741 Quittierungen für 14 Auszahlungen nachzuweisen (hinzuzurechnen wären die bereits erwähnten zwei Quittungen für 1748 auf dem heute fehlenden Blatt).

Nutznießer des Legates waren Rektor, Konrektor, Kantor, Tertius, Baccalaureus Funerum, Quartus sowie die Collaboratoren I und II – allesamt Lehrer der Thomasschule. Außerdem erhielten externe Schüler eine Zuwendung, die hinsichtlich der Zahl der zu bedenkenden Schüler nicht festgelegt war (aber nach dem Rat Ernestis möglichst die Anzahl 6 nicht überschreiten sollte) und in der Summe auf 30 Taler beschränkt blieb.

Neben den Unterschriften Bachs finden wir diejenigen der Rektoren Ernesti, Fischer und Rost, der Kantoren Harrer, Doles, Hiller, Müller und Schicht, der genannten Lehrer sowie der begünstigten Schüler. Ab 1821 sind nur noch die Quittungen der externen Schüler verzeichnet, die Zahlungen an die Lehrer fallen weg. In einer Notiz des Rektors Rost (1821) wird mitgeteilt:

„Seit dem ersten Januar dieses Jahres ist dieses Legat, wie alle übrigen, zu der Casse der fixen Besoldungen der Herren Lehrer gezogen worden, daher in Zukunft darüber keine eigenhändige Quittung nöthig ist.“ (Vgl. die Abbildungen auf S. 127–129).

2. Matrikelverzeichnisse der Thomasschule

a. Die Alumnenmatrikel

Zwei mehrfach in der Literatur beschriebene Katalogbände mit Schülerverzeichnissen der Bach-Zeit sind wieder zugänglich. Bernhard Friedrich Richter hat gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Kataloge wohl sehr genau durchgearbeitet und neu binden lassen. Es finden sich beigefügte Zettel mit alphabetischen Indizes der in den Matrikeln verzeichneten Namen in seiner Handschrift. Ein Katalog enthält die Eintragungen der Alumnen der Jahre 1627–1631 und der Jahre 1640–1729, ein anderer das Verzeichnis der Externen der Jahre 1685–1740. Hierzu ist eine Untersuchung nach wissenschaftlichen Kriterien geplant.

Auf dem Buchrücken der einen Matrikel steht in der Handschrift von Bernhard Friedrich Richter: „Catalogus Alumnor. schol. Thom. 1627–1631, 1640–1729.“ Das darin enthaltene erste Verzeichnis trägt den Titel: „Alumni Rectoribus M. Bartholomaeo Mayo, & M. Wilhelmo Aviano recepti ab Anno 1627 usq. ad 1631.“ Die Einträge sind in lateinischer Sprache abgefaßt. Bartholomaeus Meyer war von 1627 bis 1629 Rektor, Wilhelm Avianus von 1629 bis 1636. Es finden sich 64 Einträge von auf die Thomasschule aufgenommenen beziehungsweise von abgegangenen Alumnen. Der erste Katalogeintrag eines 19jährigen Alumnen aus Colditz lautet: „Ego Casparus Weber receptus sum a Domino Rectore in scholam hanc Thomanam, anno christi 1627 mense Maio. C. W. Coldiciensis Misnicus aetatis 19 anno.“ Bei den ersten Einträgen fehlt der später übliche Vermerk, für welche Zeit sich die Alumnen verpflichteten, auf der Schule zu verbleiben. Der spätere Vermerk lautet etwa: „... promitto me intra spacium septem annorum (sine conditione) me non discessurum.“ Damit wird versprochen, insgesamt sieben Jahre – ohne Bedingungen zu stellen – auf der Schule zu verbleiben. Die Maße dieses Katalogteiles betragen in der Breite etwa 9,8 cm, in der Höhe 33 cm.

Danach beginnt der Katalogteil von Rektor Georg Cramer (tätig 1640–1676) in den Maßen 19 cm Breite x 31,6 cm Höhe mit dem Titel: „CATALOGUS ALUMNORUM ET INCUILINORUM ANNO CHRISTI MDCXXX, Die. I. Octobr: INCHOATUS A M. GEOR-

GIO CRAMERO PACHRA-THURINGGIO, SCHOLAE THOMANAE LIPSIENSIS: p. A. RECTORE.“ (Katalog der Alumnen und Schulhausbewohner von 1640, begonnen am 1. Oktober von M. Georg Cramer aus Bachra/Thüringen, Rektor der Thomasschule in Leipzig.)

Als erstes folgt der Titelseite die in deutscher Sprache verfaßte „Formula Obligationis Oder Revers / den ein jeder Knabe / ehe er recipiret wird / unterschreiben soll.“ (Siehe Abbildung 5, S. 131). In der Zeit des Rektorats von Cramer wurden von 1640 bis 1675 insgesamt 391 Alumnen eingetragen.

Dem Cramerschen Katalogteil folgt derjenige von Rektor Jakob Thomasius (tätig 1676–1684): „Anno Nativitate Christi MDC LXXVI. Rectore Thomanae Scholae M. Jacobo Thomasio, in numerum Alumnorum & Inquilinorum recepti sunt:“. Der erste Eintrag lautet hier: „d. 30. May Johannes Voigt aus Nebra auß Thüringen meines Alters 13 Jahr verspreche zu verbleiben 6 Jahr.“ (Zusatz: „Fugitiv. A. 1680. 5 Sept. ob metu pesig.“ Er floh aus der Schule 1680.) Unter Thomasius wurden bis 1684 91 Alumnen verzeichnet.

Auf den Abschnitt der Ära Thomasius folgt der längste Teil der Matrikel aus der Zeit des Rektors M. Johann Heinrich Ernesti: „RECTORE SCHOLAE THOMANAE M. JOHANN HEINRICO ERNESTI Königfeldense Misnico, in numerum Alumnorum et Inquilinorum recepti sunt:“

Ein typischer und heute zugleich berühmter Eintrag lautet: „1696, d. 31. Jul.[?] Johann David Heinichen von Krösuln bey Weisenfels seines alters 13 Jahr. Verspricht auf dieser Schule zubleiben 5 Jahr. noch ein Jahr“. Heinichen hat also verlängert, was auch bei anderen Alumnen eingetragen wurde, falls sie länger als ursprünglich versprochen verblieben. Von Johann Heinrich Ernesti wurden bis 1729 insgesamt 417 Alumnen aufgenommen. Der letzte Eintrag unter 1729 lautet: „d 4. Jul. Johann Tobias Krebs von Buttstädt aus Thuringen, seines Alters 13 Jahr, verspricht auf dieser Schule zu bleiben 8 Jahr.“ (Abb. 8, S. 134).

Hinsichtlich der einzelnen Alumnen ist auf die Zusammenstellung von Bernhard Friedrich Richter im Bach-Jahrbuch 1907 zu verweisen. In seinem Aufsatz „Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit“ bringt Richter (neben interessanten Vermutungen über die auch ihn schon vor hundert Jahren verblüffende Langlebigkeit der Knabenstimme in früherer Zeit in enger Abhängigkeit zum nur damit möglichen Gelderwerb) insbesondere eine Liste aller unter Kuhnau und Bach aufgenommenen Alumnen.

Für unsere heutige Beschäftigung mit der Authentizität von Chorbesetzungsgrößen zur Bach-Zeit – auch in Beziehung zum heutigen Thomanerchor – ist nicht zu vergessen, wie viel anders die Chorzusammensetzung in der Bach-Zeit allein vom Alter her war. Es ist schon ein gewaltiger Unterschied, ob im Chor Soprane im Alter von ca. 13–18 Jahren singen oder, wie es heute der Fall ist, im Alter von 10–13.

Die Matrikel wird abgeschlossen mit eingehafteten Einträgen aus dem Jahre 1641 von Rektor Cramer über zu erwartende Alumnen: „ANNO A NATO CHRISTO MDCXXXXI IN NUMERUM EXPECTANTIUM RECEPTUS EST“. Als Beispiel: „D. 13 Novembris, Johannes Meyeriis Bürdig von Nebra auß Thüringen Meines alters 18 Jahr manu propria“. Insgesamt fünf Einträge dieser Art liegen vor. Auf der Rückseite unter ähnlicher Rubrik von Jakob Thomasius findet sich aus dem Jahre 1676

ein Eintrag: „d. 28. Octobr: Andreas Gunther von Podelwitz meines alters 16 Jahr. Hab versprochen 5 Jahr alhier zu verbleiben.“ Damit schließt die Matrikel. Leider konnte das von Richter sehr ausführlich beschriebene Matrikelverzeichnis von Rektor Johann Matthias Gesner (ab 1730) nicht aufgefunden werden. Bernhard Friedrich Richters Abschrift ist deshalb als Sekundärquelle um so wichtiger. Seine Zusammenstellung umfaßt die Jahre 1697–1846. (s. Abb. 6 und 7, S. 132–133)

b. Die Externenmatrikel

Auf dem Buchrücken der anderen Matrikel steht in der Handschrift von Bernhard Friedrich Richter: „Catalog: Externor. Scholae Thoman: 1685–1740.“

Das Buch enthält im wesentlichen die Verzeichnisse der in der Zeit von 1685 bis 1740 unter den Rektoren Ernesti und Gesner als Externe auf die Thomasschule aufgenommenen Schüler (s. Abb. 9 und 10, S. 136–137).

Anhang

Auszug aus der testamentarischen Verfügung der Regina Maria Sinner (Abschrift im Quittungsbuch zum Sinnerschen Legat, Archiv des Thomanerchores Leipzig):

„Aus Fr. Regina Marien Sinnerin bey denen E. Stadtgerichten zu Leipzig am 21. Nov. 1740 niedergelegten und am 2 Dec. e. a. publicirten Testament.

4. Ich vermache ferner der Schule zu S. Thomas, so lange dieselbe in gegenwärtiger Verfaßung einer Evangelischen Schule verbleibet ein *Capital* von 5000 Thlr. dergestalt und also, daß E. E. Rath allhier das *Capital* wie ich denselben, als deren Patron darum ersuche, gegen Verzinßung 5 von 100. in seiner Einnahm Stube auf und annehmen, von denen Zinßen an 250 Thlrn. sollen jährlich 25 Thlr. – zu er Kauffung guter Bücher in die Schul*Bibliothec*, welche der iedesmahlige Hr. Rector, mit Einwilligung des Hrn. Vorstehers vor gut befunden, angewendet werden.

Weiln auch außer denen Schülern, so auf der Schule Wohnung, Kost und Unterhalt genießen, viele sich herwenden, die die Schule besuchen, gleichwohl keinen Genuß und Wohlthat wie jene haben und genießen, und doch sehr gute Köpffe darunter sich befinden, denen wegen der kostbaren Lebens Art allhier zu schwer fället sich zu unterhalten, auch auf die Schule nicht kommen können, weil sie keine *Music* verstehen, so sollen von obigen Zinßen 60 Thlr. – dazu gewidmet seyn, daß davon jährlich gewiße *Beneficia* eingerichtet, und von den iedesmahligen Hrn. *Rectore*, und so viel die in seiner *Classe* nicht sitzen betrifft, mit Zuziehung desjenigen *Collegen* der eigentlich zu derselben gehöret, ein und ausgetheilet werden, die Quittung aber darüber soll jährlich dem Hrn. Vorsteher zugestellet werden damit dieser versichert seyn kan, daß die Austheilung würcklich geschiehet.

Ferner sollen 60 Thlr. – zu gewißen Preißen an Büchern zu 5, 4, 3, 2, 1, Thlr. nicht weniger jährl. verwendet werden, welche bey dem jährl. *Examine* unter die Knaben die vor andern am besten sich gehalten, und Fleiß erwiesen, nach dem Unterschied der *Classen*, sie mögen auf der Schule wohnen, oder als *Externi* außerhalb derselben sich aufhalten, vertheilet werden, und ihnen ein Geschenk davon gegeben werden, jedoch soll dieses nur diejenigen treffen, so *studiren*, nicht aber diese so nur alleine der *Music* obliegen, als welche eingezogener Erkundigung nach, sonst mit genugsamen *Beneficiis* versehen sind.

20 Thlr. – soll der Hr. *Rector* vor seine Bemühung und gute Obsicht allenthalben jährl. haben. Nachdem auch vernommen, daß von denen *Collegen*, der der *Quartus* genennet wird, die *Inspection* auf der Schule mit hat, dafür er doch nichts genießet, so soll er 25 Thlr. – dafür jährlich bekommen.

60 Thlr. – sollen noch die übrigen 6 Hrn. *Praeceptores* bekommen, daß ein ieglicher 10 Thlr. davon bekommet, womit allso die sämtl. 250 Thlr. Zinßen aufgehen; und soll mein Erbe Hr. Hofrath Trier, oder deßen Leibes Erbe, so lange er oder Sie am Leben, befuget seyn, Nachfrage zu halten, wie diese Stiftung wohl verwaltet werde. Daferne aber benannte Schule nicht in gegenwärtiger Verfaßung einer Evangel. Lutherischen Schule verbliebe, sollen die Zinßen insgesamt von dem Capital der 5000 Thlr. derselben weiter nicht gewidmet sondern unter die Armen in Leipzig vertheilet werden.

Wir Richter und Beysizere derer Stadtgerichte zu Leipzig bekennen hiermit, daß vorherstehender abschriftl. *Extract* mit den bey uns niedergelegten und in Schriften verfaßten *Original Testament*, nach beschehener *Auscultation* allenthalben gleichlautend befunden worden. Uhrkundl. haben wirs mit den GerichtsSiegel bestätigt. Sigl. Leipzig den 30 Dec. 1740 (L. S.)

Actum den 25. Sept. 1741

Weilen die Zeit herbey komt, da die eine Helffte des von der seel. Fr. D. Sinnerin vor die *Externos* bey hiesiger *Thomas* Schule gestifteten *Legati* zum erstenmahl ausgetheilet werden soll, so habe vor nöthig befunden meine H. *Collegen* zu mir zu berufen und mit ihnen zu *deliberiren*, wie und auf was Maße die Austheilung so thanen *Legati* einzurichten, damit der von der der seel. Frau *Testatrixin* intendirte Nutzen erhalten werden möge, welche *deliberation* dann darauf hinausgefallen daß mit *Consens* des Hrn. Vorstehers

1. der *Percipienten* nicht leicht über 6. seyn möchten, damit die *portiones* nicht zu kleine würden, wobey aber doch dennoch den *Collegen* frey bliebe denselben nicht eben gleiche *portiones* zu geben, sondern daferne unter den 6 *percipienten* einer es vor andern sehr bedürftig wäre, demselben auch etwas mehr als den andern gegeben würde.
2. daß dieses *Beneficium* nicht auf eine gewisse Zeit *assigniret* würde, damit sich die *percipienten* nicht darauf verlaßen könnten, und daferne etwa einer oder der andere sich auf die schlimme Seite legte, man Mühe hätte es ihn wieder zu nehmen, oder sich wohl gar Verdruß zuzöge, sondern daß vor jedes mahliger *Distribution* die *Praeceptores* beym *Rectore* zusammen kommen, und die *Percipienten* erwählen möchten, auf welche Weise denn die *Percipienten* bedeutet werden könnten, daß es lediglich darauf ankommen würde, wie sie sich das künftige halbe Jahr über in *studiren*, Leben und Wandel, wie auch Anwendung des *beneficii* bezeigen würden, wenn sie bey der künftigen *Distribution* wieder bedacht werden sollten.
3. Was Endlich die Auszahlung des Geldes anbetrifft, so solle solche in Gegenwart aller *Praeceptorum* und zwar also geschehen, daß daferne die Eltern in *Loco*, das Geld denselben zugestellet oder geschickt würde; in Ermangelung deßen aber, und da es den Knaben selbst in die Hände gegeben werden müßte, wollten die sämtl. *Collegen* mit darauf Acht haben und Erkundigung einzuziehen bemüht seyn, ob auch das Geld zu nöthigen Ausgaben angewendet werde oder nicht.

Je mehr nun dieser Vorschlag der guten *intention* der seel. Fr. D. Sinnerin so wohl, als dem *Testament* derselben gemäß, ie mehr hoffe man, daß der derselbe *approbiret* werden würde.

M. Jo. Aug. Ernesti.

Vorstehender Vorschlag ist von dem Herrn Vorsteher der Schule *approbiret* worden, und soll es künftig vorgeschlagenermaßen mit *administration* des *Legati* vor die *Externos* gehalten werden. den 6. *Octobr.* 1741. M. Ernesti.“

A. 1742. au Oßren findt vnter dem
 52 fl. 12 gr folgendermaßen ausgezahlt worden.

Rektor accepit	10 fl.	M. J. Guig. Ernesti
Con. Rektor	5 fl.	M. C. D. Hülle
Cantor	5 fl.	accepit d. e. Bach.
Tertius	5 fl.	M. Abraham. Heringer
Dec. Fun	5 fl.	accepit Christoph. Schmitt.
Quartus	12 fl. 12 gr.	accepit M. B. Mathesius.
Collab. I.	5 fl.	Joh. Sieder. Zimmerl.
Collab. II.	5 fl.	acc. M. S. S. S.

Multas via Externos, hinc paravit 30 fl
 vnter geben vnter vnter folgenden die vnter

Lincke accepit	4 fl. 7 gr.	Johann Siederl. Luder.
Fuchs accepit	4 fl. 7 gr.	Johann Siederl. Siedl.
Gäßigen accepit	4 fl. 7 gr.	Ernst Hoffmann Siedl.
Bauer accepit	4 fl. 6 gr.	Christian Siedl.
Forstner accepit	4 fl. 7 gr.	Johann Siederl. Siedl.
Leitner accepit	4 fl. 7 gr.	Joseph Siederl. Siedl.
Wabe accepit	4 fl. 7 gr.	Ernst Hoffmann Siedl.

Abb. 2. Sinnersches Legat: Auszahlungen zu Ostern 1742.

A. 1747.
auf Michaelis

Rector	M. Jo. Aug. Ernest acc.	10. 3/4	—
Conr.	M. Com. Ben. Hulpe acc.	5	—
Pant.	Got. Seb. Bach acc.	—	50. —
Colleg. III.	M. Krieger acc.	—	5 1/2
Colleg. IV.	M. G. Matthesius acc.	—	12 1/2 12 1/2
Baccal. Fun.	M. George Jambor acc.	—	5 —
Coll. VI.	Johann Friedrich Weinmeyer acc.	5	—

Handwritten note below the table:
 In dem Jahr 1747 ist dem unter Collaboratoren geführten
 die Zahl 12 1/2 für den unter Collaboratoren geführten
 für nicht den unter geführten Collaboratoren

30. d. Jahr folgende Ertorn. Lehren

Helldor Daniel Volckmar accipi 4 1/2 1/2
 Rade Johann Gottfried Weßler accipi 4 1/2 1/2
 Marbay Carl Eggelob Marbay.
 Conrad Ernst an dießem Ertorn accipi 4 1/2 1/2
 Kiegel Johann Gottlieb Ditzler accipi 4 1/2 1/2
 Franje Johann Christoph Franje accipi 4 1/2 1/2
 Kiegel Emanuel Laugel accipi 4 1/2 1/2

Abb. 3. Sinnersches Legat: Auszahlungen zu Michaelis 1747.
 Am rechten Bildrand Reste eines herausgerissenen Blattes erkennbar.

Aus der Steuer 1749-1750
 acc. M. C. B. Hülse 18 gr —
 acc. M. A. Kriegl — 18 gr —
 acc. Joh. Seb. Dug — 18 gr —
 Aus der Steuer 1750
 accipi. Anna Magdalena Bach
 acc. M. Kriegl — 9 gr —

 Aus der Steuer Legatur
 accep. M. Kriegl 1 Tl. 8 gr 9 d
 acc. M. Kriegl 1 Tl. 8 gr 9 d
 acc. M. G. Matthes 1 Tl. 8 gr 9 d
 acc. M. G. J. J. 1 Tl. 8 gr 9 d
 acc. Joh. G. Hornig 1 Tl. 8 gr 9 d
 acc. Johann Adam Meyer 1 Tl. 8 gr 9 d

Abb. 4. Steuererstattung und Bosesches Legat: Auszahlungen 1749/1750, für J. S. Bach quittiert von unbekannter Hand (1749; 18 Groschen) beziehungsweise von Anna Magdalena Bach (1750; 9 Groschen bzw. 1 Taler 8 Groschen 9 Pfennige)
 Am rechten Bildrand Reste eines herausgeschnittenen Blattes erkennbar.
 Originalgröße ca. 16,6 × 9,7 cm.

FORMULA OBLIGATIONIS

Oder Revers/ den ein jeder Knabe / ehe er
recipiret wird / vnterscriben soll.



MICH N. N. von N. sage
zu vnd gelobe an / Nach dem ich vom
Herren Rectore vnd Collegis auff die
Schule zu S. Thomas auffgenom-
men worden / nicht allein den Schul
Legibus vñ Statutis, so wol auch andern
löblichen Gebräuchen / mich gemess zu
bezeigen / die mir vorgestellte Herren
Præceptores jederzeit zu veneriren, son-
dern auch die andern Puncta, so bey der Reception mir vorgehal-
ten worden / steiff / vnd vnerbrüchlich zu halten

Als erstlich / von dieser Schule / ohne der Herren
Præceptores consens vnd einwilligung / meiner Eltern / Patronen
vnd Freunde / vorberuht vnd Befehl / vñ denn ohne erkantete mei-
ne Verbesserung / so wol auch ohne erlangtes ehrliches testimo-
nium, welches heym Herrn Rectore ein viertel Jahr auffß wenig-
ste zuvor soll angezeigt vñ gebürtlich gesucht werden / ingleichen
ohne gehaltenen öffentlichen valediction, innerhalb N. Jahren
nicht abzuführen / vielweniger heimlich zu entlauffen.

Zum andern sage ich zu vñnd gelobe an / daß ich
wolle Gottesfürchtig seyn / die Capita pietatis fleißig lernen / auch
mein Leben darnach anstelle / wie auch nichts weniger in andern
Lectionibus fleißig seyn / in Sprachen vnd Künsten / vñ sonders-
lich in der Musica mich üben / gehorsam erzeigen / der modestia
vñnd Erbarkeit mich beflüssigen / niemand verführen / noch mich
selbst verführen lassen / vñd lechtlich danckbar seyn gegen meine Her-
ren Præceptores, vñd alle / so mich gelehret vnd genehret haben.

Zum dritten sage ich zu vñ wil / so ich auß mensch-
licher Schwachheit wider die Leges pecciren würde / mich der
Straffe willig vnterwerffen / auch in fall / (daß doch Gott gnä-
dig verhüten wolle) do ich auß Muthwillen / oder auß odio ar-
bitroris disciplina mich würde flüchtig machen / ipso facto alles
meines suppellectilis verlustig seyn / vñ nicht das geringste weder
heimlich noch öffentlich auß der Schulen tragen noch entwenden.

Solches alles / vñnd was mehr einem ehrlichen
frommen Knaben ehngnet vnd gebähret / sage ich mit Mund vñd
Herken zu / vñnd mit mehrer Bekräftigung habe ich diesen Re-
vers mit ehgner Hand vnterscriben / so geschehen den
Anno

Abb. 5. Matrikel
der Alumen:
Formula Obligationis
beim Eintritt in die
Thomasschule von
1640.

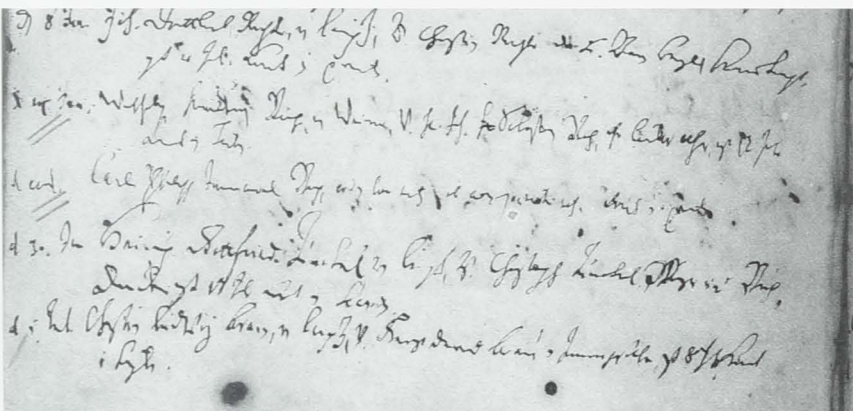


Abb. 7. Matrikel der Externen;
Aufnahme der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel
am 14. 6. 1723 in Tertia bzw. Quarta
(Handschrift des Thomasschulrektors Johann Heinrich Ernesti).

1729

13. Jun	Johann Goldwein Lechner von Wessfeld aus Dachau, zuerst altus 16 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr
14. Jun	Johann Tobias Singer von Eising, zuerst altus 16 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.
15. Jun	Samuel Kistler von Egingen aus Württemberg, zuerst altus 14 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.
17. Jun	Johann Gottlob Sagerer, zuerst altus 14 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.
19. Jun	Johann Gottlob Dinkler von Birmen aus Meissen altus 14 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.
21. Jun	Gottlob Michael Wintzer von Eising, zuerst altus 15 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.
22. Jun	Johann Simon Gilmmerer von Jeringwalde altus 16 Jahr, zuerst altus 15 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.
23. Jun	Christoph Friedrich Meißner, von Meissen altus 16 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.
24. Jun	Johann Tobias Knaab, von Eisingen, zuerst altus 13 Jahr, entspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.

Abb. 8. Matrikel der Alumnus 1627–1631, 1640–1729;
eigenhändige Eintragungen der Neuaufgenommenen
(Aufnahmedaten Hs. des Thomasschulrektors Johann Heinrich Ernesti).

Textübertragung von Abb. 8:

1729, d 3. Jun. Johann Gottfried Berger von Bitterfeld aus Sachsen, seines Alters 16 Jahr, verspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr

d 3. Jun. Johann Tobias Dieze von Leipzig, seines Alters 16 J. verspricht auf dieser Schule zu bleiben 6. Jahr.

d 3. Jun. Samuel Kittler von Belgern aus Meißen seines Alters 14 Jahr, verspricht auff dieser Schule zu bleiben 8 Jahr.

d .3. Jun. Johann Gottlob Zeymer, seines Alters 14 Jahr, verspricht auff dieser Schule zu bleiben 7 Jahr

d 9. Jun. Johann Gottfried Neicke von Grimma aus Meisen seines Alters 14 Jahr, verspricht auf dieser Schule zu bleiben 7 Jahr.

d 9. Jun. Gottlob Michael Wintzer von Leipzig, seines Alters 15 Jahr, verspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.

d 16. Jun Johann Heinrich Hillmeyer von Geringswalde aus Meisen, seines Alters 13 Jahr, verspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.

d 18. Jun. Christof Friedrich Meißner, von Weisenfels, seines Alters 14 Jahr, verspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr.

d 4. Jul. Johann Tobias Krebs von Buttstätt aus Thuringen, seines Alters 13 Jahr, verspricht auf dieser Schule zu bleiben 8 Jahr.

Nomina tum Alumnorum tum Externorum
 Scholae Romanae.

1730 172

Simani
 Johann Heinrich Dinnel Extern: Praefectus
 Johann David Feyerherm Alum: Praef: Honor. I. & Fam. Honor.
 Johann Georg Dittmer, Chyroumus Extern.
 Johann Gottlieb Tapp Praef: Honor. II.
 Paul Christian Drog Praef: Honor. III.
 Johann Samuel Engel
 Johann Gottlieb Junger Fam: Honor. Rect:
 Johann Gottlieb Strang Extern:
 Johann Christian Tunder Extern:
 Johann Gottlieb Junger Extern:
 Philipp Christian Ditzler
 Johann Gottlieb Jans Praefactor
 Christian Herz Extern:
 Adam Heinrich Pogantzer
 Carl Friedrich Dering
 Johann Heinrich Dinnel
 Daniel Gottlieb Lütz Fam: Funerum.
 Johann Gottlieb Junger
 Caspar Salomon Dingesdt Fam: Rect:
 Johann Gottlieb Einow Extern:
 Johann Gottlieb Ditzler Extern:
 Johann Daniel Göbner Titul.

Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten und ihre Verwendung in Bachs Werken

Von Kai Köpp (Karlsruhe)

I. Zum Stand der Forschung

Das Bild der Viola d'amore ist durch zahlreiche, oft aufwendig gearbeitete Instrumente geprägt, die in Museen und Sammlungen erhalten sind. Sie sind fast ausnahmslos mit Resonanzsaiten ausgestattet, deren Nachklang als unverzichtbares Merkmal der Viola d'amore angesehen wird. In der Vergangenheit ist jedoch wiederholt darauf aufmerksam gemacht worden, daß bis weit ins 18. Jahrhundert hinein auch ein anderer Typ der Viola d'amore in Gebrauch war, der keine Resonanzsaiten besaß, sondern mit Spielsaiten aus Metalldraht bezogen war.¹ Da die Viola d'amore-Partien selbst keinen Hinweis auf das Vorhandensein von Resonanzsaiten enthalten, ist es nicht möglich, die erhaltene Literatur von sich aus dem einen oder anderen Typ zuzuweisen. Es fehlte bislang auch an verlässlichen Kriterien, nach denen erhaltene Instrumente zweifelsfrei als Viola d'amore ohne Resonanzsaiten identifiziert werden können.² Dadurch konnte die Verbreitung und sogar die klangliche Eigenart des sogenannten „früheren Typs“ nicht beurteilt werden.

Bach setzte die Viola d'amore bekanntlich in vier Vokalwerken in ihrer charakteristischen Funktion als Soloinstrument ein. Dadurch, daß zu keinem dieser Werke originale Stimmen für Viola d'amore erhalten sind, ist es besonders schwierig, aus dem Notentext heraus eine Aussage über die Stimmung der verwendeten Viola d'amore zu treffen. Es fällt aber auf, daß Bach das Instrument nur einmal 1714 in Weimar (BWV 152) und dreimal in einem engen Zeitraum von 1724 bis 1725 in Leipzig (BWV 245, BWV 36c, BWV 205) einsetzte. Da sich die Viola d'amore-Partie der Weimarer Kantate in der Altlage bewegt, während die Leipziger Werke ein Instrument in Diskantlage vorsehen, erscheint es naheliegend, zwei unterschiedliche, von individuellen Spielern verwendete Instrumente anzunehmen. Die zwei Arien aus der Johannes-Passion BWV 245 sind wahrscheinlich die am häufigsten gespielten Werke des Viola d'amore-Repertoires überhaupt, und so stellt sich immer wieder die Frage nach der Art des Instruments und seiner Stimmung. Neue Quellen und Dokumente zur Viola d'amore sowie eine eingehendere Untersuchung von Repertoire und Aufführungspraxis in Mitteldeutschland erlauben es nun, die Instrumente näher zu beschreiben, die Bach in Aufführungen bis 1725 zur Verfügung standen.

¹ Unter den neueren Arbeiten sind zu nennen: J. H. van der Meer, *Zur Frühgeschichte der Viola d'amore*, in: Kongreßbericht der Internationalen Musikgesellschaft, Kopenhagen 1972, S. 547–555, und W. Schrammek, *Die Viola d'amore zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Studien* 9, Leipzig 1986, S. 56–66.

² Vgl. als Einführung K. Köpp, Artikel *Viola d'amore*, MGG², Sachteil Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 1562–1572.

II. Instrumentenkundliche Quellen

1. Texte zur Viola d'amore

Bisher galt ein Tagebucheintrag des Londoner Hofbeamten John Evelyn vom 20. November 1679 als früheste Erwähnung der Viola d'amore. Daraus wurde vielfach die Vermutung abgeleitet, das Instrument sei in England erfunden worden,³ obwohl Evelyn, der in Oxford und Italien eine musikalische Ausbildung erhalten hatte, ausdrücklich bemerkt, daß dieses für ihn neuartige Instrument von einem Deutschen gespielt wurde:

„[...] above all for its swetenesse & novelty the *Viol d'Amore* of 5 wyre-strings, plaied on with a bow, being but an ordinary Violin, play'd on *Lyra* way by a *German*, than which I never heard a sweeter Instrument or more surprizing [...]“⁴

Durch einen – im gegebenen Zusammenhang lange unbeachtet gebliebenen – Brief des in Hamburg tätigen Musikers Johann Ritter kann der früheste Hinweis auf die Viola d'amore dreißig Jahre früher datiert werden. Am 9. November 1649 berichtet Ritter seinem Landesherrn, dem wettinischen Herzog Wilhelm IV., von fast zwölfhundert von ihm kopierten Musikalien „meist ietziger manier, wie sie in *Italia musiciren*“, die er bei seiner Rückkehr nach Weimar mitbringen wolle...

„[...] zu geschweigen, meiner verstimten sachen, welcher ich eine gute anzahl beysaßen habe, so habe ich auch bey mir 2 gute *discant Violen*, und eine *Viola* mitt 5 seiten, welche genennet wird, *Viola de l'amour*, auf verstimte manier zu gebrauchen, nebenst einer guten *Violdegambe*. [...]“⁵

Aus diesen beiden Quellen gehen die wichtigsten Informationen über die Viola d'amore des 17. Jahrhunderts hervor: Die Viola d'amore ist ein Instrument in Diskantlage mit fünf gestrichenen Metallsaiten, das offenbar in Deutschland gebräuchlich war. Die „verstimte manier“, beziehungsweise die Spielweise „*Lyra way*“ ist für die Viola d'amore ein notwendiges Merkmal. Dabei unterscheidet sie sich von der Violine, für die es bereits ein reiches Repertoire an „verstimten sachen“ gab, von Anfang an durch die Zahl und das Material der Spielsaiten.

³ Besonders seit C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 412, ebenso derselbe, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 2. Aufl. 1930, S. 197, zuletzt vertreten von U. Prinz, Artikel Viola d'amore, in: *The Oxford Bach Companion*, Oxford 1999, S. 492. Es ist zwar richtig, daß in England 1608/09 ein Patent auf Resonanzsaiten angemeldet wurde, aber diese „Erfindung“ war 1652 bereits wieder aus der Mode gekommen und kann nicht auf die Viola d'amore bezogen werden, vgl. Köpp (wie Fußnote 2), Sp. 1564, und ausführlich P. Holman, ‚*An Addicion of Wyer Stringes beside the Ordenary Stringes*‘ – *The Origin of the Baryton*, in: *Companion to Contemporary Musical Thought*, Bd. 2, London 1992, S. 1098–1115.

⁴ J. Evelyn, *The Diary*, Nachdruck hrsg. von E. S. de Beer, Bd. 4, Oxford 1955, S. 186f.

⁵ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, B 26435, fol. 71r. Wortlaut des Briefes (leicht gekürzt) bei A. Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 145f.

Durch das Streichen dieser Metallsaiten entsteht ein ungewöhnlicher Klang, den Evelyn zweimal als süß bezeichnet. Offenbar verselbständigt sich in dem jungen Instrument Viola d'amore eine Spielpraxis, die unter professionellen Musikern bereits längere Zeit geübt worden war, denn Praetorius berichtet 1619 von Instrumenten der Geigenfamilie „daß wenn sie mit Messings= vnd Stälernen Säiten bezogen werden / ein stillen vnd fast lieblichen Resonantz mehr / als die andern / von sich geben“.⁶

Eine undeutliche Angabe über die Besaitung der Viola d'amore in Daniel Speers Schulwerk *Grundrichtiger kurtz leicht nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst* von 1687 wurde vielfach als die erste Erwähnung des Instrumententyps mit Resonanzsaiten gedeutet:⁷

„*Viol de l'Amor*, welche theils mit stählernen Saiten doppelt in *unisono* bezogen wird, theils auch därerne Saiten hat / und in viel verstimmtten Sachen gebraucht wird / dessen *Corpus* wie eine *Braz*, doch nicht so lang / aber der Boden und Decke drey quehr Finger in der Höhe zu stehen kommt.“⁸

Vergleiche mit zeitgenössischer Literatur belegen jedoch, daß mit der Formulierung „doppelt in unisono“ immer ein doppelchöriges Saitenpaar gemeint ist. Wahrscheinlich bezieht sich Speer hier tatsächlich auf eine Art gestrichene Cister, die mit der frühen Viola d'amore eng verwandt ist und von der noch einige Exemplare erhalten sind.⁹ Für diese Lesart spricht außerdem, daß Speer im gleichen Abschnitt metallene Resonanzsaiten auf der „Viola di Bardon“ ausführlich beschreibt, ohne dabei auf die Viola d'amore zurückzuverweisen. In Speers eigenem Glossar, das am Ende des Buches folgt, fehlt denn auch der irritierende Hinweis auf den doppelten Saitenbezug:

„*Viola di lamor*, eine *Viol* mit erhabenem *corpore*, und mit stählernen oder silbernen Saiten bezogen / und hat auch seine besondere Verstimmung / wie eine *Gamb*.“¹⁰

Diesem Glossar beziehungsweise einer auch Speer zugrundeliegenden Quelle entnehmen die Lehrwerke von Martin Heinrich Fuhrmann und Friedrich Erhard Niedt, die beide 1706 gedruckt wurden, ihre Angaben zur Viola d'amore.¹¹ Die am häufigsten zitierte Beschreibung der Viola d'amore erscheint 1713 in Johann Matthesons *Das Neu-Eröffnete Orchestre*:

⁶ M. Praetorius, *Syntagma Musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (Reprint Kassel 1958), S. 48.

⁷ Vgl. stellvertretend H. Danks, *The Viola d'amore*, Halesowen 1976, E. Küllmer, *Mitschwingende Saiten*, Dissertation, Bonn 1986, und Schrammek (wie Fußnote 1), S. 60.

⁸ D. Speer, *Grund-richtiger Unterricht ... der Musicalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, Ulm 1697 (Reprint Leipzig 1974), S. 207; gleicher Wortlaut bereits in der ersten Auflage 1687.

⁹ Solche Instrumente wurden um 1750 in Dublin und noch 1786 von J. Ruddiman in Aberdeen gebaut, vgl. Danks (wie Fußnote 7), S. 35, mit Abbildung. Speer selbst (wie Fußnote 8; S. 208) beschreibt im gleichen Absatz doppelchörige e-Saiten auf „polnischen“ Geigen.

¹⁰ Speer (wie Fußnote 8), S. 286.

¹¹ M. H. Fuhrmann, *Musicalischer Trichter*, Franckfurt an der Spree [Berlin] 1706, S. 93, und F. E. Niedt, *Handleitung zur Variation*, Teil II, Hamburg 1706 (ohne Paginierung).

„Die verliebte *Viola d'Amore*, Gall. *Viole d'Amour*, führet den lieben Nahmen mit der That / und will viel *languissantes* und *tendres* ausdrücken. Sie hat 4. Sayten von Stahl oder Meßing / und eine / nemlich die *Quinte*, von Därmen. Ihre Stimmung ist der *Accord c. moll.* oder auch *c. dur c.*“ g. {dis./e.} c.‘g. wiewol es fast besser Art hat / und nicht so gezwungen ist / wenn sie wie eine *ordinaire Violine* gestimmt wird / weil man alsdann / sonst aber mit vieler Mühe / und in etlichen Stücken gar nicht / allerhand Sachen darauff spielen kan. Ihr Klang ist *argentin* oder silbern / dabey überaus angenehm und lieblich. Nur ist Schade / daß ihr Gebrauch nicht größer seyn soll.“¹²

Mattheson beschreibt den in Hamburg üblichen Typ der *Viola d'amore* in Diskantlage mit fünf Saiten, deren Stimmung sich dort seit der Zeit Johann Ritters auf einen C-Dur- oder c-Moll-Akkord festgelegt hatte. Weil das Instrument dadurch nur eingeschränkt einsetzbar war, schlägt Mattheson eine Stimmung in Quinten vor und bezieht sich damit möglicherweise auf die bereits zitierte Stelle bei Praetorius, dessen *Syntagma Musicum* er gekannt hat. Die Charakterisierung des Klanges entnimmt Mattheson dem *Dictionnaire de musique* von Sébastien de Brossard, das bereits 1703 erschienen war:

„*Viola d'Amor*. C'est à dire, *Viole d'Amour*. C'est une espece de Dessus de *Viole* qui a six Chordes d'acier ou de Laitton comme celles du Clavessin, & que l'on fait sonner avec un *Archet* à l'ordinaire. Cela produit un Son argentin qui a quelque chose de fort agréable.“¹³

Brossard nennt erstmals die Zahl von sechs Saiten und identifiziert ihr Material mit Cembalodraht. Das in Frankreich kaum bekannte Instrument hat er wahrscheinlich während seiner langjährigen Wirkungszeit in Straßburg kennengelernt.¹⁴ Aus Brossards *Dictionnaire* übernahm Johann Christoph Pepusch, der nach fast zwanzig Jahren als Musiker am Berliner Hof nach London übersiedelte, die Beschreibung der *Viola d'amore* in sein 1724 anonym erschienenenes Wörterbuch:

„*Viola d'Amour*, a Kind of Treble Viol, strung with Wire, and so called because of its soft and sweet Tone.“¹⁵

An dieser Stelle könnte die Untersuchung der Quellen zur *Viola d'amore* im Bezug auf Bach abgebrochen werden, denn nach heutigem Wissensstand hat Bach das Instrument nach 1725 nicht mehr eingesetzt. Da aber die schriftliche Aufzeichnung der organologischen Entwicklung in der Regel nachgeordnet ist und weitere *Viola d'amore*-Werke Bachs heute verloren sein könnten, sollen auch noch später veröffentlichte Texte angeführt werden. Besonders interessant im Hinblick auf Bachs

¹² J. Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 282f.

¹³ S. de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*, Paris 1703, S. 219.

¹⁴ Brossards positive Charakterisierung des Klanges von gestrichenen Metallsaiten auf der *Viola d'amore* ist als Reaktion auf eine Textstelle bei Jean Rousseau zu verstehen, in der dieser den Klang als unfranzösisch, „meschant“ und „trop aigre“ ablehnt, vgl. derselbe, *Traité de la Viole*, Paris 1687, S. 22.

¹⁵ J. C. Pepusch, *A Short Explication of such Foreign Words, as are made use of in Music Books*, London 1724, S. 87, zitiert nach G. Strahle, *An Early Music Dictionary: Musical terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, S. 409.

Weimarer Kantate ist beispielsweise der Eintrag im „Musicalischen Lexicon“ von Johann Gottfried Walther, der seit 1707 in Weimar als Organist tätig war, denn als ein Cousin Johann Sebastian Bachs könnte Walther Ohrenzeuge der Kantatenaufführung im Jahr 1714 gewesen sein. Leider bringt Walther keine eigenständigen Informationen, sondern wiederholt lediglich Matthesons Text (unter Angabe der Quelle).¹⁶ Auch der praktizierende Jurist, Komponist und Violoncellist Johann Philipp Eisel aus Erfurt zitiert Matthesons Text in seinem 1738 anonym erschienenen *Musicus αυτοδίδακτος* wörtlich.¹⁷ Dies wirft einerseits ein Licht auf die Autorität Matthesons, andererseits darauf, daß seine Beschreibung der Viola d'amore auch auf das in Mitteldeutschland gebräuchliche Instrument zutrif.

Eisel, der auf das Titelblatt seines Buches als Autorenangabe lediglich die Worte „Von einem / Der in *praxi* erfahren“ setzen ließ,¹⁸ erweitert die Informationen Matthesons beträchtlich. So fügt er einschränkend hinzu, daß der Gebrauch der Viola d'amore „unter uns Teutschen eben nicht gar zu gemein ist“ und daß „man der Stücke, da der *Accord* auf der *Viola d'Amour C. moll*, oder *C. dur*, und der *Clavis G.* gar selten“ findet. Daher wiederholt Eisel den Vorschlag Matthesons, die Viola d'amore in Quinten zu stimmen. Unmittelbar anschließend beschreibt er jedoch eine bereits etablierte „Verbesserung“ der Viola d'amore, die das Umstimmen des Instruments nach der Haupttonart dadurch vermeidet, daß ihre Stimmung hauptsächlich aus einer harmonisch unspezifischen Folge von Quartan besteht:

„10. Gibt es denn nicht noch eine neuere Art der *Viola d'Amour*.

Ja die Herren Italiäner haben nach ihrer angebohrnen *musicalischen Invention* das Werck so hoch hinauf getrieben, daß sie vor kurtzer Zeit gar die *Viola d'Amour* von 7. Saiten heraus gebracht.

11. Was ist aber vor eine Stimmung hierbey zu beobachten.

Die oberste Saite wird ins *B.* die andere ins *F.* die dritte ins *C.* die vierte ins *G.* die fünfte ins *D.* die sechste ins *B.* die siebende ins *F.* gestimmt.

12. Was werden aber vor Schlüssel erfordert, und wie vielerley gehören darzu?

Zweyerley, nemlich der *Fleuten-* und *Bass-Schlüssel*.

[...]

Damit aber die Herren Liebhaber der *Musique* hierinne nicht *confus* gemacht werden mögen, so dienet denenselben zur Nachricht, daß diese Art der *Viola d'Amour* um deßwillen von denen Herren Italiänern erfunden worden: 1) Alle Verstimmung derer *Accorde* zu *evitiren*, indem man auf diese Maaße aus allen Tönen spielen kan. 2) Schönere *Harpegiaturen* heraus zu bringen, und also die *Partien* besser zu *executiren*.“

¹⁶ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953), S. 636. Selbst der Zusatz Walthers, das Instrument sei eine „Violine von besonderer Form und Stimmung“, ist ein Mattheson-Zitat aus der zweiten (von Mattheson überarbeiteten) Auflage von Niedts Lehrwerk *Musicalische Handleitung, oder: Gründlicher Unterricht* [...] (Hamburg 1721, S. 115). Bei Walthers Angabe e² für die höchste Saite handelt es sich eindeutig um einen Druckfehler.

¹⁷ J. P. Eisel, *Musicus αυτοδίδακτος / Oder / Der sich selbst informirende Musicus*, Erfurt 1738 (Reprint Leipzig 1976), S. 31–36.

¹⁸ Die Auflösung der Initialen „ipe“ in J. P. Eisel stützt sich auf die Angabe seines Erfurter Mitbürgers J. Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758 (Reprint Kassel 1953), S. 582.

Nichts deutet darauf hin, daß die von Eisel beschriebene „neuere Art der Violen d'Amour“ Resonanzsaiten besessen hat, es sei denn, man wollte den Verweis auf die „Herren Italiäner“ in diesem Sinne deuten. Auch zum Material der Spielsaiten gibt Eisel keine abweichenden Informationen. Noch zwanzig Jahre später schreibt der ebenfalls in Erfurt wirkende Organist und Musikgelehrte Jacob Adlung in seiner *Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit* ganz lapidar: „Viola d'amore italiän. viole d'amour franz. hat mehrentheils Dratsaiten.“¹⁹ Ein bislang unbeachtetes Zitat aus Matthesons Traktat *Philologisches Tresenspiel* von 1752 unterstreicht, daß der im süddeutsch-katholischen Raum zu dieser Zeit bereits etablierte Typ der Viola d'amore mit Resonanzsaiten in Nord- und Mitteldeutschland praktisch unbekannt geblieben war:

„§.16. Wie ferner die *Viol d'Amour*, mit ihrer Abkürzung, zu der Ehre kömt, daß sie eine Doppelgeige genannt wird, ist schwer zu ergründen: denn sie hat weder doppelte Saiten; noch doppelte Grösse; noch doppelten Klang zum Vorzuge. Die Franzosen heissen dieses angenehme doch sehr wenig gebrauchte Instrument: *Viole d'Amour*, und die Italiener: *Viola d'Amore*. *Viol* ohne e oder a, ist nirgend zu Hause. [...] Wegen des lieblichen Lauts der gestrichenen stählernen Saiten auf der *Viole d'Amour*, hat sie, wie der *Oboe d'Amore*, ohne deswegen eine doppelte Schalmey zu seyn, und das *Clavessin d'Amour*, ohne darum ein Doppelklavir zu werden, den lieben Namen bekommen: kann und soll auch nicht anders, als obgedachter massen, benennet werden; es wäre denn, daß jemand, nach dem Beyspiele der Schnabelflöte, eine Liebesgeige daraus machen wollte: beydes im gleichlächerlichen Grade.“²⁰

Der einzige Hinweis auf Resonanzsaiten, der sich in einer deutschen Quelle zur Viola d'amore vor 1750 finden läßt, stammt aus dem süddeutsch-katholischen Raum. Das von Mattheson mit einem Lobgedicht bedachte Schulwerk *Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal* von 1732 von Josef Friedrich Bernhard Caspar Majer aus Schwäbisch Hall erwähnt Resonanzsaiten in einer kleingedruckten Fußnote:

„*Nota*. Es sind aber auf diesem *Instrument* noch sechs andere messing- oder stählerne Saiten befindlich, welche unter dem hohlen Griff=Blatt hervor reichen, und unten an dem ordentlichen Steg in die quer über befestigten eisernen Drath, überlegen, auch in den oberen *Accord* können gestimmt, aber nicht gestrichen werden; daher sie weiter zu nichts dienen, als zum Nachklang.“²¹

Der Haupttext entspricht wiederum der Vorlage Matthesons und beschreibt den bekanntesten Typus mit Spielsaiten aus Metall und der obersten Saite aus Darm. Dieser Text nimmt jedoch eine Sonderstellung ein, denn er übertrifft alle anderen Texte an Ausführlichkeit und scheint zudem der einzige Originalbeitrag Majers unter den Kapiteln seines Schulwerkes zu sein. Majer beschreibt keine fünfsaitigen, sondern nur sechssaitige Instrumente, unterscheidet aber zwei Größen (Diskant- und Altlage) und erwähnt die typische Scordatur-Notation auf fünf oder neun

¹⁹ Adlung (wie Fußnote 18), S. 599. Die Formulierung „mehrentheils“ bezieht sich auf die höchste Spielsaite aus Darm.

²⁰ J. Mattheson, *Philologisches Tresenspiel*, Hamburg 1752 (Reprint Leipzig 1975), S. 8f.

²¹ J. F. B. C. Majer, *Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*, Schwäbisch Hall 1732 (Reprint Kassel 1954), S. 104.

Linien.²² Außerdem gibt er die Beschaffenheit der Spielsaiten aus Draht genau an und nennt sechzehn verschiedene Stimmungen. Der von Majer selbst angefertigte Holzschnitt einer Viola d'amore zeigt ein Instrument mit Gambenkörper und sichelförmigen Schalllöchern. In dem von einem Amorettenkopf bekrönten Wirbelkasten befinden sich lediglich sechs Wirbel für die Spielsaiten. Resonanzsaiten werden nicht abgebildet. Aus diesen Quellen geht hervor, daß die Viola d'amore in Deutschland normalerweise keine Resonanzsaiten, dafür aber Spielsaiten aus Metall besaß. Resonanzsaiten werden in Süddeutschland als ein besonderer, aber keineswegs notwendiger Zusatz erwähnt, ohne daß sich dadurch das Material der Spielsaiten ändert. Bei den von Majer beschriebenen Instrumenten mit Resonanzsaiten bestehen die Spielsaiten offensichtlich nach wie vor aus Metall.

2. Erhaltene Instrumente

Die in den Museen gezeigten Violen d'amore repräsentieren fast ausschließlich den Typ mit Resonanzsaiten und stammen aus dem süddeutsch-katholischen Raum, wo dieser Typ entwickelt wurde.²³ Aus Norddeutschland ist bislang kein originales Instrument dieses Typs bekannt geworden. Drei nachweisbare Instrumente aus Mittelddeutschland bilden die Ausnahme und zeigen einen süddeutsch-böhmischen Einfluß. Das früheste Exemplar ist jedoch erst 1730 in Markneukirchen gebaut worden und kann daher nur bedingt mit Bachs Leipziger Werken für Viola d'amore in Beziehung gebracht werden (siehe unten). Aufgrund der zitierten Quellen richtet sich das Augenmerk auf Instrumente des Typs ohne Resonanzsaiten. Solche Instrumente sind jedoch nicht so leicht als Viola d'amore zu identifizieren, denn es fehlen verlässliche Kriterien, anhand derer sie beispielsweise von einer Diskant- oder Altgambe unterschieden werden können.

Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten zeigt (ebenso wie der süddeutsche Typ) eine Mischform aus Gamba- und Geigeninstrument: Bestandteile, die mit der Spielweise „da braccio“ zusammenhängen, entstammen der Bautradition der Violinfamilie (Halsquerschnitt, Zargenhöhe). Von beiden Instrumentenfamilien unterscheidet sich die Viola d'amore grundsätzlich – nach Auskunft aller Quellen – durch das Material der Spielsaiten (Metalldraht). Die klanglichen und baulichen Konsequenzen eines Saitenbezuges aus Metalldraht sind bisher nicht untersucht worden.

Wer sich mit historischen Tasteninstrumenten beschäftigt, weiß, daß der weich legierte Cembalodraht leicht bricht, wenn man ihn knickt. Wird eine solche Saite durch das gebohrte Loch eines Saitenhalters geführt und gespannt, bricht sie an dem Punkt, wo die Saite aus dem Loch austritt. Die wenigen original erhaltenen Saitenhalter zeigen daher eine Konstruktion der Saitenbefestigung, die dieser Materialschwäche Rechnung trägt, etwa eine Saitenaufhängung an Metallstiften (wie bei Tasteninstrumenten) oder an kleinen Knöpfen aus Knochen oder Elfen-

²² Diese außergewöhnliche Notation auf neun Linien ist nur im süddeutsch-katholischen Raum bekannt und wird von Heinrich Ignaz Franz von Biber (bereits 1696) und P. Claudius de Malapert verwendet; vgl. D. und M. Jappe, *Viola d'amore Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d'amore von ca. 1680 bis nach 1800*, Winterthur 1997, S. 50 bzw. 139.

²³ Die früheste bekannte Viola d'amore mit Resonanzsaiten stammt von Johannes Paul Schorn, Salzburg 1697 (Stadtmuseum Udine), vgl. Köpp (wie Fußnote 2), Sp. 1568.

bein, an die der Draht mit einer Schlinge angehängt werden kann. Es gibt auch Saitenhalter, an deren Unterseite ein kleiner Querriegel aus dem Holz stehengelassen wurde, in den Löcher in Richtung des Saitenzuges gebohrt sind. Eine derartige Saitenhalterkonstruktion ist das wichtigste Kriterium, eine kleine „Gambe“ oder „Viola da braccio“ als Viola d’amore ohne Resonanzsaiten zu identifizieren. Ist dieses „Monturteil“ nicht mehr erhalten, müssen eine Reihe weiterer Indizien zutreffen. Es lassen sich also folgende Kriterien formulieren:

Eine Viola d’amore ohne Resonanzsaiten besitzt:

1. fünf bis sieben (vgl. Eisel) Spielsaiten. Eine Saitenzahl, die fünf übersteigt, ist ein Merkmal für Gambeninstrumente, denn sie schließt wegen des Tonumfangs die für Geigeninstrumente typische Stimmung in Quinten aus;
2. ein Gambenkörper in Diskant- oder Altgröße (vgl. Majer 1732) mit im Vergleich zu Gamben relativ niedrigen Zargen (vgl. Speer: „drey quehr Finger“ hoch). Die niedrigen Zargen sind ein notwendiges Merkmal für die Spielweise „da braccio“,²⁴ während der in der Regel flache Boden und die abfallenden Schultern für die Gambenbauweise typisch sind;
3. stilistische Attribute, die auf ihre Stellung zwischen den Gattungen oder auf ihre Bezeichnung „d’amore“ hindeuten, etwa die besondere Form der Schalllöcher oder ein „Engelskopf“ mit verbundenen Augen (Attribut des als nacktes Knäblein dargestellten Liebesgottes Amor, der seine Liebespfeile blind verschießt);
4. einen im Gegensatz zu Gambeninstrumenten relativ schmalen Hals mit abgerundetem Querschnitt, der die Applizierung von Darmbünden erschweren würde. Außerdem ist der Hals im Originalzustand nicht ausgehöhlt, da er ja keine Resonanzsaiten aufnehmen muß;
5. einen verlässlichen Hinweis auf ihre Entstehungszeit, die den Gebrauch als Diskant- oder Altgambe unwahrscheinlich macht: Das Consortspiel war in Deutschland bereits im frühen 18. Jahrhundert verschwunden, und der französische *Pardessus de Viole* hatte kein deutsches Gegenstück;
6. bauliche Eigenschaften, die einem Bezug auf leicht brechenden Metallsaiten Rechnung tragen, zum Beispiel Stifte, an denen Drahtschlingen eingehängt werden können.

Anhand dieser Kriterien lassen sich einige in der instrumentenkundlichen Literatur abgebildete Instrumente zweifelsfrei als *Viola d’amore* identifizieren. Dazu gehören vier Instrumente des Hamburger Geigen- und Lautenmachers Joachim Tielke, die zwischen 1690 und 1694 gebaut wurden, denn eines von ihnen besitzt noch den originalen Saitenhalter mit fünf kleinen Häkchen.²⁵ Diese Instrumente, deren Korpus etwas kleiner ist als das einer Violine, repräsentieren den von Mat-

²⁴ Van der Meer (wie Fußnote 1), S. 550, nennt folgende Werte: „5–7 cm für den größeren Typ, gegen 7–13 cm bei der Alt-Viola da Gamba; 4–5 cm für den kleineren Typ gegen 7–8 cm bei der Diskant-Viola da Gamba“.

²⁵ Lübeck, St. Annen-Museum, Inv.-Nr. 3587a; vgl. G. Hellwig, *Joachim Tielke – Ein Hamburger Lauten- und Violonmacher der Barockzeit*, Frankfurt 1980, S. 55; Abbildung in: Köpp (wie Fußnote 2), Sp. 1557. Bei einer weiteren Gruppe von fünfsaitigen Instrumenten Tielkes in Altlage, die unterschiedliche stilistische Merkmale aufweist, ist ihre Funktion als *Viola d’amore* oder „Violetta“ noch nicht geklärt.

theson beschriebenen Typ der Viola d'amore mit fünf Saiten. Zwei gleichartige Instrumente des Danziger Geigenbauers Christoph Meyer aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts zeigen bereits eine sechssaitige Anlage bei ähnlicher Korpusgröße wie die Instrumente Tielkes.²⁶ Obwohl ihre originalen Saitenhalter später verändert wurden, sind die eingelassenen Metallstifte noch gut zu erkennen. Ebenfalls sechs Saiten besitzt ein original erhaltenes Instrument von Andreas Ostler, das 1714 in Breslau gebaut wurde (siehe Abbildung 1). Der alte Saitenhalter ist jedoch so weit abgeschnitten worden, daß die ursprüngliche Art der Saitenbefestigung nicht mehr erkennbar ist.²⁷ Trotzdem reichen die übrigen Merkmale aus, das Instrument als Viola d'amore zu identifizieren (flammenförmige Schalllöcher, Engelskopf mit verbundenen Augen, massiver Hals mit abgerundetem Querschnitt). Mit einer Korpusgröße von 40,2 cm repräsentiert es ein Instrument in Alllage, wie es in Bachs Weimarer Kantate BWV 152 Verwendung fand. Auch später noch wurde dieser Instrumententyp in Mitteldeutschland gebaut, wie ein schmuckloses Exemplar von Johann Georg Hammig, Markneukirchen 1747, zeigt. Diese fünfsaitige Viola d'amore mit einer Korpusgröße von 42,0 cm besitzt f-förmige Schalllöcher und eine einfache Schnecke. Der schmale Hals mit seinem gerundeten Querschnitt und das späte Entstehungsdatum sprechen gegen eine Identifizierung als Diskantgambe.²⁸

Die von Eisel 1738 beschriebenen Instrumente mit sieben Saiten bilden eine relativ geschlossene Gruppe. Jappe wies bereits darauf hin, daß Eisels Angaben über Stimmung und Notation genau der Behandlung der Viola d'amore im reichen Darmstädter Repertoire entsprechen, das fast ein Viertel des gesamten überlieferten Bestandes bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts umfaßt.²⁹ Die Kompositionen von Johann Ernst Süß, der die Viola d'amore bei dem Darmstädter Konzertmeister Jakob Kress gelernt hatte und später am Kasseler Hof wirkte,³⁰ bestätigen die Verwendung des von Eisel beschriebenen siebensäitigen Instruments. Daß die auf dem Arm gespielte Viola d'amore in einigen Werken, die nach dem Tode von Kress 1728 entstanden sind, sogar bis in die tiefe Lage des Violoncellos geführt wird,³¹ findet seine Bestätigung in mehreren großformatigen Instrumenten, die der Autor neuerdings identifizieren konnte. Es handelt sich dabei um eine siebensäitige Viola d'amore ohne Resonanzsaiten, die der Darmstädter Hofmusiker Johann Georg Skotschowsky 1727 gebaut hat.³² Das Instrument besitzt eine Korpuslänge von

²⁶ Abbildung in: van der Meer (wie Fußnote 1), S. 551. Vgl. auch W. L. von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Lübeck 1904, S. 429. Seit der sechsten Auflage (Lübeck 1922) führt Lütgendorff ihn unter der Schreibweise „Mener“. Das zweite Instrument befindet sich in Privatbesitz.

²⁷ Eine Abbildung des unrestaurierten Instruments enthält K. Köpp, *Streichinstrumente und ihre Spielpraxis*, in: D. Sackmann und S. Rampe (Hrsg.), *Bachs Orchestermusik*, Kassel etc. 2000, S. 299.

²⁸ Abbildung in: A. König, *Die Viola da Gamba*, Frankfurt/Main 1985, Nr. 27. Ein sehr ähnliches Instrument aus der gleichen Sammlung (Johann Gollberg, Danzig 1742) wird unter Nr. 28 gezeigt.

²⁹ Vgl. Jappe (wie Fußnote 22), Exkurs III: Christoph Graupner, S. 204ff.

³⁰ Gerber ATL, Bd. 2, Sp. 609.

³¹ Jappe (wie Fußnote 22), S. 207.

³² Paris, Musée de la Musique, Inv.-Nr. E.1553; Abbildung in: Köpp (wie Fußnote 2), Sp. 1558.



Abb. 1. Sechssaitige Viola d'amore ohne Resonanzsaiten von Andreas Ostler, Breslau 1714 (Privatbesitz)

44,5 cm, flammenförmige Schalllöcher, eine runde Rosette in der oberen Deckenhälfte und eine à jour gearbeitete Schnecke, wie sie von Gamben bekannt ist.³³ Eines der wenigen überhaupt erhaltenen Instrumente von dem Eisenacher Hofmusiker Johann Hasert, den Eisel zusammen mit Johann Christian Hoffmann aus Leipzig als Erbauer hochwertiger Geigen und Gamben zweimal erwähnt, besitzt die gleichen Stilmerkmale, jedoch ohne die Rosette (siehe Abbildung 2). Diese Viola d'amore aus dem Jahr 1735 mit einer Korpuslänge von 45,0 cm³⁴ könnte sogar der Anlaß für Eisel gewesen sein, die siebensaitigen Instrumente in seinem *Musicus ἀυτοδίδακτος* zu beschreiben. Glücklicherweise ist hier der originale Saitenhalter noch erhalten. Durch seinen abgeschrägten Umriß und die Aufhängung der Saiten an einem verdeckten Querriegel kann er der Viola d'amore zugeordnet werden. In die gleiche Zeit gehört ein anonym überliefertes Instrument, das einen Frauenkopf mit verbundenen Augen besitzt und wahrscheinlich von dem Mainzer Hof-Lauten- und Geigenmacher Johann Joseph Elsler gebaut wurde, der aus Breslau stammte (siehe Abbildung 3). Ein kleiner Metallring an der Unterzarge, an der ein Band befestigt werden konnte, beweist die „da braccio“-Spielweise trotz einer Korpuslänge von 44,4 cm und einer Zargenhöhe von ca. 7 cm.³⁵ Zwei weitere Instrumente mit der gleichen Ausstattung wie die Darmstädter Exemplare wurden 1743 beziehungsweise 1745 von dem Kasseler Hofmusiker Johann Christoph Friedstadt gebaut und gehen wohl auf die Aktivitäten des bereits erwähnten Musikers Süß zurück.³⁶

Aus den Angaben von Brossard und Majer geht hervor, daß auch im süddeutschen katholischen Raum Viole d'amore ohne Resonanzsaiten gebaut wurden. Als ein auffallend spätes Beispiel dient ein Instrument von Leonhard Mauseiell (Nürnberg 1743) mit einem Engelskopf, einer ovalen Rosette und flammenförmigen Schallöchern.³⁷ Von Mauseiell sind jedoch auch Viole d'amore mit Resonanzsaiten

Zwölf an grob eingeschlagenen Klavierwirbeln befestigte Resonanzsaiten sind offenkundig eine spätere Zutat.

³³ Ein weiteres Instrument von Skotschovsky (1713) mit den gleichen Merkmalen und einer Korpuslänge von 42,2 cm konnte kürzlich in Boston aufgefunden werden. Der verkürzte Wirbelkasten umfaßte ursprünglich wohl sechs Saiten.

³⁴ Kilmarnock, East Ayrshire, Dean Castle, Inv.-Nr. MI/A59.

³⁵ Edinburgh University, Collection of Musical Instruments, Inv.-Nr. 333. Sowohl bei dem Instrument von Hasert als auch bei diesem Instrument ist das Griffbrett für die Anbringung von Darmbünden eingerichtet. Dies könnte ein Indiz dafür sein, daß diese siebensaitigen Viole d'amore bereits nach Art der „Italiäner“ mit Darmsaiten bezogen worden sind, obwohl Eisel darüber keine Auskunft gibt.

³⁶ Braunschweig, Städtisches Museum, Inv.-Nr. 12/0/16 (Sammlung Steinweg), und Berlin, Musikinstrumenten-Museum, alte Inv.-Nr. 872 (Kriegsverlust, Abbildung in: C. Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin*, Berlin 1922, Nr. 169).

³⁷ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MI 13, Abbildung in: K. Martius (Hrsg.), *Leopold Widhalm und der Nürnberger Lauten- und Geigenbau im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main, S. 52. Obwohl das Instrument in dem noch unveröffentlichten Katalog der Viole d'amore im GNM von Kathrin Schulze enthalten ist, wird es hier als „Diskant-Viola da gamba“ bezeichnet, vgl. S. 129f. Ein baugleiches Instrument Mauseiells von 1711, das in jüngster Zeit mit einem Gambenhals versehen wurde, ist auf S. 123 abgebildet.



Abb. 2. Siebensaitige Viola d'amore ohne Resonanzsaiten von Johannes Hasert, Eisenach 1735 (Dean Castle, Kilmarnock, Schottland, Inv.-Nr. MI/A59)

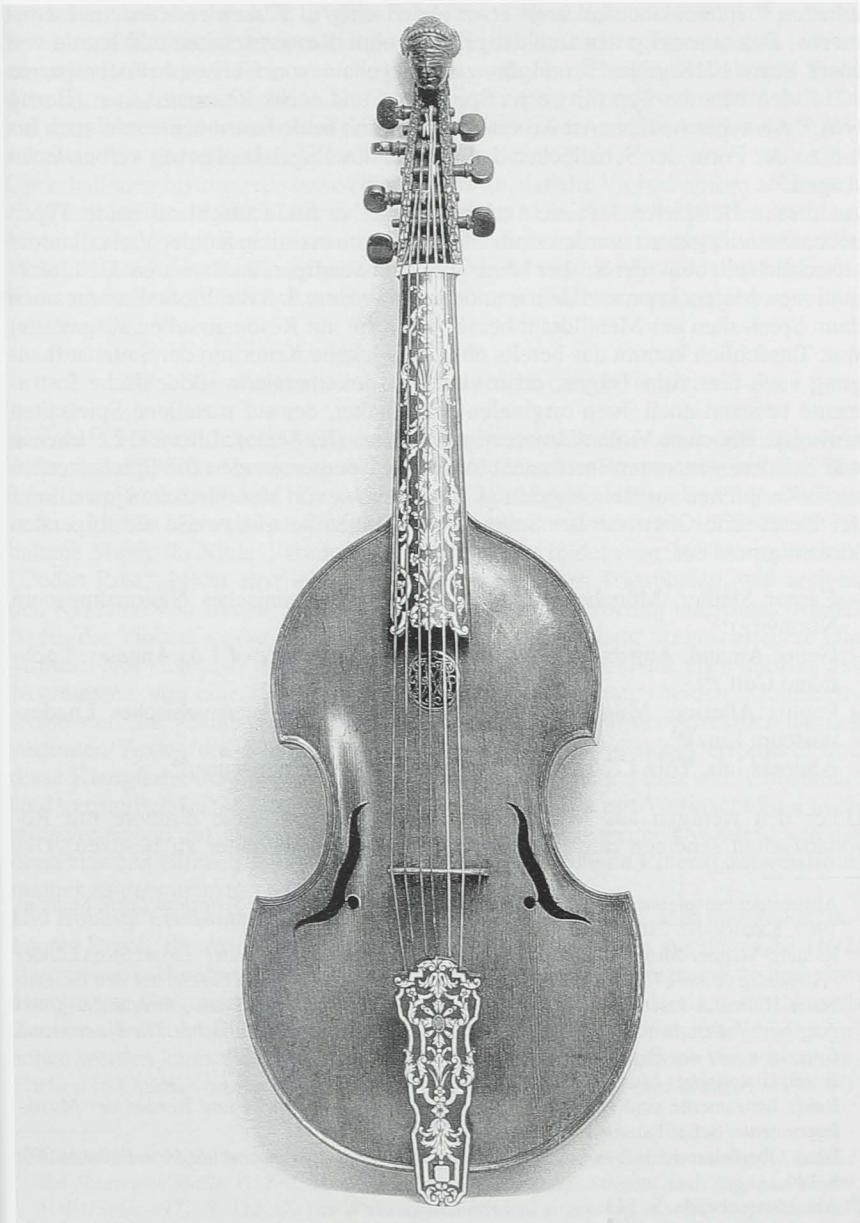


Abb. 3. Siebensaitige Viola d'amore ohne Resonanzsaiten,
wahrscheinlich von dem Breslauer Geigenmacher Johann Joseph Elsler, Mainz ca. 1730
(Edinburgh University, Collection of Musical Instruments, Inv.-Nr. 333)

erhalten.³⁸ Interessant sind zwei etwa gleichzeitig in Füßen entstandene Instrumente: Das eine zeigt den fünfsaitigen Typ ohne Resonanzsaiten und wurde von Josef Stoss 1718 gebaut³⁹ und das zweite, gebaut von Christoph Enzensperger 1714, den neueren Typ mit sechs Spielsaiten und sechs Resonanzsaiten (Bezug 6/6).⁴⁰ Als typische Füssener Arbeiten ähneln sich beide Instrumente sehr stark bis hin zu der Form der Schalllöcher und Details des Engelskopfes mit verbundenen Augen.⁴¹

An diesen Beispielen läßt sich erkennen, daß in Süddeutschland beide Typen nebeneinander gebaut worden sind, und daß Resonanzsaiten auf der Viola d'amore tatsächlich ein besonderer, aber keineswegs notwendiger Zusatz waren. Den Informationen Majers konnte zudem entnommen werden, daß die Viola d'amore auch dann Spielsaiten aus Metalldraht besaß, wenn sie mit Resonanzsaiten ausgestattet war. Tatsächlich kommt das bereits oben entwickelte Kriterium der Saitenaufhängung auch hier zum Tragen, denn viele gut dokumentierte süddeutsche Instrumente besitzen noch ihren originalen Saitenhalter, der auf metallene Spielsaiten hinweist: Bei einer Viola d'amore von Johannes (II) Seelos, Linz 1712,⁴² ebenso wie bei dem genannten Instrument von Enzensperger werden die Spielsaiten an sechs Knöpfchen aus Bein angehängt. Zwei Reihen von Metallhäkchen jeweils auf der Unter- und Oberseite des Saitenhalters weisen beispielsweise die folgenden Violen d'amore auf:

- Caspar Stadler, München 1714, Bezug 6/6 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)⁴³
- Georg Amann, Augsburg 1723, Bezug 6/6 (University of Los Angeles, Lachmann Coll.)⁴⁴
- Paulus Alletsee, München 1724, Bezug 7/8 (Oberösterreichisches Landesmuseum Linz)⁴⁵
- Andreas Jais, Tölz 1725, Bezug 7/7 (Münchner Stadtmuseum)⁴⁶

Unter den wenigen aus Mitteldeutschland erhaltenen Violen d'amore mit Resonanzsaiten scheinen nur zwei ihren originalen Saitenhalter zu besitzen: Das

³⁸ Abgebildet beispielsweise in U. Prinz (Hrsg.), *300 Jahre Johann Sebastian Bach*, Stuttgart 1985, Katalog-Nr. 210.

³⁹ Richard-Wagner-Museum, Luzern. Der handgeschriebene Zettel lautet: „Josef Stoss Länder / Augsburg Anno 1718“. „Länder“ ist ein Füssener Hausname und bezeichnet den Geigenbauer Hermann Josef Stoss, der im Jahr 1718 einige Instrumente aus Obergünzburg und Augsburg datirte, wo er sich vorübergehend aufhielt, vgl. R. Bletschacher, *Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes*, 2. Aufl. Hofheim 1991, S. 229.

⁴⁰ Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1876.22.

⁴¹ Beide Instrumente sind abgebildet in F. Oberkogler, *Vom Wesen und Werden der Musikinstrumente*, Schaffhausen 1985, S. 19f.

⁴² Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Abbildung in Bletschacher (wie Fußnote 39), S. 144.

⁴³ Abbildung ebenda, S. 143.

⁴⁴ Abbildung in A. Layer, *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*, Augsburg 1978, Abb. Nr. 38.

⁴⁵ Abbildung in Bletschacher (wie Fußnote 39), S. 144.

⁴⁶ Abbildung in K. Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1983, S. 77.

Instrument mit der Inschrift „Adam Braun / von Neukirchen / 1730“ mit je sechs Spiel- und Resonanzsaiten weist – wie die süddeutschen Instrumente – eine doppelte Reihe von Häkchen auf.⁴⁷ Bei einer weitgehend original erhaltenen Viola d'amore von Johann Christian Hoffmann aus Leipzig (Privatbesitz Schweiz), die aus dem Jahre 1741 stammt und mit je sieben Saiten bezogen ist, werden die Spielsaiten an fein gedrechselten Elfenbeinknöpfen befestigt.

Die erhaltenen Instrumente lassen den Schluß zu, daß die Viola d'amore noch nach 1730 untrennbar mit der Klangfarbe gestrichener Metallsaiten verbunden war. Das Vorhandensein von Resonanzsaiten spielt dabei keine entscheidende Rolle. Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten scheint – in Nord- und Mitteldeutschland vielleicht mehr als im Süden – tatsächlich den „Normalfall“ zu repräsentieren.

III. Das Repertoire und Aspekte der Spielpraxis

Sowohl die schriftlichen Quellen als auch die erhaltenen Instrumente sprechen dafür, daß die Viola d'amore zunächst im norddeutschen Raum verbreitet war. Die erhaltenen Werke aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert setzen die Viola d'amore in ihrer großen Mehrzahl als Obligatinstrument in Vokalmusik ein. – Die älteste erhaltene Musik für Viola d'amore, zwei Triosonaten in dem vor 1687 kompilierten „Codex Rost“, bildet eine seltene Ausnahme. In diesen Triosonaten, wie auch in den Kantaten von Johann Heinrich Buttstädt, Joachim Einwig und Georg Riedel ist für die Viola d'amore lediglich eine viersaitige Scordatur vorgeschrieben. Die Stimme läßt sich also nur durch die Besetzungsangabe, nicht aber anhand des Notentextes, von einer Stimme für scordierte Violine unterscheiden. Möglicherweise sind die Vokalwerke deshalb in der Mehrzahl, weil der Affektbereich des vertonten Textes die Klangfarbe von gestrichenen Metallsaiten erforderte und diese Klangfarbe durch eine scordierte Violine nicht zu ersetzen war. Umgekehrt sind vermutlich Instrumentalwerke des 17. Jahrhunderts mit Violinscordatur auch stillschweigend auf einem Instrument mit Metallsaiten gespielt worden, wie die oben zitierten Hinweise von Michael Praetorius und Johann Ritter („auf verstimmte manier zu gebrauchen“) nahelegen.

Die früheste Erwähnung des Instruments Viola d'amore wie auch der älteste bekannte Druck, die Arie c-Moll von Friedrich Nicolaus Bruhns aus dem Jahr 1692, stammen aus Hamburg. Zudem sind mindestens vier frühe Instrumente von dem Hamburger Geigenbauer Tielke bekannt, so daß Hamburg als eines der ältesten Zentren der Viola d'amore, vielleicht wegen der lokalen Drahtherstellung, angesehen werden kann. Neben der genannten Arie von Bruhns gibt es Viola d'amore-Partien in Opern von Reinhard Keiser (1709 und 1715), Johann Mattheson (1710)

⁴⁷ Händel-Haus Halle, Inv.-Nr. MS-216, Abbildung in: *Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle. 6. Teil. Musikinstrumentensammlung. Streich- und Zupfinstrumente*, Halle/Saale 1972, S. 114. Ob der Wirbelkasten original zugehörig ist, muß noch untersucht werden. Bei einem ähnlichen Instrument von „Hannß Andreas Doerffler / Violin-macher in Klingenthal / Anno 1725“ mit einem Bezug 6/6 (Privatbesitz Paris) konnte dagegen festgestellt werden, daß der Wirbelkasten aus der zweiten Jahrhunderthälfte stammt. Solche frühen Veränderungen sind in vielen Fällen nur schwer zu identifizieren.

sowie eine Partita für Viola d'amore, Viola da gamba und Baß von „Mr. Grobe“. Auch eine Kantate von Christoph Graupner (1714) ist diesem Repertoire zuzurechnen.⁴⁸ Alle diese Werke stehen in c-Moll (beziehungsweise die Arien Keisers in C-Dur) und schreiben die von Mattheson 1713 angegebene Stimmung vor. Lediglich die erste von zwei Arien in Matthesons eigener Oper „Boris Goudenow“ weist auf die von ihm vorgeschlagene Quinten-Stimmung hin, denn der Spitzenton d³ würde andernfalls das sehr ungewöhnliche Ausweichen in die fünfte Lage notwendig machen. In Hamburg wird die Viola d'amore – wie im übrigen norddeutschen Raum – immer in Diskantlage eingesetzt.

Das Darmstädter Repertoire repräsentiert die umfangreichste Gruppe innerhalb der gesamten Literatur für die historische Viola d'amore. Der Beitrag Graupners zählt allein 47 Werke und läßt sich durch das Todesjahr des Darmstädter Viola d'amore-Spielers Jakob Kress 1728 in zwei Perioden unterteilen. Zu der ersten Periode gehören Werke von Johann Michael Böhm, Johann Pfeiffer, Anton Giranek und Johann Ernst Süß sowie je zwei Kompositionen von Pietro Locatelli und Georg Philipp Telemann, der von Frankfurt aus auf Darmstädter Musiker zurückgriff. Alle Werke setzen die von Eisel 1738 beschriebene Stimmung voraus, wobei nur die Sonaten von Süß eine siebente Saite ausdrücklich verlangen. Das Instrument wird dabei in der Mittellage eingesetzt. Erst in der zweiten Periode, aus der die erwähnten siebensaitigen Instrumente erhalten sind, berücksichtigt auch Graupner die tiefste Saite, allerdings mit einer leicht modifizierten Stimmung.⁴⁹

Die dritte große Gruppe zeichnet sich nicht durch eine einheitliche Stimmung aus, sondern geht auf die Person des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel zurück, der ebenfalls Viola d'amore spielte.⁵⁰ Sie umfaßt ausschließlich Werke der Instrumentalmusik: Zwei Kompositionen, die aus dem Darmstädter Repertoire stammen, ein Trio von Böhm und das Tripelkonzert von Telemann, erhielt Pisendel möglicherweise über seinen Musikalienaustausch mit Graupner. Zwei Konzerte von Antonio Vivaldi schrieb Pisendel 1717 selbst während seines Studienaufenthaltes in Venedig ab,⁵¹ und drei Werke (Joseph Brentner, Franz Simon Schuchbauer) stammen aus dem süddeutsch-katholischen Raum. Eine Reihe von Werken für Violine wurden von Pisendel eigenhändig für die Viola d'amore eingerichtet (Wilhelm Gansbeck, Johann David Heinichen und zwei Trios von Johann Joachim Quantz), während bei anderen Werken die Herkunft oder die ursprüngliche Besetzung nicht geklärt ist (drei anonyme Trios, eines von Telemann sowie zwei Solo-Partiten von Christian Petzold). Mit elf Werken dominiert die Trio-

⁴⁸ Obwohl Graupner bereits 1709 von Hamburg nach Darmstadt übersiedelt war, setzt er die Viola d'amore hier noch ganz in der Hamburger Art und Stimmung ein. Damit unterscheidet sich diese Kantate von seinen übrigen 47 Kompositionen für die Viola d'amore, vgl. Jappe (wie Fußnote 22), S. 75 f.

⁴⁹ Jappe (wie Fußnote 22), S. 206.

⁵⁰ Pisendel spielte wahrscheinlich ein Instrument mit sechs Spiel- und sechs Resonanzsaiten, wie es auch von seinem Lehrer Antonio Vivaldi aus dem Jahr 1717 belegbar ist, vgl. *Informazioni e Studi Vivaldiani, Bollettino dell'Istituto Italiana Antonio Vivaldi* 20, Milano 1999, S. 137 bzw. 142.

⁵¹ Ein drittes Konzert für Viola d'amore und Laute (D-DI *Mus. 2389-O-4, Nr. 3*) ist Teil eines prunkvollen Widmungsautographs von Vivaldi aus dem Jahr 1740 an den Kurfürsten von Sachsen und König von Polen und gehörte nicht zu Pisendels Nachlaß.

besetzung in Pisendels Sammlung, sieben davon nennen die offenbar beliebte Kombination Flöte, Viola d'amore und Baß.

Die Stimmung richtet sich nach der Haupttonart der entsprechenden Werke, einzelne Töne können aber auch von einem regelmäßigen Akkord abweichen. Dabei kommt die A-Dur-Stimmung mit einer violinmäßigen Quinte auf den oberen Saiten (a^1-e^2) am häufigsten vor. Weniger häufig ist eine Stimmung in F-Dur (mit d^2 oben) und eine „unspezifische“ Stimmung mit zwei Quartan ($e^1-a^1-d^2$, wie auf der Gambe), deren untere Saiten je nach Haupttonart variieren und die für die Übertragung fremder Literatur auf die Viola d'amore sehr geeignet ist. Fast alle von Pisendel verwendeten Stimmungen sind bei Majer 1732 aufgeführt. Wegen der wechselnden Stimmungen sind alle Werke mit Ausnahme der zwei Werke aus dem Darmstädter Repertoire in Scordatur notiert, aus der die Stimmung der verwendeten Saiten zweifelsfrei abzulesen ist.

Da es im Hamburger und Darmstädter Repertoire nur jeweils eine einheitliche Stimmung gab, konnte hier auf die Scordaturnotation verzichtet und die Viola d'amore-Stimme real notiert werden. In Hamburg wurde dabei der Violinschlüssel und in Darmstadt der französische Violin- oder „Flötenschlüssel“ verwendet.⁵² Pisendels Sammlung von Viola d'amore-Werken zeigt das charakteristische Notenbild mit Akkorden und Doppelgriffen und weist damit auf Vivaldi und süddeutsche Traditionen. Die Annahme, daß in einer „idiomatischen“ Komposition für Viola d'amore viele Dreiklangsbrechungen und Akkorde im Bereich der Haupttonart sowie Doppelgriffe unter Verwendung von leeren Saiten enthalten sein müssen,⁵³ ist jedoch falsch. Das gesamte nord- und mitteldeutsche Repertoire ist gekennzeichnet durch eine eher „violinmäßige“ Behandlung der Viola d'amore, wie sie auch für die Partien der Altlage aus dem Darmstädter Umkreis typisch ist: „Das Spielmaterial besteht vorwiegend in tonleiterartigen Figuren, gebrochenen Terzen oder anderen Intervallen in Repetitionen und häufigen Sequenzen; zerlegte Dreiklänge sind relativ selten, Doppelgriffe und Akkordspiel kommen nur sehr vereinzelt [...] vor.“⁵⁴ Die real notierten Viola d'amore-Stimmen aus den Hamburger und Darmstädter Schulen lassen sich also zusammenfassend durch eine eher „unspezifische“ lineare Behandlung des Instruments charakterisieren.

Auch außerhalb der genannten Schulen setzen sich diese Charakteristika fort, wie ein Blick in das beschreibende Werkverzeichnis für die historische Viola d'amore zeigt. Als Beispiele seien die Vertonungen der Brockes-Passion von Telemann 1716 und Gottfried Heinrich Stölzel 1725 sowie drei Kantaten von Johann Melchior Molter 1739, 1744 und 1746 erwähnt: Alle Partien sind einstimmig und (mit Ausnahme von Stölzel) in den Stimmen real notiert. Die bereits erwähnte A-Dur-Stimmung mit der violinmäßigen Quinte kommt in diesen Beispielen dreimal vor, die übrigen zwei Stimmungen basieren auf F-Dur.

⁵² Der französische Violinschlüssel ist hier eine Oktave tiefer zu lesen, als sei ein Baßschlüssel vorgezeichnet, vgl. die Notenbeispiele bei Eisel (wie Fußnote 17) und Jappe (wie Fußnote 22), S. 204ff.

⁵³ Vgl. Schrammek (wie Fußnote 1), S. 62.

⁵⁴ M. Jappe, *Zur Viola d'amore in Darmstadt zur Zeit Christoph Graupners*, in: Forum musicologicum, Bd. 2, Winterthur 1980, S. 170.

Trotz der „unspezifischen“ Behandlung der Viola d'amore in Nord- und Mitteldeutschland gibt es einzelne Hinweise, daß von professionellen Spielern Akkorde hinzuimprovisiert wurden. Eine Arie von Johann Christoph Pezel aus dem Jahr 1690 enthält beispielsweise je zwei Viola d'amore-Stimmen: die erste ist einstimmig und real notiert, während die zweite in Scordaturnotation (in A-Dur-Stimmung) einige Akkorde enthält.⁵⁵ Diese Spielpraxis wird auch durch die Adaptionen Pisendels dokumentiert. In dem Trio G-Dur von Schuchbauer richtet Pisendel die Flötenstimme seiner Vorlage für Viola d'amore ein und ergänzt zahlreiche Akkorde, besonders am Beginn einer Phrase, bei einem prägnanten „Ein-satz“ und in Kadenzfloskeln.⁵⁶

Beispiel 1: Trio G-Dur von Franz Simon Schuchbauer; Beginn der Flötenstimme, darunter Pisendels Übertragung für Viola d'amore mit zugefügten Akkorden (in Scordatur-Notation)

The image shows two staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a scordatura notation for Viola d'amore, starting with a double bar line and the word 'Entrée' above it. The notation shows a series of chords and notes, with vertical dashed lines connecting them to the notes in the top staff. The chords are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Die gleiche Praxis ist anhand der Partita F-Dur von Petzold zu erkennen: Das Manuskript Pisendels ist keine Reinschrift, sondern zeigt mit Streichungen und Korrekturen deutliche Spuren der Bearbeitung. Später nachgetragene Akkorde sind von der einstimmigen Notation aus dem ersten Arbeitsgang gut zu unterscheiden, und ein arpeggioartiges Zeichen unter zwei- bis dreistimmigen Akkorden bedeutet, daß der Akkord auch die tiefsten Saiten mit einbeziehen soll.⁵⁷ In dem genannten Trio von Schuchbauer notiert Pisendel zwei „leere Hilfslinien“ unter der tiefsten Note, um den vollstimmigen Akkord anzudeuten.

Solange sich die Phrasen und Kadenzfloskeln im Bereich der Grundtonart bewegen, sind improvisierte Akkorde sehr leicht zu realisieren. Modulationsreichere Musik dagegen verträgt sich nicht gut mit einer Dreiklangsstimmung auf der Viola d'amore, da vollstimmige Akkorde in entfernten Tonarten nur schwer zu greifen sind. Eine harmonisch nicht festgelegte Stimmung wie im Darmstädter Repertoire kommt also der Improvisation von Akkorden entgegen, wie Eisel bestätigt: „[...] diese Art der *Viola d'Amour* [ist] um deßwillen von denen Herren Italiänern erfunden worden: 1) Alle Verstimmung derer *Accorde* zu *evitiren*, indem man auf diese Maaße aus allen Tönen spielen kan. 2) Schönere *Harpegiaturen* heraus zu bringen, und also die *Partien* besser zu *executiren*.“ Zur guten Ausführung einer Viola d'amore-Partie gehörte es also, schöne „Harpegiaturen“ zu spielen. Bei Graupner sind sie jedoch (wie oben gezeigt) nur selten notiert. Möglicherweise sind die „außergewöhnlich vielen Doppelgriffe und Akkorde“⁵⁸ in den Sonaten von Süß als ausnotierter Hinweis auf die Darmstädter Aufführungspraxis zu verstehen.

⁵⁵ Jappe (wie Fußnote 22), S. 152f.

⁵⁶ D-DI Mus. 3801-Q-1 (enthält beide Fassungen).

⁵⁷ D-DI Mus. 2354-R-1.

⁵⁸ Jappe (wie Fußnote 22), S. 175.

Nach Auskunft aller verfügbarer Quellen war die Viola d'amore in Deutschland so eng mit dem Klang gestrichener Metallsaiten verbunden, daß selbst süddeutsche Instrumente aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zusätzlich zu ihren Resonanzsaiten mit Spielsaiten aus Metall bezogen waren. Von gestrichenen Messingsaiten darf allerdings weder ein Bratschen- noch ein Diskantgamben-Klang erwartet werden. Experimente mit erhaltenen Originalinstrumenten zeigen, daß gestrichene Drahtsaiten aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften einen ganz eigentümlichen, unverwechselbaren Klang erzeugen. Anders als die heutige Chromstahlsaite, die Flexibilität und Reißfestigkeit optimiert, ist die Messingsaite steif, bricht leicht und übt nur etwa soviel Druck auf das Instrument aus wie eine historische Darmsaite. Es wäre also falsch, die Viola d'amore lediglich mit „Stahlsaiten“ zu beziehen. Durch die spezifische „Steifigkeit“⁵⁹ und die erhöhte Resonanzbereitschaft einer Messingsaite werden beim Anstreichen wesentlich mehr Obertöne angeregt als bei einem Bezug aus Darm, ohne daß der Ton deswegen scharf klingt. An ehesten kann der Ton als weich und leise, aber tragfähig (in dieser Eigenschaft mit einer Sopranblockflöte vergleichbar), beschrieben werden. Die Mischung einer solchermaßen bezogenen Viola d'amore mit anderen historischen Instrumenten oder einer Gesangsstimme, wie etwa in der Arie „Stein, der über alle Schätze“ aus der Kantate BWV 152 oder Telemanns Tripelkonzert für Flöte, Oboe d'amore und Viola d'amore, ist dabei überraschend unproblematisch und klanglich äußerst reizvoll.

IV. Die Viola d'amore in Bachs Werken

Bach verwendet die Viola d'amore bekanntlich in der Weimarer Kantate BWV 152 (entstanden zum 30. Dezember 1714), in der ersten Fassung der Johannes-Passion BWV 245 (zum 7. April 1724) und in den weltlichen Kantaten BWV 36c (April/Mai 1725) und BWV 205 (zum 3. August 1725). Die Kantaten sind in autographen Partituren überliefert, während die autographe Partitur der Johannes-Passion nach Nr. 10 von Kopistenhand weitergeführt und von Bach korrigiert wurde. In den Partituren ist die Viola d'amore jeweils klingend notiert. Eine Viola d'amore-Stimme, aus der die verwendete Stimmung im Fall einer Scordaturnotation zweifelsfrei abzulesen wäre, ist zu keinem der Werke erhalten,⁶⁰ und es ist recht unwahrscheinlich, daß sich an dieser Überlieferungssituation etwas ändern wird.

Eine Untersuchung des überlieferten Repertoires hat jedoch gezeigt, daß die originalen Stimmen Bachs nicht unbedingt in Scordatur notiert sein mußten. Wann immer ein Spieler nur eine einzige Stimmung verwendete, wie in Hamburg oder Darmstadt, konnte er auf die umständlichere Notation verzichten. Um sich der Frage nach dem in Bachs Werken verwendeten Instrument, seiner jeweiligen Stimmung und der Notation in den Stimmen zu nähern, lohnt es sich also, die Spieltra-

⁵⁹ Vgl. K. Junger, Artikel Saiten, in: H. Moeck (Hrsg.), *Fünf Jahrhunderte deutscher Musikinstrumentenbau*, Celle 1987, S. 183.

⁶⁰ Zur Überlieferungssituation vgl. U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 86–95.

dition zu untersuchen, der der betreffende Spieler entstammte. Dieser Ansatz wird dadurch erleichtert, daß Bach (gemäß der Datierung der erhaltenen Werke) nur einmal in Weimar und während einer kurzen Zeitspanne in Leipzig ein Musiker zur Verfügung stand, der eine Viola d'amore besaß und spielte.

1. Die Weimarer Kantate von 1714

Der Notentext der Kantate BWV 152 zeigt eine „unspezifische“ Behandlung der Viola d'amore, wie sie für das nord- und mitteldeutsche Repertoire typisch ist. Angesichts dieser Schreibweise darf jedoch nicht vorschnell gefolgert werden, daß Bach eine Quintstimmung vorgesehen habe, wie Mattheson sie vorschlägt.⁶¹ Die verminderten Quinten, die sich in der Eingangsfuge häufen, und der dreistimmige Akkord am Ende der Sinfonia, der sich in Quintstimmung gar nicht realisieren läßt, sprechen gegen eine solche Lösung. Überhaupt scheint der Verbesserungsvorschlag Matthesons keinen Einfluß auf das Repertoire gehabt zu haben, obwohl er von den Zeitgenossen Walther und Eisel wiederholt wird. Die Untersuchungen von Jappe kommen zu dem Ergebnis, daß unter den historisch verbürgten Stimmungen nur eine „Quartenstimmung“ nach dem Vorbild Eisels für diese Kantate praktikabel ist: B-d-g-c¹-f¹-b² (oder c²). Diese Stimmung scheint auch Graupner ab 1717 in allen Kantaten und Instrumentalwerken verwendet zu haben.

Leider läßt sich die Identität des Viola d'amore-Spielers in Bachs Kantate BWV 152 derzeit nicht feststellen. Wegen der frühen Entstehungszeit der Kantate besteht jedoch kaum ein Zweifel, daß er eine Viola d'amore ohne Resonanzsaiten verwendete, da die wenigen bis zu dieser Zeit in Süddeutschland gebauten Exemplare mit Resonanzsaiten (nach den bisher verfügbaren Informationen) in Mitteldeutschland unbekannt waren. Ob die Viola d'amore fünf oder sechs Saiten besaß, läßt sich aus dem Notentext nicht ablesen. Erhaltene Instrumente aus Danzig und Breslau zeigen aber, daß sechssaitige Instrumente ebenso in Gebrauch waren wie die fünfsaitigen. Das wichtigste Ergebnis der vorangegangenen Untersuchung, das sich auch auf die klangliche Realisierung auswirkt, besteht aber in der Erkenntnis, daß die Spielsaiten dieses Instruments aus Metalldraht bestanden.

2. Die Leipziger Werke von 1724/25

Auch in den Leipziger Vokalwerken von 1724/25 ist die Viola d'amore wegen der „unspezifischen“ Schreibweise Bachs nur durch die Besetzungsangabe von einer Violine zu unterscheiden. Entsprechend hat Bach die betreffenden Arien der Johannes-Passion und der Kantate BWV 36c bei späteren Aufführungen mit gedämpften Violinen besetzt, ohne die Partie zu verändern. Trotzdem ist es sehr unwahrscheinlich, daß Bach von Anfang an eine Quintenstimmung im Auge hatte, denn das Arioso (Nr. 19) aus BWV 245 thematisiert geradezu die verminderte Quinte, die sich auf einer Violine nur unbequem greifen läßt. Aufgrund sorgfälti-

⁶¹ Die Untersuchungen Schrammeks kommen zu dem Ergebnis, daß Bach eine fünfsaitige Viola d'amore in Quintenstimmung verwendete, vgl. derselbe (wie Fußnote 1), S. 64.

ger Untersuchungen kommt Jappe zu dem Ergebnis, daß der Leipziger Viola d'amore-Spieler in allen Werken eine A-Dur-Stimmung verwendete, wie sie im zeitgenössischen Repertoire sehr häufig vorkommt.⁶² Aus diesem Grund könnten die verlorenen Viola d'amore-Stimmen Bachs möglicherweise ebenso klingend notiert gewesen sein wie in den Partituren.

In der ersten Fassung der Johannes-Passion, die am 7. April 1724 aufgeführt wurde, standen Bach zwei Viola d'amore-Spieler zur Verfügung. Im Jahr darauf befand sich vielleicht nur noch einer der Spieler in Leipzig, denn bei der Wiederaufführung am 30. März 1725 (Fassung II) ersetzte Bach die beiden Viola d'amore-Sätze Nr. 19 und 20 durch die Arie BWV 245c. Den verbliebenen Musiker betraute Bach kurze Zeit später mit den Solopartien der weltlichen Kantaten BWV 36c (April/Mai 1725) und BWV 205 (3. August 1725). Beide Kantaten sind Huldigungswerke aus dem Universitätsbereich, so daß es naheliegt, den Viola d'amore-Spieler in den Reihen des studentischen Collegium Musicum zu suchen.

Zwei Viola d'amore-Spieler aus dem engeren Umkreis Bachs sind namentlich bekannt, denn in der „TABVLA MUSICORVM der Löblichen großen Concert-Gesellschaft“ von 1746 bis 1748 ist zu lesen: „Hr. Gerlach und Hr. Fulde können sich auf der *Viola d'amoure* hören laßen.“ Der jüngere Johann Gottfried Fulde kommt für die Aufführungen 1724/25 nicht in Betracht, denn er kam erst 1743 nach Leipzig.⁶³ Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, in dem mit Bach befreundeten Carl Gottfried Gerlach (1704–1761), der Konzertmeister des Collegium Musicum war⁶⁴ und 1729 auf Bachs Empfehlung hin Organist und Director Musices an der Neuen Kirche zu Leipzig wurde, einen der Spieler der Johannes-Passion zu vermuten. Gerlach könnte auch die Viola d'amore-Partien aus den Kantaten von 1725 übernommen haben.⁶⁵

Die Antwort auf die Frage, ob Gerlach ein Instrument mit Resonanzsaiten verwendet haben könnte, hängt von dessen Kontakten zum süddeutschen Repertoire und zu ihrem mitteldeutschen Vertreter Pisendel ab. Wahrscheinlich spielte Pisendel seit seiner Rückkehr aus Venedig 1717 bei Kammermusiken am Dresdner Hof eine Viola d'amore mit Resonanzsaiten. Angesichts seiner Funktion als „premier violon“ und damit als stellvertretender Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle darf aber bezweifelt werden, daß der ehemalige Thomasschüler Gerlach Zugang zum Viola d'amore-Unterricht bei Pisendel hatte. Zudem scheinen Instrumente mit Resonanzsaiten in dieser Zeit auf einen elitären Kreis beschränkt geblieben zu sein, wie die aufwendige Ausstattung erhaltener Exemplare und ein wohl vor 1725

⁶² Jappe (wie Fußnote 22), Exkurs II: Johann Sebastian Bach, S. 203.

⁶³ Vgl. Dok I Nr. 174.

⁶⁴ Auch in der „TABVLA MUSICORVM“ ist Carl Gottfried Gerlach als „Concertist“ an der Position des Konzertmeisters aufgeführt.

⁶⁵ Diese Vermutung wird dadurch gestützt, daß die Viola d'amore-Arie aus BWV 36c im Breitkopf-Katalog von 1762 (S. 42) angezeigt ist, denn der Leipziger Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf hatte nach dem Tod Gerlachs im Jahre 1761 dessen umfangreiche Musikbibliothek angekauft; vgl. A. Glöckner, *Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gottfried Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761–1769*, BJ 1984, S. 107–116, sowie C. Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000, S. 384, Anm. 48.

in Nürnberg entstandener Stich aus Weigels Serie *Musikalisches Theatrum* zeigen, auf dem ein Höfling mit großer Perücke, Schärpe und Degen abgebildet ist, der eine reich verzierte, zwölfsaitige Viola d'amore spielt.⁶⁶ Alle bisher bekannten Quellen sprechen dafür, daß in Mitteldeutschland – außerhalb der international orientierten Hofkapellen – nur der Typ ohne Resonanzsaiten verwendet wurde. Auch die „unspezifische“ Stimmführung und die Diskantlage der Bachschen Partien weisen auf die ältere Tradition hin.

Ein bisher unbekanntes Nachlaßverzeichnis der Ehefrau von Christian Petzold, dem mit Bach befreundeten Organisten der Dresdner Sophienkirche und sächsischen Hofkomponisten, enthält weitere Hinweise auf den älteren Typ in Mitteldeutschland. Nach dem Tod von Christina Sophie Petzold (geborene Kayser) 1723 werden unter zehn Musikinstrumenten auch mehrere Viole d'amore verzeichnet:

„An Musicalischen Instrumenten			
–,	16 gl.	–,	an 2. altväterl. <i>Viol du Gaïne</i>
4. thlr.	–,	–,	an einer <i>Cuitarre</i> .
–,	12 gl.	–,	an einer <i>Viol. d'amour</i>
–,	12 gl.	–,	an dergl.
6. thlr.	–,	–,	an einem <i>Paredon</i> .
4. thlr.	–,	–,	an dergl. größern
2. thlr.	–,	–,	an einer <i>Liera</i> ,
1. thlr.	–,	–,	an ein paar <i>Fagotten</i> .“ ⁶⁶

Der auffallend niedrige Wert der beiden mit „Viol. d'amour“ bezeichneten Instrumente spricht dafür, daß es sich um relativ einfache und damit wahrscheinlich einheimische Instrumente handelte, die sicher keine Resonanzsaiten besaßen. Resonanzsaiten besaßen dagegen die beiden wertvollsten, als „Paredon“ bezeichneten Instrumente, die in zwei Größen aufgeführt sind.

Wegen des ungewöhnlichen Hinweises auf den Größenunterschied muß offen bleiben, ob hier tatsächlich ein Gambeninstrument mit gezupften Resonanzsaiten gemeint ist, denn über die Verbreitung des Barytons im frühen 18. Jahrhundert liegen bislang keine gesicherten Erkenntnisse vor. Jedenfalls macht die Quelle deutlich, daß die Viola d'amore kein allzu teures oder aufwendig gebautes Instrument gewesen sein muß, wie sie oft in den Museen zu sehen sind. Für einen jungen Studenten wie Gerlach ist es daher umso wahrscheinlicher, daß die von ihm gespielte Viola d'amore dem älteren Typ angehörte.⁶⁸

⁶⁶ J. C. Weigel, *Musikalisches Theatrum* (Reprint, hrsg. von Alfred Berner, Kassel 1961 [Documenta Musicologica Reihe 1 Nr. 22]), Bl. 20. Berners Angabe über die Entstehungszeit der Stiche „zwischen 1715 und 1725“ (Nachwort S. IV) gründet sich auf kostümgeschichtliche Untersuchungen und ist daher nicht sehr zuverlässig.

⁶⁷ Sächsisches Haupt-Staatsarchiv Dresden (SHStA), *Amtsgericht Dresden* (Lagerung) Nr. 3936, Fr: *Christinen Sophien gebohrner Kayserin Herrn Christian Petzoldts Königl. und Churfürstl. Sächßl. Cammer Musici und Organisten zu St. Sophien Verstorbener Ehefrauen Verlassenschaft betr: Ergangen vorm Raths zu Dreßden 1723*. (ohne Folierung), „Cap: 12. An Musicalischen Instrumenten“.

⁶⁸ Das Instrument, das Gerlach zwanzig Jahre später als Konzertmeister der „großen Concert-Gesellschaft“ verwendete, ist weniger deutlich zu umschreiben, da sich die Viola d'amore

Zusammenfassend kann also festgestellt werden: Gerlachs Instrument in den Jahren 1724/25 dürfte eine Viola d'amore ohne Resonanzsaiten mit fünf oder sechs Spielsaiten gewesen sein, die mit Ausnahme der höchsten Saite aus Metall bestanden. Vorstellbar ist ein Instrument aus einheimischer Produktion.⁶⁹ Die von Jappe vorgeschlagene Stimmung lautet e-a-cis¹-e¹-a¹-e² und wurde für die Johannes-Passion nach G-Dur transponiert („sei es aus Stimnton-Gründen, sei es, damit der Spieler die ‚eingeeübte‘ Stimmung beibehalten konnte“⁷⁰): d-g-h-d¹-g¹-d². Falls das Instrument Gerlachs nur fünf Saiten besaß, kam für ihn nur die Partie der ersten Viola d'amore in Frage, denn die zweite Stimme reicht bis zum f hinunter. Über den zweiten Viola d'amore-Spieler in der Johannes-Passion und sein Instrument lassen sich keine genaueren Angaben machen. Es ist kein Fall bekannt, in dem zwei zusammen spielende Violen d'amore eine unterschiedliche Stimmung besitzten. Da die Viola d'amore aber bereits damals ein selten anzutreffendes Instrument war, wie Mattheson und Eisel bestätigen, ist es durchaus möglich, daß der zweite Spieler 1724 ein Instrument besaß, das sich in Größe und Saitenzahl von dem erstgenannten unterschied. Die wichtigsten Merkmale waren jedoch beiden Instrumenten gemeinsam: Sie besaßen keine Resonanzsaiten, und ihre Spielsaiten aus Metall erzeugten jene unverwechselbare „silberne“ Klangfarbe, die im gesamten nord- und mitteldeutschen Repertoire als typisches Merkmal der Viola d'amore angesehen wurde.

3. Die Kantate BWV 157 und das Konzert BWV 1055 – Werke für Viola d'amore?

In dem dargelegten Zusammenhang erscheint es nicht unmöglich, daß Bach seinen Leipziger Viola d'amore-Spieler noch mit weiteren Partien bedacht hat. Carl Gottlieb Gerlach stand wohl mindestens bis zur Übernahme seiner Ämter an der Neuen Kirche im Mai 1729 als Instrumentalsolist zur Verfügung. In diesen Zeitraum fällt die Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157, deren rekonstruierte Urfassung (entstanden zum 6. Februar 1727) eine Viola d'amore vorsieht.⁷¹ So überzeugend die Argumente von Klaus Hofmann für eine Rekonstruktion der Kantate als kleinbesetzte Trauermusik, die Bach für das Begräbnis des sächsischen Kammerherrn und Hof- und Appellationsrats Johann Christoph von Ponickau in Pomßen komponierte, sind, so sprechen doch mehrere Beobachtungen gegen eine Zuweisung der obligaten Violinpartien aus der überlieferten Fassung an eine Viola d'amore.

neueren Typs inzwischen von Prag und Breslau aus verbreitet hatte und Gerlachs Breslauer Kollege Johann Gottfried Fulde wohl bereits ein solches Instrument besaß.

⁶⁹ Auch einfache Instrumente sind (oft anonym) in Museen erhalten, vgl. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. MI 27, abgebildet in: J. H. van der Meer, *Musikinstrumente*, München 1983, S. 111, dort allerdings irrtümlich als süddeutsche Arbeit bezeichnet. Ein weiteres Beispiel aus späterer Zeit ist das bereits erwähnte Instrument von Hammig, Markneukirchen 1747 (vgl. Fußnote 28).

⁷⁰ Jappe (wie Fußnote 22), S. 203.

⁷¹ Vgl. K. Hofmann, *Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt*, BJ 1982, hier S. 72ff. (Notenausgabe im Carus-Verlag CV 31.157).

Die Verbindung der Familie von Ponickau zu Bach wurde offensichtlich durch den Kantorensohn und Jurastudenten Christoph Gottlob Wecker hergestellt, der im Hause Ponickau verkehrte und in der Trauerkantate sehr wahrscheinlich die Partie der Traversflöte übernahm.⁷² Um einen Zusammenhang mit den genannten Leipziger Werken herzustellen, müßte angenommen werden, daß Gerlach oder ein anderer Musiker zusammen mit Wecker nach Pomßen gereist sei, denn es ist unwahrscheinlich, daß gerade dort ein Viola d'amore-Spieler zur Verfügung gestanden hätte. Der Notentext der Trauerkantate spricht jedoch gegen eine solche Annahme.

In der überlieferten Fassung wird die Solovioline im Eingangsduett (h-Moll) und in der Baß-Arie (D-Dur) eingesetzt. Während der erste Satz eine „unspezifische“ Stimmführung aufweist, bestehen Themenkopf und Spielfiguren der Baß-Arie aus Dreiklangsmotiven, die häufig in der Grundtonart erscheinen (T. 1, T. 5–6 usw.). Wie bereits dargelegt, ist die „reichliche Verwendung der im D-Dur-Dreiklang gestimmten Leersaiten“⁷³ kein Indiz für eine idiomatische Viola d'amore-Partie. Gerade die von D-Dur abweichenden Dreiklangsbrechungen aus cis-Moll, fis-Moll und E-Dur in T. 7–8 der Baß-Arie ließen sich nur durch schnelles Umsetzen der Finger und unbequeme Quint- und Tritonusgriffe realisieren, da bei einem angemessenen Tempo keine leeren Saiten übersprungen werden können. Auch die häufigen Intervallsprünge (T. 10–11 und besonders T. 44) sprechen sehr deutlich gegen ein Instrument in Dreiklangsstimmung.⁷⁴ Auf einer Violine dagegen sind diese Passagen problemlos zu greifen, und die regelmäßig wiederkehrende Spielfigur aus T. 5–6 würde dank der leeren d¹- und a¹-Saite immer noch recht resonant klingen. Ähnlich verhält es sich auch im Eingangsduett: Der lineare Stimmverlauf der drei Obligatinstrumente wird durch sieben exponierte Oktavsprünge unterbrochen, die mit Ausnahme von T. 31 in der Partie des Streichinstruments enthalten sind (T. 4, 7, 20, 23, 52 und 55) und die auf einer Viola d'amore in Dreiklangsstimmung weitaus unangenehmer liegen als auf einer Violine.

Die Beobachtung Hofmanns, daß in der Kantate BWV 157 die mittlere bis tiefe Lage der Violine bevorzugt wird, erklärt sich möglicherweise aus dem Vorhandensein von ein bis zwei weiteren Obligatinstrumenten in höherer Lage und paßt überdies gut zu dem Charakter einer Trauermusik. Nicht zuletzt kann auch der affirmative Affekt der D-Dur-Arie („Ja, ja, ich halte Jesum feste“) wesentlich besser von dem „gesetzten“ Klang einer Violine in Mittellage als durch die Klangfarbe gestrichener Metallsaiten dargestellt werden. Auf die engen Beziehungen zwischen Affekt und Tonart ist es wohl zurückzuführen, daß die von Hofmann vorgeschlagene D-Dur-Stimmung im gesamten nord- und mitteldeutschen Viola d'amore-Repertoire dieser Zeit bislang nicht nachweisbar ist.⁷⁵ Tonart, Stimmführung und

⁷² Ebenda, S. 61.

⁷³ Ebenda, S. 73.

⁷⁴ Auch ein Realisierungsversuch in der von Eisel genannten „Darmstädter“ Stimmung erwies sich als wenig praktikabel und führte im Sommer 1994 zu einem Briefwechsel mit Klaus Hofmann, dem der Autor wesentliche Impulse für die vorliegende Studie zu verdanken hat.

⁷⁵ Die Viola d'amore-Partien in D-Dur-Stimmung, die zu Violinwerken von Reinhard Keiser und Franz Benda überliefert sind, stammen aus späterer Zeit (vgl. Jappe (Fußnote 22), S. 49 und 128), und Pisendel verwendete bei seiner Adaption von D-Dur-Werken für Viola d'amore (zwei Triosonaten: Telemann, D-Dlb *Mus.2392-Q-58*, und Anonymus, D-Dlb *Mus.2-Q-19*) die oben erwähnte Transpositions-Stimmung, obwohl er in dem aus Venedig

der historische Entstehungszusammenhang sprechen also gegen eine Besetzung der Viola d'amore in der rekonstruierten Urfassung der Kantate BWV 157.

Auch im Fall des Konzerts A-Dur BWV 1055, das nur in einer späteren Fassung für Cembalo und Streicher überliefert ist und für das sich seit einiger Zeit eine rekonstruierte Fassung mit Oboe d'amore etabliert hat, wurde bereits die Viola d'amore als ursprüngliches Soloinstrument vorgeschlagen.⁷⁶ Aufgrund detaillierter Untersuchungen an den Originalquellen vermutet Hans Schoop, daß eine Passage vor dem letzten Ritornell des ersten Satzes bereits in der früheren Fassung zweistimmig war (Satz I, T. 67 ff.) und zeigt, daß auch die zerlegten Dreiklänge oder Arpeggien, die das Cembalo in den Tutti-Passagen zu spielen hat, bereits vorhanden waren.⁷⁷ Zweistimmige Passagen und die (für ein Blasinstrument zudem untypischen) Arpeggien bis e (Satz I, T. 65) sind auf einer Oboe d'amore natürlich nicht zu realisieren. Die von Schoop vorgeschlagene Viola d'amore-Stimmung ist jedoch ohne historisches Vorbild. Zudem wirken die großen Intervallsprünge an den Übergängen von den Arpeggien zu den Solopassagen sehr ungewöhnlich und verlangen nach einer Erklärung.

Die Möglichkeit einer Rekonstruktion von BWV 1055 für Viola d'amore erhält durch die Untersuchung des Instrumentariums und der barocken Spielpraxis eine unerwartete Unterstützung, denn die A-Dur-Stimmung ist nicht nur im historischen Repertoire weit verbreitet, sondern war offenbar auch die von Bachs Musiker bevorzugte Stimmung. Die Solostimme des Konzerts erscheint in dieser Stimmung – im deutlichen Gegensatz zu einer Ausführung mit Oboe d'amore – über weite Strecken sehr idiomatisch, und die langen Töne erzeugen bei den nicht gegriffenen Spielsaiten eine starke Resonanz:

Beispiel 2: Konzert A-Dur BWV 1055, Kopfsatz, erster Soloabschnitt (0 = leere Saite)



In Satz I könnten zudem die Takte 41–42, die bei der Realisierung mit Oboe d'amore tiefer oktaviert werden müssen, in der originalen Lage belassen werden. Sämtliche Arpeggien der Tutti-Passagen sind bequem realisierbar. Sie könnten sogar viertelweise unter einem Bogen gespielt werden, das bedeutet: die Töne liegen auf benachbarten Saiten, und es müssen keine Finger umgesetzt oder komplizierte Griffe angewandt werden. Arpeggien in fis-Moll (T. 57) oder cis-Moll (T. 65) sind

mitgebrachten Viola d'amore-Konzert Vivaldis ein frühes Vorbild für eine D-Dur-Stimmung besaß. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt sich die D-Dur-Stimmung zu einem charakteristischen Merkmal des süddeutschen Viola d'amore-Repertoires.

⁷⁶ H. Schoop, *Ein Viola d'amore-Konzert von Johann Sebastian Bach*, Unveröffentlichtes Manuskript, Zürich 1985 – ausführlich diskutiert in Sackmann/Rampe (wie Fußnote 27), S. 123 ff. Zweifel an einer Realisierbarkeit dieses Konzerts auf der historischen Oboe d'amore äußerte bereits der Oboist Bruce Haynes, vgl. ders., *Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte*, BJ 1992, S. 34–37.

⁷⁷ Die Arpeggien wurden von Bach in einem zweiten Arbeitsgang verändert, indem er die zweite Gruppe (dem Verlauf der Violine I folgend) um eine Terz nach oben versetzte, vgl. Sackmann/Rampe (wie Fußnote 27), S. 123 ff.

besonders einfach, da nur ein Ton der vorhandenen A-Dur-Stimmung verändert werden muß. H-Dur (T. 50) ist ebenfalls sehr einfach zu greifen, da die A-Dur-Stimmung mittels Barré-Griff transponiert wird. Auch alle übrigen Arpeggien stellen keine besonderen Ansprüche an einen an eine Scordatur gewöhnten Spieler. Aus dem Tonumfang der Arpeggien geht außerdem hervor, daß eine sechste Saite benötigt wird, die in den Solo-Passagen nicht vorkommt.

Es mag recht ungewöhnlich erscheinen, daß die Viola d'amore in den Tutti-Passagen Arpeggien spielt, statt die Stimme der ersten Violine zu verstärken, denn dank ihrer violinmäßigen Quinte würde letzteres keine technischen Schwierigkeiten bereiten. In den zwei Konzerten Vivaldis, die Pisendel 1717 aus Venedig mitgebracht hatte, finden sich jedoch direkte Vorbilder für diese Praxis. Besonders im Kopfsatz des a-Moll-Konzerts, dessen Stimmung sich nur durch ein Vorzeichen von der A-Dur-Stimmung unterscheidet, spielt die Viola d'amore arpeggierte Akkorde und Doppelgriffe in taktweise absteigender Folge:

Beispiel 3: Antonio Vivaldi, Konzert a-Moll RV 397, Eingangstutti, Beginn der Viola d'amore-Stimme

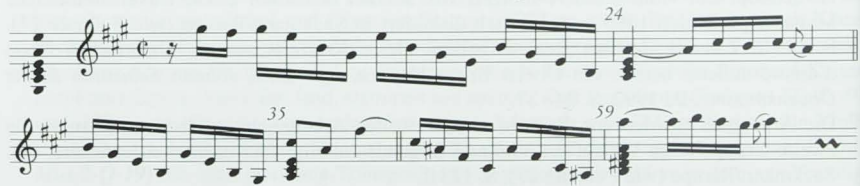


Dank der Dresdner Kontakte Bachs, der Pisendel bereits 1709 kennengelernt hatte und nach seinem Zusammentreffen mit Marchand 1717 noch öfters von Leipzig aus in die Residenzstadt reiste, ist es zumindest denkbar, daß Bach diese Konzerte, die übrigens die frühesten ihrer Gattung sind, bei Pisendel kennengelernt haben könnte.

Wie anhand der Musikalien aus Pisendels Nachlaß zu erkennen ist, wurden an geeigneten Stellen, etwa zu Beginn einer Phrase und in Kadenzfloskeln, einfache Akkorde hinzuimprovisiert. Die auffälligen Intervallsprünge an Nahtstellen vom Arpeggio zu den Solo-Episoden (Satz I, T. 24–25, 34–35, 40–41 usw.) können regelmäßig durch einen solchen Akkord ausgefüllt werden, der den Beginn des Solos unterstreicht und in der Mehrzahl der Fälle aus leeren Saiten besteht. Auch die von A-Dur abweichenden Akkorde sind sehr leicht in der angenommenen Stimmung zu realisieren. An einer solchen Nahtstelle fügte Bach nachträglich die Anschlagsnote h in die Cembalofassung ein (Satz I, T. 58–59). Dieser Anschlag mildert den Querstand a_1 - a^2 zwar ab, stellt aber keine technische Erleichterung dar und wiederholt sich auch nicht an der Parallelstelle (T. 50–51). Dies könnte als Indiz für die Hörgewohnheit Bachs interpretiert werden, der vielleicht mit einem improvisierten Anfangsakkord der Viola d'amore rechnete.

Beispiel 4:

Konzert A-Dur BWV 1055, Satz 1, T. 23f., 34f. und 58f. mit ergänzten Akkorden der Viola d'amore



Auch die seltenen Passagen mit Intervallsprüngen (Satz I, T. 28f., 47f., Satz III, T. 53f. usw.) liegen bequem in der Hand. Die letztgenannte Stelle erinnert an eine violinmäßige Spielfigur mit einer von h abspringenden Sequenz. Im dritten Sequenztakt (Satz III, T. 55) lautet die „Absprungnote“ jedoch e¹. Unabhängig von den musikalischen Gründen könnte diese Beobachtung als ein Indiz für die Viola d'amore verstanden werden, denn das Intervall h-a¹ ließe sich in der A-Dur-Stimmung nicht unter einem Bogen spielen, weil mindestens eine nicht gegriffene Saite zu überbrücken wäre; bei dem notierten Intervall e-a¹ dagegen entfällt dieses Problem. Auch die verschiedenen Lesarten der von Schoop angeführten zweistimmigen Passage sind mühelos zu greifen, und das ganze Konzert läßt sich ohne Schwierigkeiten in der A-Dur-Stimmung darstellen. Insbesondere der zweite Satz, der wegen der Tonart fis-Moll und einiger unvorbereiteter Spitzentöne für die historische Oboe d'amore ungünstig liegt,⁷⁸ scheint bei langen Tönen mit der Resonanz der leeren Saiten auf der Viola d'amore zu rechnen (Satz II, T. 2, 14f., 29). Die übrigen musikalisch-stilistischen Argumente, die für den Rekonstruktionsversuch mit Oboe d'amore angeführt werden (Tonart, Stimmumfang, Melodieführung, idiomatische Figuren, zurückhaltende Begleitung in Solo-Abschnitten), lassen sich ebenso gut auf die Viola d'amore anwenden.⁷⁹

Mit Ausnahme der zwei Takte, die wegen des Spitzentons d³ in der Oboe d'amore-Fassung oktaviert werden müssen, bewegt sich die Viola d'amore im Bereich der ersten Lage. Da Bach beispielsweise in den Violinkonzerten häufiger das Lagen-spiel verlangt, könnten Zweifel angemeldet werden, ob die Viola d'amore oder die angemessene Stimmung sich für eine Rekonstruktion eignen. In dem erwähnten Konzert a-Moll von Vivaldi wird allerdings auch nur an einer einzigen Stelle im letzten Satz die zweite Lage erforderlich. Unter der Voraussetzung, daß der typische Klang der Viola d'amore von gestrichenen Metallsaiten herrührt, erscheinen ausgedehnte Passagen in hohen Lagen ohnehin nicht sehr idiomatisch, denn die oberste Saite besteht ja aus Darm.

Sicher wird es sich lohnen, vor dem Hintergrund der besonderen Charakteristika des historischen Viola d'amore-Repertoires die Frage der Rekonstruktion des Konzerts BWV 1055 erneut aufzuwerfen. Leider bleibt die Erforschung der Auf-führungspraxis jedoch häufig hinter den Ergebnissen der Quellenkunde zurück, so daß das wesentliche Merkmal der historischen Viola d'amore, der unverwechselbare Klang gestrichener Metallsaiten, heute erst wieder neu „entdeckt“ werden muß.

⁷⁸ Haynes zieht daher die Zugehörigkeit des Mittelsatzes in Zweifel und schlägt vor, ihn durch das Adagio aus der Sinfonia der Kantate BWV 249a zu ersetzen, vgl. derselbe (wie Fußnote 76), S. 36

⁷⁹ Selbst für eine transponierende Viola d'amore-Stimme, die wie die Oboe d'amore in C-Dur notiert ist und in A-Dur klingt, findet sich in einem anonym überlieferten Trio A-Dur aus der Sammlung Friedrich Kraus (ab 1745 als Kapellmeister in Lund), ein Beispiel aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vgl. Jappe (wie Fußnote 22), S. 19f.

Das Chorbuch der Kaufmannskirche, der Hauskirche der Erfurter Bach-Familien Adjuvantenmusik der Barockzeit

Von Helga Brück (Erfurt)

Es ist ein großer Glücksfall, daß im Archiv der Kaufmannskirche ein bisher nicht bekanntes Chorbuch aufbewahrt wird. Dieses Chorbuch enthält keine Gesänge und Lieder, wie man annehmen könnte. Es ist in gewissem Sinne die Chronik der Kirchenmusiker, der Adjuvanten. Festgehalten sind im Chorbuch die Instruktionen über Rechte und Pflichten der Adjuvanten, die Einnahmen und Ausgaben der Adjuvantenkasse von 1643 bis 1839, biografische Nachrichten über die Kantoren, ein Verzeichnis der Notenbestände, der Musikinstrumente und andere Informationen.¹

Die Adjuvanten sind eine typisch thüringisch-sächsische Erscheinung in der Musikgeschichte Deutschlands. Sie waren Schulkollegen und Mitglieder der Kirchengemeinde, Laienmusiker, die dank ihrer Ausbildung durch die Kantoren in den Pfarrschulen sowohl in der Vokal- als auch in der Instrumentalmusik so weit fortgeschritten waren, daß sie im Collegium musicum, auch Chorus musicus genannt, mitwirken konnten. Sie waren die Helfer des Kantors und führten unter seiner Leitung als Instrumentisten die Kirchenmusik auf.

Wie wichtig dieses Chorbuch für die Erforschung der Musikgeschichte Erfurts im allgemeinen und der Kaufmannskirche im besonderen einmal sein würde, erkannte der Kantor Georg Peter Weimar (1734–1800), als er bei seinem Dienstantritt 1763 dieses Buch in Verwahrung nahm. Auf die Innenseite des vorderen Pappdeckels schrieb er:

„Der zeitige Cantor Sorge doch ja, daß dieses Buch nicht verlohren gehe, sondern daß es zu unsern Nachkommen möge aufbehalten werden. Ob gleich die alten Verordnungen mehrentheils zu unsern Zeiten nicht mehr passend sind, so sieht man doch daraus: wie die Alten immer bemühet gewesen sind, gute Ordnung zu erhalten, und sich auch der verlassenen Kirchenmusik eyfrigst anzunehmen.

Ich habe hie und da einige Nachrichten von unsern Zeiten zugefüget, damit meine Nachfolger bey Erforderung Gelegenheit und Umständen Auskunft geben können. Übrigens wünsche ich ihnen alle die Unterstützung zum besten der Musik, die ich gesucht und zuweilen auch gefunden habe, wo bey ich aber jederzeit ohneingennützig gewesen bin.

G. P. Weimar.“

Dem Rat der Stadt Erfurt war sehr viel daran gelegen, daß in den acht evangelischen Kirchen „zur Ehre Gottes und zu Erweckung Geistlicher Andacht die Musica in guter Ordnung sei“.² So gab der Rat der Stadt schon 1593 den Adjuvanten

¹ Archiv der Kaufmannskirche Erfurt (im folgenden ArchivKE). Chorbuch. Handschrift, kl.-4°, 8 cm dick, Pappereinband, Rücken beschriebenes altes Papier. 523 Seiten.

² Stadtarchiv Erfurt (im folgenden StAE), 4-0/64 (*Musicanten-Ordnung. Wie dieselbe von dem Churfürstl. Mainz. Regierung Rath und Obristen Rathsheister Herrn Schorchen eingerichtet worden.* o. J.).

der Kaufmannskirche „für die instrumentale verstärkung der Canthorey zum Alumnengeleit 4 Taler 4 Groschen“, zum Neuen Jahr erhielten sie nochmals 4 Taler 4 Groschen.³ In den folgenden Jahren bis 1643 gewährte die Kirchenleitung den Adjuvanten der Kaufmannskirche „Geld aus eilffmal genossenem Klingelbeutel und wurden damit reichlich belohnt“,⁴ später wurden die Adjuvanten mit dem Geld entlohnt, das auf Tafeln vor den Kirchtüren eingesammelt wurde; dazu kamen noch die Einnahmen bei Brautmessen oder feierlichen Begräbnissen. Die Rechnungsbücher der Kaufmannskirche weisen an jährlichen Ausgaben für die Kirchenmusik während des Dreißigjährigen Krieges 22 Gulden aus, gegen Ende des Jahrhunderts 42 Gulden. Die Adjuvanten führten und verwalteten aber eine eigene Kasse. Es war ihnen auch gestattet, zu den drei Hauptfesten Weihnachten, Ostern und Pfingsten sowie am Neujahrmorgen in der Pfarre herumzugehen und sich ein Almosen zu ersingen. Eine Instruktion regelte die Ordnung dieses „Umsingens“. Es war festgelegt, daß der Kantor in Gegenwart der Adjuvanten und Schüler das Eingesammelte zählte und aufteilte. Fünf Gulden vom eingesammelten Geld waren immer für den Kantor bestimmt.⁵ Von altersher war es außerdem Brauch, dem Choro musico aus der Kirchenkasse jedes Vierteljahr 5 Gulden zu zahlen, also 20 Gulden jährlich als Fixum.⁶ Die Einnahmen setzten sich beispielsweise 1644 folgendermaßen zusammen:

Tabella acceptorum	fl (Gulden)	gr (Groschen)	ch (Pfennige)
Vom Oberaltahmanne empfangen das Quartal Gregori	5	—	—
Aus den Taffeln Dominica Cantate	4	20	—
Das Quartal Pfingsten	5	—	—
Von Herrn Christoph im Birnbaums Tochter Brautmesse	2	—	—
Das Quartal Crucis	5	—	—
Aus den Taffeln Dominica ultima Trinitat.	3	12	—
Das Quartal Luciae	5	—	—
Summa acceptorum	30	11	— ⁷ .

Diese Gelder wurden zum größten Teil für den Adjuvantenschmaus verwendet, doch mußte der Kantor auch dafür sorgen, daß eine bestimmte Summe für den Ankauf von Musikalien und Saiten, zur Reparatur der Instrumente oder zum Binden der Noten vorhanden war. So erwarb 1648 Kantor Tobias Nikolaus Mirus alias Wunderlich (um 1600–1665) den zweiten Teil von Rosenmüllers Kompositionen und „Pars prima concertuum sacrorum“ von Samuel Scheidt.⁸

³ StAE, I-1/XXII 2/6 (Große Mater 1593).

⁴ ArchivKE, Chorbuch, S. 24v.

⁵ ArchivKE, Chorbuch III, *Vom Umsingen auff's Newe Jahr und distribution dero an dem selben eingebrachten Gelde.*

⁶ ArchivKE, Chorbuch, *Verzeichnis etlicher den Chorum musicum zu Kauffmanskirchen betreffender Punkte.*

⁷ ArchivKE, Chorbuch, Chorrechnung 1644. S. 162.

⁸ S. Scheidt, *Pars prima concertuum sacrorum*, Hamburg, s. n. (Michael Hering) 1622 (RISM S 1350. 17 Stimmen).

	fl (Gulden)	gr (Groschen)	ch (Pfennige)
Er gab dem Buchbinder zum Binden	2	18	–
Und 1650 für Saiten zur Instrumentalmusik	–	14	–
1651 für das Tabulaturbuch von Samuel Scheidt ⁹	2	6	–

Wir erfahren aus dem Chorbuch des weiteren, daß zu den Kirchenfesten sonnabends und sonntags Figuralmusik gespielt wurde, außerdem zu den zwei Dankfesten Dominica Cantate und Ultima Trinitatis „eine besondere Panegyrica und Instrumentalmusik mit Lauten, Geigen etc.“ Über das hohe künstlerische Niveau der Adjuvanten werden wir unterrichtet durch eine „Verordnung der MUSIC“ vom 30. August 1671, die anlässlich der Altarweihe gedruckt wurde und so als wichtiges Zeitdokument erhalten blieb. Zwei bisher unbekannte Kompositionen hatte der Organist der Arnstädter Schloßkapelle Johann Michael Bach (1648–1694) – der spätere erste Schwiegervater von Johann Sebastian Bach – der Kaufmannskirche gewidmet und mit den Adjuvanten und „Stadtbachen“ aufgeführt.¹⁰ Wir können mit Sicherheit annehmen, daß auch Johann Michaels Vater, der Organist Heinrich Bach (1615–1692), von Arnstadt nach Erfurt gekommen war, um mit seinem Bruder Johann (1604–1673) und dessen Söhnen, den Stadtmusikanten Johann Christian, Johann Ägidius und Johann Nikolaus, das Orchester tatkräftig zu unterstützen, denn zu bestimmten Kirchenfesten erhielten die Adjuvanten Unterstützung durch die Stadtmusikanten. Diese waren entsprechend der vom Erfurter Stadtrat 1624 erlassenen Dienstordnung zu diesen Kirchendiensten verpflichtet.¹¹ Den Kirchenältesten der Kaufmannskirche genügte aber die vom Stadtrat vorgeordnete Verstärkung ihres Adjuvantenchores nicht, und sie boten den Stadtmusikanten weitere kirchenmusikalische Dienste an. Im Chorbuch heißt es hierzu auf S. 11 und 12:

„1643 den 14. Decembr. ist auff erfordern Er Christoph Vollprecht Stadtmusicant, bey der Versammlung der Herren Eltesten erschienen. deme proponiret worden, Eine Christliche Gemeinde möchte es gerne sehen, daß er sampt seinen 4 Gesellen des jahres sechs mal, nemlich auff Trium Regum, Cantate, Ascensionis, Bartholomaei, und den letzten Sonntag nach Trinitatis vor und nach mittage, und denn auff den Sonntag Judica vor der Frühe-Predigt in der Kauffmannskirchen die Figural-Music verrichten hülffe, worzu er sich willig erkleret, darauff mit ihm aberedret, und beyderseits beliebt worden, daß er sich alle Zeit selb fünffe einstellen, und vor jede Person jeden Tag fünff groschen, auf Judica aber sie inngesamt zwölf groschen, und demnach das Jahr über Sechs Gulden, eilff groschen von dem OberAltarmann ermeldter Kirchen sollten zu empfahen haben, welches dem Cantori zur Nachricht anhero verzeichnet worden.“

⁹ ArchivKE, Rechnungsbuch der Kaufmannskirche von 1651 bis 1652, S. 210. Ausgaben: 20. November 1651 *H. Samuel Scheidten Capellmeistern zu Halla*.

¹⁰ H. Brück, *Eine „Verordnung der Music“ der Kaufmannskirche zu Erfurt von 1671 als Nachweis unbekannter Kompositionen von Johann Michael Bach (1648–1694)*, BJ 1998, S. 183–185.

¹¹ G. P. Weimar, *Von dem Zustand der Music in Erfurt, auf der guten und schlimmen Seite betrachtet*, in: (C. F. Cramer), *Magazin der Musik*, 2. Jahrgang, Hamburg 1784, S. 392ff.

Auch in der nächsten und übernächsten Generation haben Bach-Söhne in diesem Gotteshaus musiziert, zuerst als Diskantisten „in die Orgel“ gesungen, dann als Adjuvanten den Chorus musicus verstärkt, auch die Pauken geschlagen, wie wir aus einem Ratsprotokoll erfahren.¹² Bach-Söhne wurden als unterstützungsbedürftige Schulknaben und Diskantisten in den Listen der sogenannten Almosenknaben geführt: von 1648 bis 1654 Johann Christian Bach (1640–1682), der älteste Sohn des Stadtmusikanten und Organisten der Predigerkirche Johann Bach; von 1658 bis zum Sommer 1659 Johann Ägidius Bach (1645–1716) – er wurde 1671 Stadtmusikant und drei Jahre später zum Organisten der Kaufmannskirche gewählt –, auch die drei Söhne des Stadtmusikanten Christoph Bach, Georg Christoph (1642–1697) und die Zwillinge Johann Christoph (1645–1693) und Johann Ambrosius (1645–1695), der spätere Vater von Johann Sebastian Bach; von 1684 bis 1689 Johann Christoph (1673–1727), der Sohn des oben genannten und im Pestjahr 1682 verstorbenen Direktors der Stadtmusikanten Johann Christian Bach (später wurde er Organist der alten Thomaskirche in Erfurt, ging aber dann nach Gehren in den Thüringer Wald), und schließlich die Brüder Johann Friedrich (1706–1743) und Johann Ägidius Bach d. J. (1709–1746). Es sind die Söhne des Direktors des Stadtmusikanten Johann Christoph Bach (1685–1740). Sie absolvierten das evangelische Ratsgymnasium, bestanden die Prüfungen als Kantoren und wurden in den Erfurter Dörfern Andisleben und Großmonra eingesetzt.¹³ Johann Günther Bach (1703–1756) aus Gehren, ein Enkel des obenerwähnten Johann Christian Bach, war 1735 Schulkollege der Kaufmannskirchen-Pfarrschule geworden. In einem Brief an den Stadtrat bat er um Unterstützung für seinen schulpflichtigen Sohn und begründete sein Gesuch damit, daß er „solcher Kirchen durch Instrumental Music sowohl als auch Vocal treulich aufgewartet“. Seine Schulkollegen bestätigten, Johann Günther Bach habe „auf dem Chor in Ansehung der Vocal- und Instrumental Music das seine redlich gethan, den Herrn Rectorem auch noch am ersten Pfingsttage, und den H. Reinhardt Organisten in dem Hospital auf der Orgel subleviret“. Johann Günther Bach erhielt die Unterstützung. Der Stadtrat ordnete am 18. Februar 1749 an, daß „dem Bach weiterhin seine Besoldung und Legate in Höhe von 31 Meißnischen Gulden, 3/4 Malter Korn und 1/4 Malter Gerste zustehen sollen, solange er am Leben ist“.¹⁴ Die Bach-Jungen müssen demnach nicht nur bedürftige, sondern auch begabte und fleißige Schüler gewesen sein, sonst hätten sie wohl diese wöchentliche Unterstützung von 2 Groschen als Diskantist und 1 Groschen als Almosenknabe nicht erhalten.

Als Balthasar Jacob Rempe (1642–1679) 1667 zum Kantor der Kaufmannskirche gewählt wurde, standen ihm 19 Adjuvanten als Collegium Musicum zur Verfügung – ein vollstimmiges Orchester: die Schulkollegen Gregorius Quirinus Silberschlag, Johannes Henricus Heinisch, die Studenten Henricus Dörfeld, Hans

¹² StAE 1-1/XXI 2, 38 (Ratsprotokolle 1738–1739), hier 28. 8. 1738: „.... soll zum Pauken Schlagen wann solches einer aus der Compagnie nicht selbstens thun konnte, niemand anders als ein Sohn des Directoris Baachen genommen, und diesem sodann vor jedesmalige Aufwartung 15 Groschen gegeben werden.“

¹³ H. Brück, *Die Erfurter Bach-Familien von 1635 bis 1805*, BJ 1996, S. 101–131.

¹⁴ ArchivKE, XIII 17 (*Acta den Schulcollegen Merc. Bachen betr. Ao 1749 und 1750*).

Rudolf Köhler, Johannes Heinrich Dürfeldt, Heinrich Conrad Fischer, Johannes Andreas Daniel, Johann Michel Höfer, Volkmar Wilhelm Stenger, die Gymnasiasten August Jacob Schamberger, Hieronymus Hoffmann, Franz Egidius Zinserling, Melchior Ulm, Christoph Werner, Nicolaus Werner, Heinrich Michael Kalbitz, Caspar Tobias Leopold, Caspar Schultze und Johann Christoph Schlegel, der später zum Kantor der Kaufmannskirche gewählt wurde. Im Memorial an die Inspektoren und Ältesten der Kaufmannskirche bezüglich des beim Umsingen eingesammelten Geldes bittet Kantor Rempe, ihm diese Einnahme allein zu gönnen, weil „er manches Geld zu an Schaffung musicalischer Stücke und zu Besoldung eines und andern guten Adjuvanten, mit dem ich vor einer hochansehnlichen Christlichen Gemeinde in der Kirchen in musiciren bestehen kann, manche Kanne Bier und Stücke Käse und Brot gelaben“.¹⁵

Die Singstimmen konnten die Kantoren zwei- und oft dreifach durch Schüler besetzen. Dazu nahmen sie vorzugsweise ihre eigenen Zöglinge aus der Pfarrschule oder Gymnasiasten. Für gewöhnlich fanden vor den Kirchenmusiken keine gemeinsamen Proben statt, lediglich vor einem Passionsoratorium oder vor einer anderen großen Feierlichkeit. Die Adjuvanten traten „auf gut Glück hin“ und spielten ihren Part.

Die Notenbestände

Im Chorbuch finden sich Mitteilungen über den Zustand der Musikalien und ein Verzeichnis der Notenbestände. Diese Aufstellung ermöglicht uns einen genauen Überblick über das Repertoire der Adjuvanten und Choristen. Insgesamt 53 Nummern mit über 160 Titeln, Kompositionen aus den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts sind enthalten. Sie reichen von Orlando di Lasso, Friedrich Lindner und Hieronymus Praetorius bis zu Samuel Scheidt und Heinrich Schütz.¹⁶

Die aufgeführten Musikalien sind leider nicht mehr vorhanden. Über ihren Verbleib ist bisher nichts bekannt geworden. Lediglich der aufbewahrte Briefwechsel zwischen der Kirchenleitung und August Gottfried Ritter (1811–1885) gibt uns einige Hinweise. In einem Brief vom 14. Februar 1844 an das Presbyterium der Kaufmannskirche bittet der damalige Organist, einen Stoß alter unvollständiger Musikalien für 5 Taler zu Forschungszwecken kaufen zu dürfen. Die Kirchenleitung erklärte sich einverstanden, wenn Ritter ein Verzeichnis der gewünschten Musikalien einreiche. Das Verzeichnis ist datiert vom 21. Februar 1844 und führt auf:

1. Selectissimae etc. etc. per Orlandum di Lassus MDLXXIX 1 St.
2. Cantiones Sacrae autore S. Scheidt MDCXX 7 St.
3. Pars prima Cantionum sacrarum, autore M. Vulpius 3 St.
4. Cithara melica, per A. Dulingium. MDXX, 8 St.
5. Triades Sioniae introituum, a Demantis, 1619, 9 St.
6. Pars secunda selectissimarum cantionum sacr., autore M. Vulpius, MDCXI 8 St.

¹⁵ ArchivKE, Urkunden und Schriftstücke H II 12 (1), Nr. 21.

¹⁶ ArchivKE, Chorbuch, S. 48 ff. (*Verzeichnis derer Partium oder Musicalischen Operum*).

7. Geistliche Dialogen von R. Ahle, 1648, 4 St.
8. Altera pars selectissimarum cantionum, per Orl. d. Lassus MDLXXIX, 1 St.
9. Promptuarii musici, sacras harmonias ... Collectore Schadaeo, 1611 4 St.
10. Anderer Theil geistl. Concerte von Vierdank, 8 St.
11. -" -" von Profius MDC XLI, 1 St.
12. Eine geschriebene Partitur mit Motetten, 7 St

Die angeführten Noten wurden August Gottfried Ritter als Geschenk überlassen, da die „alten Musikalien für den wissenschaftlichen Mann großen Werth haben ...“.¹⁷ Wir können davon ausgehen, daß weitere alte Musikalien nicht mehr vorhanden waren, sonst hätte der Organist, Komponist und Musikgelehrte Ritter sie ebenfalls übernommen.

Der Adjuvantenschmaus

Im Chorbuch sind die Aufzeichnungen über die Adjuvantenschmäuse – auch „Generalschmaus“, „Übersingen“, „Convivium“, „Prandium“ und „Tentierschmaus“ genannt – umfangreich und demnach als wichtig angesehen. Damit auch alles seine Ordnung habe, stehen die Anweisungen über Art und Weise der Festivität am Anfang der Aufzeichnungen:

1. Sie sollen sich nicht vorschreiben lassen, was sie speisen sollen.
2. Zur Verhütung aller Excesse und „grogen enormiteten“ sollen sie die Veranstaltung nicht in ein öffentliches Bier- oder Privathaus verlegen, sondern sich nur in der Schule aufhalten, auch nicht allzulange in die Nacht hinein sitzen bleiben und über Gebühr trinken.
3. Tumulte sind nicht gestattet, nach 8 Uhr hat sich niemand mehr in der Schule aufzuhalten oder sich zu betrinken, viel weniger
4. soll man das seit einiger Zeit „eingeschlichene höchstschädliche und ärgerliche Tabakschmauchen jemanden weder heimlich noch öffentlich gestatten, sondern es denjenigen Kollegen oder Adjuvanten, die sich dessen unterstehen, ernstlich untersagen und ihnen bedeuten, daß sie von dem Choro in Zukunft ausgeschlossen werden sollen.“ (Kantor Weimar glossiert: „Es muß auch damals unter denen Musici böse Christen gegeben haben“.)
5. Es soll kein Fremder eingeladen werden, vor allem keiner, der in der Kirche die Knaben ärgert.
6. Um ein schimpfliches und schmähhliches Nachreden zu vermeiden, sollen sie auf dem Chor außer dem gewöhnlichen Trunk, den sie bei Hochzeiten vom Bräutigam erhalten, nicht ganze Krüge voll trinken.
7. Die Brautsuppe und das dazugehörige Brot und Getränk sollen in die Schule getragen werden.
8. Bei Begräbnissen soll man nichts nehmen, und
9. ordentliche Abrechnung leisten.¹⁸

¹⁷ ArchivKE, Chorbuch, S. 353.

¹⁸ ArchivKE, Chorbuch, S. 20.

Als Beispiel einer „ordentlichen Abrechnung“ sollen die Aufzeichnungen aus dem Jahre 1644 dienen. Sie geben uns gleichzeitig Kenntnis vom damaligen Wert des Geldes.

Ausgaben:

	Gulden	Groschen	Pfennige
Aufs Übersingen Ostern 1644 aufgewendet			
vor weißbrott	–	9	–
vor 1/2 Pfd. Lichte	–	1	8
vor 6 Pfd. Hechte das Pfd zu 32 ch	–	16	–
vor 6 Stockfischschwänze	–	6	–
vor 2 Pfd. Holländischen Käse das Pfd. zu 3 ch.	–	5	4
vor 18 Stübch. Bier, das Stübchen vor 2 gr	1	15	–
der pranden zu wagen	–	1	–
Das faß herzu zu leihen dem Böttner	–	–	6
vor Ingwer 3 loth	–	1	3
vor schittichen zur suppen	–	1	6
noch vor 4 Stübch. bier	–	8	–
vor 2 Pfd. Butter an den Hecht, Stockfisch und suppen	–	6	–
vor 1/2 Stübchen Wermutwein	–	3	–
Summa	4	11	3

Dominica Cantate den sämtlichen Adjuvanten und Instrumentisten [Stadtmusikanten] aufgewendet

vor weißbrott	–	10	–
vor 2 gereicherte rindszungen	–	16	–
vor 8 Pfd. Karppen	–	18	–
vor 1 maß Essig	–	2	–
vor Baumöhl	–	2	3
vor Ingwer u. Pfeffer	–	1	–
vor eine Mantel Eyer	–	2	6
vor salat u. Julige Zippel	–	2	3
vor Lichte	–	1	–
vor eine halbe tonne bier, gehalten 18 Stübchen	1	15	–
der Frawen das bier zu tragen	–	1	–
vor Speck an die Karppenbrüh	–	2	–
noch vor 4 Stübch. bier	–	8	–
Den Sonnabend zuvor vor Lauten, Instrumenten u. Geigenseiten	–	11	–
Summa	5	8	–

Dominica ultima Trinitatis angewendet

vor Seiten auf Lauten und 2 Instrumente	–	5	–
am sonntag Adventis denen so mit Lauten Geige und Instrumenten aufewartet			
vor 1 1/2 sch blawkohl	–	1	9
vor Lichte 1/2 Pfd. und 1/4 Öhl	–	2	2
vor 2/4 Schopsen so gewogen 19 1/2 Pfd.	1	1	9
vor 2 Pfd. Holländischen Käse	–	5	4
vor 3 Manteln zweylings Semmeln	–	7	6
vor Gurken	–	–	6
vor einen Topf	–	–	9
vor 1/2 tonne bier 14 und 1/2 Stübchen haltend	1	14	–

Ausgaben:	Gulden	Groschen	Pfennige
darbey zu tragen	–	1	–
vor 1 Pfd. Schmaltz zum Blawkohl	–	4	–
noch vor 2 Stübchen bier	–	4	–
vor Anißwasser	–	2	–
noch vor 1/2 Pfd. Lichte	–	1	9
Summa	4	9	6
Zum Übersingen auf Weyhnachten aufgewendet			
vor Rindfleisch 10 1/4 Pfd. vor 14 ch	–	12	–
vor 2 Manteln zweylings Semmeln	–	7	6
vor 6 1/2 Pfd. Karpe a 30 ch	–	16	3
vor 1/2 tonne bier hat gehalten 17 Stübchen	1	13	–
mehr zu 5 Stübch. bier u. zweyen Baumhörnern	–	10	–
der Fraw das bier zu tragen	–	1	–
vor 1/2 Pfd. Lichte	–	1	9
vor 5/4 Pfd. reiß a 3 gr 5 ch	–	4	5
vor Ingber gantz u. gestoßen und drei schwämme	–	2	–
vor eine Mantel Eyer	–	3	6
vor zweene Kuchen dem Becker	–	5	–
vor 1 1/2 Pfd. butter	–	4	6
vor ein Nößel Eßig	–	1	–
vor 1/2 Pfd. Speck	–	1	–
vor 3 Nößel Rohm	–	3	–
vor holtz	–	2	–
Das Jahr über den sämbtlichen Adjuvanten			
weiße Tischdecken, Schüsseln, Kannen, Teller, Leuchter			
und dergleichen vorgehalten	1	3	–
Summa	6	6	11
Summa aller Ausgaben 1644	32	14	–
Summa aller Einnahmen	30	11	–
Rest	2	3	– ¹⁹

Wie wir aus den sorgfältig geführten Abrechnungen ersehen können, wurde das eingesammelte Geld nicht zur Verbesserung der finanziellen Situation der Familie verwendet, sondern ausschließlich für den Adjuvantenschmaus. Trotz oder gerade wegen Krieg, schwedischer Besatzung, Hunger, Krankheiten und Wetterunbilden ging das alltägliche Leben weiter, fanden die Menschen Trost und Kraft im geselligen Beisammensein, beim gemütlichen Gedankenaustausch und beim fröhlichen Singen bei Bier und Wein. Nach den Pestjahren 1682/83 sollte die Auszahlung der jährlich zugesicherten 20 Gulden gestrichen werden.²⁰ Die Folgen dieser Kürzung für die Kirchenmusik erkannte Kantor Rudolph Ernst Adlung (1663–1699) und schrieb an die Kirchenältesten:

¹⁹ ArchivKE, *Akten III*, S. 95 ff.

²⁰ ArchivKE, *Akten III* 95–107, 21. May 1700: „Es haben etzliche Schulcollegen den Cantor angesprochen, den Tendirschmaus wieder zu geben. Es soll aber so bleiben wie bisher und das Geld ausgeteilt werden, damit man Adjuvanten habe.“

„Wenn die Reduction der 20 Gulden wirklich erfolgen sollte, würde die Zahl der Adjuvanten sehr dünn und also die Music selbst sehr schlecht und gering werden. Denen Schulbedienten selbst, welche das ganze Jahr über viel verdrießlichkeit und Unlust bey der lieben Jugend haben, alle Recreation und gelegenheit zu guter Vertraulichkeit und verständnüß benommen werden würde“.²¹

Wenn es nicht anders möglich sei, sollte man dem Choro musico wieder die Klingelbeutel einräumen. So beschließt die Inspektion am 26. Januar 1692, daß die Stiftung der 20 Gulden nicht ganz aufzuheben ist, „sondern nur auf bessere Zeiten gewartet werden soll“. Den Adjuvanten gebe man, sooft sie zu den Festen spielen, bares Geld, „damit man einen guten Chorus musicus habe“. Der Adjuvantenschmaus fand auch weiterhin statt.

Die Musikinstrumente

In jeder der acht evangelischen Kirchen der Stadt Erfurt und auf den erfurtischen Dörfern standen den Adjuvanten kircheneigene Musikinstrumente zur Verfügung. Sie waren entweder gekauft oder gespendet worden. Der Diakon Michael Valerian Böttiger verehrte der Kaufmannskirche am 23. September 1660 ein Kapital von 50 Gulden, deren jährliche Zinsen „zur Beförderung der Music, also zu Erhaltung der albereit in der Kirche vorhandenen musicalischen Instrumente oder Erkaufung dergleichen, neuer Geigen oder Flötwerks oder auch musicalischer Compositionen“ verwendet werden sollen. Aus dieser Zeit stammt auch die älteste Aufstellung über die kircheneigenen Musikinstrumente:

- Ein Regal mit 2 bleyern Gewichten und Disch.
- Ein Baß Violon mit einem guten Brasilien Bogen
- 3 Discant-Violinen, zwey alte und eine neue
- 2 alte zerbrochene Brazzen
- 1 Discant Violine, die H. AEGidii Gottmanns Geschwister verehret
- 1 neue Discant Viol. die von H. Oberaltarmann Jer. Böttiger gekauft
- 1 neue Tenor Viol. anno 1674 in die Kirche gekauft
- 1 New Regal so H. Berwald der Blaufärber in der Kirschnersgassen in die Kirche verehret

1698 vermachte die Witwe des Rot- und Glockengießers Bartholomäus Rauch der Kaufmannskirche ein Paar Pauken im Wert von je 10 Talern. Dafür wurden ihr die Begräbniskosten für ihren verstorbenen Mann erlassen. Die Geigenmacherin Ursula Margaretha Unbehagin schenkte der Kaufmannskirche am 24. Februar 1704 zwei neue Violinen (auch sie bekam dafür ihre Grabstätte frei). Angeregt durch die Bemühungen des Kantors und Musikdirektors Georg Peter Weimar (1734–1800), die Musikpflege in der Kaufmannskirche und in der Stadt auf ein höheres Niveau zu heben, stieg auch die Spendenfreudigkeit der Gemeindemitglieder. So besaß die Kaufmannskirche zeitweilig 14 Geigen.

Die letzte Nachricht über die Musikinstrumente der Kaufmannskirche stammt vom Organisten August Gottfried Ritter. In seinem Brief vom 23. August 1844 an das

²¹ Archiv, Akten VIII 1a, S. 48.

Presbyterium der Kaufmannskirche erwähnt er drei Violinen, die sich in einem sehr schlechten Zustand befinden. Die Reparatur würde sehr teuer kommen, wäre aber unnötig, weil „erstens selten Musik ist und zweitens die Musiker lieber ihre eigenen Instrumente spielen.“ Er bittet, ihm die drei Instrumente für 3 Taler zu überlassen.

Über das weitere Schicksal und den Verbleib der kircheneigenen Musikinstrumente und Musikalien konnte bisher nichts ermittelt werden.

Anhang

Verzeichnis der Notenbestände der Kaufmannskirche²²

- I. Modi sacri, Sive Cantus Musici, Vocibus IV, V, VI, VII, VIII et pluribus, facti a Christiano Erbach Aug. Vind. 1600 [E 725]
- II. Liber primus, Cantiones sacrae V et VI vocum Autore Orlando, et Ferdinando Orl. F. de Lasso Monachii 1602 [1602¹]
- III. Magnificat Beat. D. Virginis canticum, V et VI vocibus a div. Aetatis irae Musicis compositu, et editum opera Friderici Lindneri Noribergae 1591 [1591²]
- IV. Etliche geschriebene und einzeln getruckte Moteten. [-]
Sind 8 Bände in folio, hinten in Schweinleder, und auffn Seiten in grün papyr gebunden,
- Nro II
- I. Cantiones sacrae de pracipuis Festis totius Anni 5, 6, 7 et 8 vocum. Autore Hieronymo Praetorio. Hamburg 1599 [P 5336]
- II. Sacrarum Symphoniarum Continuatio divers. Excell. Autorum, IV, V, VI, VII, VIII, X et XII Voc. Noriberg 1600 [1600²]
- III. Sacrae Symphoniae divers. Excell. Autorum, V, VI, VII, VIII, X, XII et XVI vocibus, Noriberga 1598 [1598²]
- IV. Missa cum Moteto 8 voc. Aut. Paulo Isnardo, Venetiis, 1594; [I 122]
- V. Septem Psalmi Poenitentiales, 6 voc. Aut. Joanne Croce, Norib. 1599 [C 4484]
- VI. Cantiones sacrae de Festis praecipuis totius Anno, 4, 5, 6, 7, 8 et pl. Vocum, Autore Joann Leone Haslero, Norib. 1590. [H 2324*]
Sind 8 Bände in 4To in beschriebenem Pergament, rot ufm Schnit
- Nro III (S. 49)
- I. Sacri Conventus 8 voc. Aut. Adamo Gumpelzhaimero. Liber primus, Aug. Vind. Ao 1601 [G 5139]
- II. Sacri Conventus IV, V, VI, VII, VIII IX, X et XII vocum, Aut. Joann. Leone Haslero, Aug. Vind. 1601 [H 2328]
- III. Liber Mottetarum 6 et 8 vocum Jacobi Reineri, Monachii 1600 [R 1086]
- IV. Motetae novae 4, 5, 6, 8 pluribusq. Vocibus de cantatae a Joanne Agricola, Noriberg. 1601 [A 432]
- V. Magnificat Octo tonorum 4 vocum. Missa et Psalm. 51, Aut. Jacob Hasler Norib. 1601 [H 2346]
- VI. Cantiones sacrae 5, 6, 7 et 8 vocum Benedicti Fabri Coburgi 1604 [F 7]
- VII. Sacrae Missae sex vocum Liber primus Autore Jacobo Reineri, Dilingae 1604 [R 1090]
- VIII. Mariae Virg. Canticum 4, 5, 6, et pl. Vocib. Excensum a Melch. Vulpio, Ger-
rae 1605 [V 2575*]

²² Zusätze in [] verweisen auf die einschlägige Verzeichnung in RISM (Serie A I sowie Sammeldrucke des 16. und 17. Jahrhunderts). Dort nicht nachweisbare Titel sind durch [-] gekennzeichnet, Abweichungen von Erscheinungsort oder -jahr durch Zusatz von *.

- IX. Cantionum sacrarum Liber primus, Autore Valentino Colero, Ursellis 1604 [C 3300]
- X. Sobolos Musica Danielis Lagkneli, Norib. 1602 [L 237]
- XI. Liber cantionum Sacr. 5, 6, 7 et 8 vocum, Aut. Gregorio Aichinger, Norib. 1597 [A 519]
- XII. Gesang auß 2. Cap. Des Hohen Liedes Salom. Melchior Franck, Coburg 1605 [-]
- XIII. Psalmus LI octo vocum. Adami Gumpeltzhaimer, August. Vindelic. 1604 [G 5140]
- XIV. Harmonia super Psalmum CXLVIII octo vocibus composita a Bened. Fabro, Coburg 1602.
[-; Walther-Lexikon 1732, S. 234]
Sind 8 Bände in 4To, hinten und an ecken in Schweinleder, auffn Seiten aber in grün papyr gefaßet, sprecklich auffm Schnit.

Nro IV (S. 50)

- I. Hymnodia Sionia, Aut. Mich. Praetorio, Anno 1611 [P 5363]
- II. Sacri concentus 8 vocum Adami Gumpeltzhaimer, Liber secundus, Aug. Vind. 1614 [G 5143]
- III. Sacri modulorum concentus 8 vocum Aut. Andrea Hakenbergero, Stetini 1615 [H 1897]
- IV. Megalynodia Sionia Mich. Praetorii, Wolfenbyti 1611 [P 5365]
- V. Wie schön leuchtet etc. Ejusd. a 5 [P 5373]
- VI. Jan Peter Swelingsks Sechsstimmige Psalm. Berlin 1616 [S 7249]
- VII. Threnodiae Davidicae 6 Stimmen. Melch. Franken, Nurnberg 1615 [F 1679]
- VIII. Hochzeits Gesang Thomae Elsbethi, Erfurd, 1615 [E 660*]
- IX. Ferculum quodlibeticum Melch. Franci, Coburgi 1613 [F 1673]
- X. Magnificat Genethliacum 8 Stimmen, Compon. von Andreas Finolten, Erf. 1617 [F 855?; Walther-Lexikon 1732, S. 245]
Sind 8 Bände in 4To, in beschriebenen Pergament, grün auffm Schnit (item ist dabey der zu dem n.2. befindlichen opere Gumpeltzhaimer gehörige General-Baß, ungebunden, so H. Tobias Mirus den 19. Aprilis Ao 1650 darzu verehret)

Nro V.

- I. Orphei Vecchii Cantiones Sacrae 5 vocum, Antwerpiae 1608 [V 1078]
- II. Melos Vanicor, Valent. Richardi, Erfurt 1609 [-; Walther-Lexikon 1732, S. 606]
- III. Adhortatio Cristi 5 voc. Ben. Fabri 1609 [F 10]
- IV. Etliche Teutsche Reimen mit 4 Stimmen, componiret durch Melch. Francken, 1608 [-]
- V. Ein alt Christlich Gesang mit 4 Stimmen 1607 [-]
- VI. Christliche Gesänge Melch. Franck. Coburg 1608 [F 1653]
- VII. Mariae Canticum 5, 6, 7 et 8 vocibus compositum per Joann Stadelmaierum, Monach. 1605 [S 4282*]
- VIII. Epithalamium 6 vocum Aut. David. Thusio, Erf. 1609 [-; Walther-Lexikon 1732, S. 606]

- IX. Christi agoni santis precatio 6 voc. Autore Melch. Episcopo, Coburg 1608 [B 2740]
- X. Dialogus metricus, Melch. Franci VII vocibus redditus Cob. 1608 [F1658]
- XI. Canticum gratulatorium 8 voc. Bened. Fabri, Coburgi 1607 [F 8]
- XII. Etliche geschriebene Moteten [-]
- XIII. Adams Hochzeitl. Frewde, 6 Stimmen Aut. M. Michael Altenburg 1613 Erfurt [A 882]
- XIV. (S. 51) Der Weiber Ehrenschnuck, 8 Stimmen, Christoph Demantii, Freyberg 1618 [DD 1552a]
- XV. Te Deum laudamus 5 Stimmen, ejusd. ibid. [-]
- XVI. Ich suchte des Nachts a 6. Mich. Praetorii [-]
- XVII. Etliche geschriebene Cantica [-]
Sind acht Bände in 4To in beschriebenem Pergament, bund auffm Schnit

Nro VI.

- I. Opus Melicum, Methodicum et plane novum, Aut. Fridr. Weissensehe. Magdeb. 1602 [W 625]
- II. Angst der Hellen und fried der Seelen, zum truck verlegt durch Burckhard Großman. Jena 1623. [1623¹⁴]
Sind acht Bände in folio, in beschriebenem Pergament, bund auffm Schnit

Nro VII

- I. Pars secunda selectiss. Cantionum sacrarum 8, 7, 8, et pl. Voc. Aut. Melch. Vulpio. Erfurti 1611 [V 2572]
- II. Speculum generosae 6 et 8 Stimmen, Johannis Sidelii, Erfurdit 1614 [S 3394]
- III. Cantiones selectiss. 6 et 8vocum Nic. Rostii, Gerae 1613 [R 2775]
- IV. Chori musici 3, 4, 5 et 6 voc. Aut. Christoph Thomae Walliser Argentorati 1612 [-]
- V. Christlich Brautlied auß Johannam zu Sechs Stimmen Aut. Joanne Stollio 1514 [S 6628]
- VI. Cymbalum Genethliacum, 4, 5, und 6 Stimmen, Aut. Barthol. Helderero, Erfurdit 1614 [H 4978]
- VII. Colloquium vom H. Ehestand 4 Stimmen, Aut. Nicol. Weißbecken, Erfurdit 1614 [W 592]
- VIII. Erster Theil Teutscher Sonntäglicher Evangelischer Sprüche, 4 Stimmen, Aut. Melch. Vulpio, Jena 1612 [V 2578]
- IX. Der andere Theil Ejusd., Jena 1614 [V 2582]
- X. Madrigali a 4 di Luca Marenzio, Norib. 1603 [M 584]
- XI. Etliche geschriebene Cantica [-]
- XII. Trostgesang, 8 Stimmen, comp. Von Josepho Böttigern, Erfurdit 1617. [B 3296]
Sind acht Bände in 4To, in beschriebenem Pergament, bund auffm Schnit.

Nro VIII. (S. 52)

- I. Musarum Sioniarum IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XII, XVI voc. Prima pars Mich. Praetorii, Norib. 1607 [P 5348*]

- II. Musae Sioniae, Lieder und Psalmen mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 Stimmen, fünffter Theil, Mich. Praetorii 1607 [P 5352]
Acht Bände in 4To, in beschriebenem Pergament, bund auffm Schnit.

Nro IX. (S. 52)

- I. Roggerij Joannellij Motetta 5 et 8 voc. Francof. 1608 [G 2450]
II. Liber primus Alexii Neandri sacr. Cantionum IV, V, VI, VII, VIII, X et XII vocum Francof. 1605 [N 308]
III. Augustini Agazzarij Cantiones IV, V, VI, VII, VIII vocum, Francof. 1607 [A 356]
IV. Cantiones selectae V, VI et VIII vocum Autore Melch. Schrammio, Francof. 1606 [S 2109]
V. Cantiones sacrae 6, 7 et 8 voc. Aut. Andrea Pevernage, Francof. 1602 [P 1675]
Acht Bände in länglichem 4To, beschrieben Pergament, grün auffm Schnit. NB sind 2 Stimmen bund auffm Schnit.

Nro X.

- I. Opus Musicum novum, continens textus Evangelicos, 8, 6 et 5 vocum, Aut. Georgio Ottone, Casselis 1604 [O 276]
II. Liber 2dus [O 277]
III. Liber tertius [O 278]
IV. Novum et insigne opus, continens textus metricos sacros, Autore Valent. Geuckio et M.L.H. Cassellis, 1604 [1604⁵]
V. Liber 2dus, [-]
VI. Liber 3tius [-]
Sind acht Bände in 4To in weißem Pergament, mit vergüldteten wapen und Buchstaben, bund auffm Schnit, mit grünen seidenen Bändern

Nro XI.

- I. Orlandi Lassi Fasciculi aliquot sacrarum Cantionum, 4, 5, 6 et 8 vocum, Norib. 1589 [L 991]
II. Neue kurtzw. Teutsche Lieder mit 5 Stimmen, comp. Durch Jacob Regnart, Nürnberg. 1586 [R 752]
Sind 6 Bände in länglichem 4To, beschriebenem Pergament bund auffm Schnit.

Nro XII. (S. 53)

- I. Sacrae Cantiones V voc. Aut. Orlando de Lasso. Monachii 1582 [L 938]
II. Altera pars select. Cantionum V et IV voc. Autore eodem. Norib. 1579 [L 916]
III. Selectissimae Cantiones VI et plur. Voc. Ejusdem [L 915]
IV. Lectiones sacrae novem IV voc. Autore Eodem, Monachii 1582 [L 940]
V. Missae sacrae V, VI et IIX voc. Autore Jacobo Regnardo, Francof. 1602 [R 734]
VI. Cantiones sacrae 6 voc. Aut. Albino Fabricio, Graecii 1595. Diese Cantiones sind theils nur geschrieben. [F 40]
Sind 6 Bände in Längl. 4To, hinten und an ecken in Schweinleder, auffn Seiten grün papyr, sprencklicht auffm Schnit.

Nro XIII.

- I. Promtuarj Musici pars prima, Collectore Abrahamo Schadaeo, cum Bassii G[ene]rali Casp. Vincentii, Argentinae, 1611, [1611¹]
 - II. Pars 2du, 1612 [1612³]
 - III. Pars 3tia, 1613 [1613²]
 - IV. Pars 4ta, 1617 [1617¹]
- Sind 8 Bände in groß Quarto, und der G[ene]ral-Baß in groß fol. Allesampt in Schweinleder gebunden, sprencklicht auffm Schnit

Nro XIV.

- I. Musae Sioniae Mich. Praetorii, Regensburg [P 5348]
 - II. Ander Theil, Jena 1607 [P 5349]
 - III. Dritter Theil, Helmstadt, 1607 [P 5350]
 - III. Vierdter Theil, Helmstadt, 1607 [P 5351]
- Sind acht Bände in 4To, in Schweinleder, bund auffm Schnit.

Nro XV.

- I. Pars prima Cantionum sacrarum 6, 7, 8 et pl. Voc. Aut. Melch. Vulpio, Jena 1610 [V 2570]
 - II. Pars secunda, 1611 [V 2572]
 - III. Opusculum novum selectissimarum Cantionum sacrarum, Ejusdem. 1610 [V 2577]
 - IV. Canticum Mariae Virg. 4, 5, 6 et pl. Voc. Ejusdem, Jenae 1605 [V 2575]
- Sind acht Bände in 4To in schwarzem Leder, rot auffm Schnit

Nro XVI. (S. 54)

Cithara Melica XII, X et VIII voc. Autore Antonio Dulingio, Magdeb. 1620 [D 3695]
Sind acht Theile in 4To, nur in beschrieben Papyr eingenehet.

Nro XVII.

Cantiones sacrae octo vocom, Autore Hieronymo Praetorio, Hamburgi 1599. [P 5336]
Sind acht Bände in 4To, in weißem Pergament, bund auffm Schnit.

Nro XVIII.

- I. Würtzgärtlein Erster und II. anderer Theil a 4 Stimmen, Adam Gumpeltzhaimer, Augspurg 1619 [G 5135–5136]
 - II. Cymbalum Davidicum, 5, 6, 8 Stimmen, Volcmari Leisringii, Erffurd 1619 [L 1661]
- Sind acht Theil in beschriebenem Pergament genehet in 4To

Nro XIX.

Kirchengesang mit 4 Stimmen, Hans Leo Haßler 1608 [H 2332]
Sind 4 Theile noch ungebunden in 4To
NB Den 15. Tag des Monats Augusti Anno 1678 ist bey angestelter Revision des Inventarij der in der 19. Nro benandte Autor Hans Leo Hasler nicht gefunden worden.

Nro XX.

Triades Sioniae Christoph. Demantii, Friberga, Anno 1619. [D 1541]
Sind 9 Theile mit dem General Baß, noch ungebunden.

Nro. XXI.

Cantiones sacrae 8 voc. Samuel Scheidt, Hamburg 1620 [S 1348]
Sind acht Theile, in groß 4To, ungebunden.

Nro. XXII.

- I. Kleine und große Litaney mit 5, 7 und 8 Stimmen, Mich. Praetorij. [P 5367]
- II. Urania auff 2, 3, 4 Choren, Ejusdem 1613 [P 5368]
- III. Reliquiae sacrorum Concentuum Gio. Gabrielis, Joh. Leon Hasler etc. expromptae a Georgio Grabero, Noribergae 1615 [1615²]
Sind 12 Theile in 4To, noch ungebunden.

Nro XXIII.

- I. Tomus 3tius Operum Music. V, VI, VIII Voc. Hieronymi Praetor, Hamburgi 1616 [P 5329]
- II. Tomus 4tus Ejusd. Hamburg 1618 [P 5341]
Sind acht Bände in 4To, sampt einem G[ene]ral Baß in folio, in beschriebnem Pergament, bund auffm Schnit

Nro XXIV.

Secundus Tomus Musici Operis, Aut. Jacobo Händl, Pragae 1587. [H 1981]
Sind acht Theile, in beschriebnem Pergament eingenehet, in länglichem 4To.

Nro XXV.

Erster Theil Geistl. Concerten Joan. Hermann Schein, Leipzig 1627 [S 1378]
Sind mit dem G[ene]ral Baß fünff Theile in 4To, in blaw papyr eingenehet.

Nro XXVI.

- I. Polyhymnia Panagyrica Mich. Praetorij, 1618 [P 5370*]
- II. Epithalamium Ejusdem 1614 [–; Göhler 2, Nr. 1142]
- III. Opus novum Christl. Concerten Daniel Selich, 1624 [S 2740]
Sind 15 Bände in 4To, in beschrieben Pergament, bund auffm Schnit

Nro XXVII. (S. 56)

- I. Geistl. Concerten Erster Theil Sam. Scheidt, Leipzig 1631 [S 1357]
- II. Ander Theil, Hall 1634 [S 1358]
Sind vier Bände in 4To in Schwartz Leder, mit vergüldeten Bildern und Buchstaben, bund auffm Schnit

Nro XXVIII.

- I. Geistl. Concerten Sam. Scheidt dritter Theil, 1635 [S 1359]
- II. Vierter Theil, 1640 [S 1362]
- III. Krafftblümlein Ejusdem Autoris [S 1360]
Sind mit dem G[ene]ralBaß Sieben Bände in 4To, in beschrieben Pergament Ao 1642 gebunden

Nro XXIX.

- I. Erster Theil Geistlicher Dialogen Johann Rudolph Ahlen, Erfurd 1648 [A 483]
- II. Himmel-süße Jesus-Frewde genommen auß dem jubilo Bernhardi Ejusdem Autoris 1648 [A 482]
- III. Sertum spirituale musicale, d.i. dreißig lieblicher Cantionen mit 3 Stimmen gesetzt durch Johannem Thüring Erfurd Ao 1634 [T 753]
Sind mit dem G[ene]ralBaß vier Bände in 4To, in blawen papyr, und hinten beschrieben Pergament Ao 1648 verfertigt.

Nro XXX.

Polyhymnia Exercitatrix, com Basso G[ene]rali Mich. Praetorii. [P 5371]
Sind sechs Theile in groß Quarto, und darzu ein General-Baß in groß Fol.
Nur in papyr eingehfftet.

Nro XXXI. (S. 57)

Joseph Bötticher Geistliche Lieder, item ejusdem: Herr Gott dich loben wir.
Sind der Geistl. Lieder 5 Stimmen, und das andere 8 vocum, geschrieben und in papyr eingenehet. [für † 10.3.1617 Hiob Stotternheim Eg 1 und † 25.6.1635 Johann Balthasar Brettin, 130. Psalm Eg 2] [B 3296–3297]

Nro XXXII.

Das Leiden und die Aufferstehung Jesu Christi mit 4 Stimmen, geschrieben und eingebunden in Schweinleder in groß fol. grün ufm Schnit. [–]
Item Die Aufferstehung Ao 1598 geschrieben in groß Folio, in geschrieben Pergament eingenehet. [–]

Nro XXXIII.

Psalmodia Lucae Lossii, in 4To in Schweinleder [L 2874 (–2879)]

Nro XXXIV.

Geistl. Lieder und Psalmen, in Octavo, Anno 1630, getruckt und in Schweinleder gebunden, grün ufm Schnit. Dieser 34 Numerus ist gleichfalls wie Nro 19 nicht gefunden worden. [–]

Nro XXXV.

- I. Cantiones Sacrae de Festis praecipuis totius anni, etc. Hieronymi Praetorii, Hamburgi 1622. [P 5338]
- II. Canticum B. Mariae Virginis 8 vocum. Ejusdem Autoris, Hamburgi Eod. Anno [P 5334]
- III. Liber Missarum, Eod. Autore. [P 5331?]
- IV. Cantiones Varias, Eod. Autore [P 5342?]
Sind 8 Theile in Quarto, und darzu ein General-Baß in Folio. In Kalbleder und grün Pergament gebunden, rot auffm Schnit.

Nro XXXVI. (S. 58)

- I. Musicalischer Andachten Erster Theil, Andreae Hammerschmidts, Freyberg im Jahr 1639. [H 1923]
- II. Musicalischer Andachten ander Theil, Ejusdem, ibidem Anno 1641 [H 1926]

- III. Music. Andachten dritter Theil, Ejusdem, ibd. Anno 1642 [H 1929]
 IV. Erster Theil Geistlicher Concerten, colligiret durch Ambrosium Profium, Leipzig 1641. [1641²]
 V. Ander Theil Geistl. Concerten, Ejusdem ibid. Eode. Anno [1641³]
 VI. Erster Theil Geistlicher Concerten Johann Vierdancks, Greiffswald Ao 1642 [V 1462]

Nro XXXVII. (S. 59)

- I. Symphoniarum sacrarum secunda Pars. Heinrich Schützen, Dresden Ao 1647 [S 2292]
 II. Musicalia ad Chorum sacrum, Erster Theil Heinrich Schützen, Dresden Ao MDCXLVIII. [S 2294]
 III. Kern-Sprüche, in die Music gesetzt von Johann Rosenmüller, Leipzig Ao 1648 [R 2548]
 Sind sieben Theile, in groß Quarto, in blaw papyr, und hinten in beschriebenen Pergament eingebunden.

Nro XXXVIII

- Dritter Theil Geistlicher Concerten,
 Colligiret durch Ambrosium Profium. Leipzig, im jahr 1641. [1642⁴]
 Sind Sieben Theile in 4to, nur in Blaw Papyr eingenehet.
 [Nachtrag]: Welches alles zusammen ietzo in einen Bandt gebracht. vide Nro 45.1.2.

Nro XXXIX.

- Harmoniae variatae sacrarum Cantionum a voc. 1–12 cum Basso ad Organum Autore Johann Staden, Noriberger Anno 1632. [S 4249]
 Sind mit dem Basso generali neun Theile in Quarto, nur in schlecht papyr eingenehet. Dieses Opusculum hat Herr M. Nicolaus Stenger, Pastor, der Kirche verehret Anno 1650 (vide Nr. 45 § 5)

Nro XL. (S. 60)

- Vierdter Theil Musicalischer Andachten, mit 5–12 und mehr Stimmen, nebenst einem gedoppelten General-Baß, componiret von Andrea Hammer Schmidten, Freyberg im Jahr MDCXLV. [H 1931*]
 Sind zehen Theile in Folio, in blaw papyr, und hinten in beschrieben Pergament eingebunden.
 Dieses Opus haben die Herren Adjuvanten Herrn Tobiae Miro, Rectori Scholae, für 2 Rthlr abgekauft, wie in dero Rechnungs Buche fol. 198b zu befinden, und folgend in die Kirche verehret.

Nro. XLI.

- Kronen Krönlein, oder Musicalischer Vorläuffer mit 3–8 Stimmen, sampt einem General-Baß außgesand von Stephano Ottone, Freyberg, im Jahre MDCXLVIII. [O 282]
 Sind mit dem G[ene]ral-Baß sechs Theile in Quarto, nur eingenehet.

Nro. XLII.

- Ander Theil Geistlicher Concerten mit 3–9 Stimmen, nebenst einem gedoppelten Basso Continuo, von Johann Vierdancks, Rostock 1643. [V 1464]
 Sind sieben Theile in Quarto in blaw papyr eingebunden.

Nro. XLIII.

Dialogi oder Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele, auß den biblischen Texten zusammengezogen und componiret in 2, 3 und 4 Stimmen benebst dem Basso Continuo von Andrea Hammerschmiden. Erster Theil Dresden Anno 1645 [H 1940]

Geistlicher Dialogen ander Theil in 1 und 2 Vocal Stimmen, 2 Violinen, einem Instrumental und General-Baß componiret von Andrea Hammerschmiden, Dresden im MDCXLV Jahre. [H 1944]

Sind 6 Theile in Quarto, in blaw papyr eingebunden. Dieß Opus ist auch durch die Herren Adjuvanten vom ermelten Rectore erkaufft umb 2 Rthlr. (Vid. Infra fol. 298b)

Nro. XLIV. (S. 61)

Symphoniarum sacrarum tertia pars, worinnen zu befinden Teutsche Concerten mit 5, 6, 7, 8 Stimmen etc. in die Music gesetzt durch Heinrich Schützen, Dresden Anno 1650 [S 2295]

Sind 12 Theile in Fol. in beschrieben Pergament, weiß auffm Schnit, gebunden, und durch Herrn Conrad Gebhardten, damahligen Oberaltarmann, der Kirchen verehret, inmaßen auffm Bunde ferner zu sehen 1651.

Nro. XLV.

- I. Andr. Hammerschmidts Chor Music, mit V und VI Stimmen, fünffter Theil, Freyberg MDCLII. [H 1934]
 - II. Dritter Theil Geistl. Concerten, colligiret und publiciret durch Ambrosium Profium. Leipzig, 1642. [1642⁴]
 - III. Vierdter und letzter Theil Geistl. Concerten publiciret von Ambr. Profio. Leipzig 1646. [1646⁴]
 - IV. Corollarium Geistlicher Collectaneorum, Ambr. Profio, Leipzig 1649. [1649⁶]
 - V. Erster Theil kleiner Geistl. Concerten Heinrici Sagittarii, Leipzig 1636 [S 2290]
 - VI. Kronen Krönlein oder Musicalischer Vorläuffer, außgesand von Stephano Ottone, Freyberg 1648. [O 282]
 - VII. Ersten Theils Psalmodiae Davidico Ecclesiasticae Erstes Zehen Christiani Druelaei, Hamburg 1650 [DD 3587 I,1]
 - VIII. Harmoniae variatae sacrarum Cantionum, autore Johanne Staden, Norimbergae 1632. [S 4249]
- Sind neun Theile in Quarto, gebunden in beschrieben Pergament, sprencklicht auffm Schnit. Item es ist darbey ein Bassus Continuus in Folio, nur in Klickpapyr gehäfftet.

Nro XLVI.

Zehen in Folio geschriebene Madrigalien a 5 voc. Sampt Instrumenten und dem General-Baß verfertiget (S. 62) und der Kaufmannskirchen verehret durch Samuel Scheidten. 1. Uns ist ein Kindlein heut geboren, 2. Dem newgebornen Kindelein, 3. Vater Unser, der du bist im Himmel, 4. Unser Herr Jesus Christus, 5. Christo dem Osterlämmelein, 6. Zion spricht, der Herr hat, 7. Der Tag vertreibt, 8. Ich glaub, und weiß diß fürwar, 9. Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl. 10. Wacht auff, rufft uns die Stimme. [-]

Von denen in diesen 4 Numero verzeichneten Madrigalien haben sich bey obgedachter Revision nur die Nummern 5, 6, 8, 9 und 10 benambter Lieder gefunden. NB. In Revisione 1689, 26. Juni nichts mehr von diesen Numero gefunden.

Nro. XLVII.

Tabulatur-Buch, Hundert Lieder und Psalmen etc. mit 4 Stimmen componiret von Samuel Scheidt, Görlitz im 1650. Jahre. [S 1365]
Ist in Folio in blau papyr eingebunden.

Nro. XLVIII.

Decas prima, oder Musical.Fleißes Erster Theil, mit 3, 4, 5 und 7 Stimmen mit und ohne Violin. Compon. Von Tobiae Zeutschnero [Z 169]
Suranisien in die Music gesetzte Sprüche, Lieder und Psalmen, mit 1, 2, 3, 4, 5 und mehr Stimmen, daneben Hammerschmids Evangelia, in einem Bund sind 9 Theile. *NB. Obige Nr. 48 sind Herrn Schlegel verkaufft worden.* [R 239; H 1948, 1949?]

Nro. XLIX.

Ander Theil des Thüringischen Lustgartens Ahlens in Folio, sind 10 Theile in blau papier eingenehet. [A 486]

Nro L.

Musicalische Frühlings-Lust, in welcher 12 ... Geistliche Concertlein mit 1, 2, 3 und mehr Stimmen, compon. von Joh. Rudolph Ahlen, in Folio, sind 4 Theile, noch nicht eingebunden. [A 497]

Nro LI.

Acht Stimmen in Schweinleder gebunden in 4To Floril. Bodenschatzs Erster Theil hat Herr Johann Adlung der Kirchen verehrt hinterlassen, samt dem General-Baß zum andern Theil. Sind 9 Bücher Anno 1674. [1618¹; 1621²]

Nro. LII.

Musicalische Trostquelle Wolffg. Carl Brügel's mit 8 Stimmen, Darmstadt 1679. Benebenst einem General-Baß, zusammen 9 Bände, in blau Pappier gebunden, hinten und an denen Ecken mit geschriebenen Pergament. [B 4483]

Nro. LIII

Musicalischer Lebens Brunn Ejd. Brügel's ibid. 1680 sind 8 Stimmen benebenst 1 General Baß, in roth Pappier gebunden, mit geschriebenen Pergament an Ecken und rücken, zusammen 9 Bände. [B 4484]

Verzeichnis der Komponisten in der Reihenfolge der Titelnummern
(Namensformen normalisiert):

Christian Erbach	1600
Orlando di Lasso	1602, 1589, 1579, 1582
Ferdinando di Lasso	1602
Friedrich Lindner	1591
Hieronymus Praetorius	1599, 1599, 1616, 1618, 1622, 1622 und 3 o. J.
Div. exc. Autoren	1600, 1598
Paolo Isardi	1597
Giovanni Croce	1599
Hans Leo Haßler	1590, 1601, 1601, 1608
Adam Gumpeltzhaimer	1601, 1604, 1614, 1619
Jacob Reiner	1600, 1604
Jacob Regnart	1586, 1602
Johann Agricola	1601
Jakob Haßler	1601
Benedikt Faber	1604, 1602, 1609, 1607, 1607
Melchior Vulpus	1605, 1611, 1612, 1614, 1610, 1610, 1611, 1605
Valentin Coler(us)	1604
Daniel Lagkner	1602
Gregor Aichinger	1597
Melchior Franck	1605, 1615, 1613, 1608, 1608, 1608, 1608
Michael Prätorius	1611, 1611, 1607, 1607, 1613, 1618, 1614
Andreas Hakenberger	1615
Jan Pieterszoon Sweelingk	1616
Thomas Elsbeth	1615
Andreas Finolt	1617
Orfeo Vecchi	1608
Valentin Reichard	1609
Johann Stadelmair	1605
David Thusius	1609
Melchior Bischoff	1608
Michael Altenburg	1613
Christoph Demantius	1618, 1619
Friedrich Weißensee	1602
Burkhard Großmann	1623
Johann Sidel	1614
Nikolaus Rhostius	1613
Christoph Thomas Walliser	1612
Johann Stolle	1614
Bartholomäus Helder	1614
Nikolaus Weisbeck	1614
Luca Marenzio	1603
Joseph Bötticher	1617 und 1 o. J.
Ruggiero Giovannelli	1608
Alexius Neander	1605

Agostino Agazzari	1607
Melchior Schramm	1605
Andreas Pevernage	1602
Georg Otto	1604
Valentin Geuck	1604
Stephan Otto	1648, 1648
Albinus Fabritius	1595
Abraham Schadaeus	1612, 1617
Antonius Duling(ius)	1620
Volckmar Leisting	1614
Samuel Scheidt	1620, 1631, 1634, 1635, 1642, 2 o. D.
Jacobus Gallus (Handl)	1587
Johann Hermann Schein	1627
Daniel Selich(ius)	1624
Johann Rudolf Ahle	1648, 1648, 1648
Johann Thüring	1634
Lucas Lossius	o. J.
Andreas Hammerschmidt	1639, 1641, 1642, 1642, 1645, 1645, 2 o. J.
Ambrosius Profe	1641, 1642, 1646, 1649
Heinrich Schütz	1647, 1648, 1650, 1646
Johann Rosenmüller	1648
Johann Staden	1632, 1632
Johann Vierdanck	1643
Christian Druelle (Druelaeus)	1650
Tobias Zeutschner	o. J.
Sigismund Ranisius	o. J.
Erhard Bodenschatz	1618, 1621
Wolfgang Carl Briegel	1679
Sammelwerke o. J.	

Waldes nach dem es der gesungene Sonnes
 Altars, Vortrages, und Wohnwagens, ist es
 von demselben allseits gut und recht, ohne
 Befehrs, und daß es im fünfziges, also
 gehalten würde, an demselben, worden. Datum
 des 14. Julij 1642. Item des 7. und
 14. Decembris, 1643.

conf. p. 166.

— Es bei pag 161 wird man den neuen Fund
 der Finances des Herz. Landes, — die Hofschon, wie
 in vorerwähnter muß auf diese — neuen beschriebenen
 Art abgeändert.

— Auf dem 24 Blatte steht wieder eine Aufsatz, daß die
 20 mß auf der Contingen eingezogen hat. Datum!

II.

Von Auffwartung der Stadt- Musicanten.

Anno 1643. Des 14. Decembris. ist auffor-
 dert, der Christops Wollpreuß, StadtMu-
 sican, bey der Versammlung der Sonnes Alt-
 ars musiciens, dem proponiret worden, hier

12

Exstliche Gemeinde wörlten es gerne haben,
 dasz sie sampt seiner Geseßten des Jahres sechs
 mal, nemlich auff Trium Regum, Cantate,
 Ascensionis, Bartholomaei, und des heiltes Son-
 tag nach Trinitatis vor und nach mittags, und
 dann auff des Sonntag Judica vor der früh-
 andicht in der Kaufmannskirche die Figu-
 rat-Music verordnet wörlten, worzu sie sich
 wörlig verhalten, darauf mit ihr abgemacht,
 und bey demselben Salubrit verordnet, dasz sie sich
 allezeit halb fünfften einhalten, und vor inde
 Person jeder Tag fünfften großer, auff Judica
 aber sie einigsmahl zwölfften großer, und dem-
 nach das Jahr über sechs gelten, nicht großer, ||
 Von dem Concertenweseu sonderlich beschreyt
 solten zu messbaren Lohes, welches dem Can-
 tori zur Verfügung auß dem Kirchenbuch verordnet.

Nota Anno 1624 wurde denen Musikanten ein besondres
 Recht die in der Kirchen üblich, nemlich dass sie ge-
 sulden zu sein, selten unter andern jeden Sonntag vor und nach dem
 fünfften in einer besondren Kirche zu messen, und die Musik
 mit ihren Instrumenten mit Besolden, selten, nemlich besoldet
 von einer Kirche zu andern in gratis, vertragen ihnen
 zur Verfügung des Königs = Deleten in allen Kirchen ist
 verpöndt worden, wie es sich auch in der Abtheilung
 bey dem der Lohes zum Complimenten verordnet wird.
 Diese Instruktion besitz die Musikanten auf demselben

Abb. 3.

Abb. 2 und 3. Chorbuch der Kaufmannskirche Erfurt –
 S. 11 und 12 „Von Aufwartung der Stadt-Musicanten“
 mit Nachträgen (NB und Nota) von Georg Peter Weimar

Das Bach-Schrifttum 1991 bis 1995

Zusammengestellt von Karin Germerdonk (Regensburg)

Die nachstehende Bibliographie des internationalen Bach-Schrifttums der Jahre 1991 bis 1995 (Buchtitel, Zeitschriftenaufsätze, Besprechungen) basiert im wesentlichen auf der Titeltartei des Bach-Archivs Leipzig sowie auf nationalen und internationalen Verzeichnissen.

Inhaltlich bildet sie die Fortsetzung der in den Jahrgängen 1967, 1973, 1976, 1980, 1984, 1989 und 1994 des Bach-Jahrbuchs vorgelegten Bibliographien. Im Unterschied zu diesen Verzeichnissen wurde die Systematik erweitert und nach Möglichkeit präzisiert, um so den Zugang zu bestimmten Themenkomplexen zu erleichtern. Aus demselben Grunde wurde auf die Verwendung gesonderter Abkürzungen verzichtet.

Entsprechend den bislang geltenden Ausnahmeregelungen wurden auch Titel und Besprechungen einbezogen, die vor oder nach dem Berichtszeitraum entstanden sind beziehungsweise in den früheren Verzeichnissen fehlen. Tageszeitungen wurden wiederum nicht berücksichtigt, Besprechungen von Tonträgern nur in begründeten Ausnahmefällen. Namen der Rezensenten von Büchern sind in Klammern hinter dem betreffenden Titel zu finden.

Inhaltliche Ergänzungen und Erläuterungen, Übersetzungen fremdsprachiger Titel und anderes wurden in eckige Klammern gesetzt. Die vorletzte Sachgruppe verzichtet auf die Erfassung von Gedichten.

Wie in den obengenannten Titelsammlungen sind auch diesmal Bücher aus vorhergehenden Jahren erfaßt, und zwar in Hinsicht auf die im Berichtszeitraum veröffentlichten Besprechungen. Im Unterschied zu früheren Verzeichnissen sind die betreffenden Buchtitel in die laufende Numerierung einbezogen worden.

Angestrebt wurde eine wertende, wenn auch möglichst umfassende Zusammenstellung. Mit Dank sei hervorgehoben, daß Plan und Erarbeitung der Bibliographie nicht zustande gekommen wären ohne die großzügige und weitreichende Hilfe des Bach-Archivs Leipzig.

Im Interesse einer umfassenden und korrekten Titelverzeichnung werden Nutzer der Bibliographie und insbesondere Autoren um Hinweise auf einschlägige Veröffentlichungen gebeten sowie nach Möglichkeit um Einsendung eines Belegstückes an die Leipziger Anschrift der Redaktion.

INHALT

- I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1–6)
- II. Periodika (Nr. 7–11)
- III. Sammelwerke, Festschriften, Kongreßberichte (Nr. 12–41)
- IV. Forschung: Methodik, Geschichte (Nr. 42–56)
- V. Musikalische Quellen, Editionen (Nr. 57–94)
- VI. Leben und Werk (Nr. 95–104)
- VII. Leben
 - A. Dokumente, Ikonographie (Nr. 105–119)
 - B. Gesamtdarstellungen (Nr. 121–129)
 - C. Einzeldarstellungen (Nr. 130–164)
 - D. Umfeld: Zeitgenossen, Zeitgeschichte (Nr. 165–239)
 - E. Wirkungsstätten (Nr. 240–264)
 - F. Familie (Nr. 265–283)
- VIII. Werke
 - A. Werkgruppen, mehrere Werke, Symbolik (Nr. 284–365)
 - B. Texte, Textfragen (Nr. 366–382)
 - C. Kantaten (Nr. 383–496)
 - D. Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Oratorien, Choräle (Nr. 497–615)
 - E. Orgelwerke (Nr. 616–696)
 - F. Klavier- und Lautenwerke (Nr. 697–805)
 - G. Orchester- und Kammermusik (Nr. 806–902)
 - H. Kunst der Fuge, Musikalisches Opfer, Kanons (Nr. 903–960)
- IX. Aufführungspraxis
 - A. Aufführungspraxis, -wiedergabe, Interpretation (Nr. 961–1026)
 - B. Instrumente (Nr. 1027–1059)
- X. Rezeption
 - A. Schüler (Nr. 1060–1065)
 - B. 18. und 19. Jahrhundert (Nr. 1066–1141)
 - C. 20. Jahrhundert (Nr. 1142–1198)
- XI. Institutionen, Veranstaltungen, Feste
 - A. Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen, Gedenkstätten (Nr. 1199–1233)
 - B. Bachfeste, -tage, -wochen
 - 1990 (Nr. 1234–1239)
 - 1991 (Nr. 1240–1254)
 - 1992 (Nr. 1255–1268)
 - 1993 (Nr. 1269–1289)
 - 1994 (Nr. 1290–1307)
 - 1995 (Nr. 1308–1320)
- XII. Schöngestiges: Belletristik, Film, Theater, Bildende Kunst, Tanz (Nr. 1321–1331)
- XIII. Autorenregister

I. Bibliographien, Verzeichnisse

1. Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC) von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. – Leipzig: Edition Peters. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 2]
 Band I, Teil 1, Vokalwerke I
 Band I, Teil 2, Vokalwerke II
 Band I, Teil 3, Vokalwerke III
 Band I, Teil 4, Vokalwerke IV
 Rezensionen: (1): Bach-Jahrbuch 77 (1991), S. 207–214 (Robert L. Marshall). (2): Beiträge zur Musikwissenschaft 33 (1991), S. 79–81 (Frank Mund). (3): Brio 28 (1991), Nr. 2, S. 92–95 (Clifford Bartlett). (4): Musica 46 (1992), Nr. 1, S. 47–48 (Georg von Dadelsen). (5): Die Musikforschung 47 (1994), S. 317–318 (Reinmar Emans). (6): Literature, music, fine arts 24 (1991), Nr. 1–2, S. 90–91 (Ulrich Konrad).
2. Grew, Eva M.: Bach: Music Book Index. – Reprint Services Corporation. Reprint 1993. 239 S.
3. Nestle, Rosemarie: Das Bachschrifttum 1986 bis 1990. – In: Bach-Jahrbuch 80 (1994), S. 75–162. [Vgl. Nr. 9].
4. Oglesby, D.: Index to Bach Cantata Scores: Locations in the „Bach Gesellschaft Edition, Neue Bach Ausgabe“, Haenssler/Carus-Verlag Catalog, and Kalmus Catalog. – In: Choral Journal 35 (1995), Nr. 8, S. 37–39.
5. Reeder, Ray: The Bach English-Title Index. – Berkeley, California: Fallen Leaf Press, 1993. 184 S. (Fallen Leaf reference books in music; 20)
 Rezensionen: (1): Choral Journal 34 (1994), Nr. 10, S. 80 (Kenneth S. Klaus). (2): The Diapason 85 (1994), Juli, S. 6 (James B. Hartmann). (3): Fontes Artis Musicae 41 (1994), Nr. 3, S. 303–305 (Judy Weidow). (4): Notes 51 (1994), Nr. 1, S. 215–216 (Sherry L. Vellucci). (5): Sacred Music 120 (1993), Nr. 3, S. 40 (Richard J. Schuler).
6. Schmieder, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990. XLVI, 1014 S. [vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 9]
 Rezensionen: (1): Ars Organi 39 (1991), Nr. 1, S. 51–52 (Hermann J. Busch). (2): Bach-Jahrbuch 78 (1992), S. 133–135 (Hans-Joachim Schulze). (3): Brio 28 (1991), Nr. 2, S. 92–95 (Clifford Bartlett). (4): Early Music 20 (1992), Nr. 2, S. 336 (Joshua Rifkin). (5): Die Musikforschung 46 (1994), S. 94–96 (Emil Platen). (6): Mens & Melodie 46 (1991), S. 186–189 (Albert Clement). (6): Musik und Gottesdienst 45 (1991), Nr. 1, S. 30 (Andreas Marti). (7): Musik und Kirche 61 (1991), Nr. 2, S. 92–94 (Renate Steiger). (8): Notes 49 (1992), Nr. 2, S. 543–544 (Christoph Wolff). (9): Das Orchester 41 (1993), Nr. 3, S. 308 (Joachim Draheim). (10): Organ Yearbook 22 (1991), S. 175–178 (Peter F. Williams). (11): Württembergische Blätter für Kirchenmusik LVIII/3 (1991), S. 100–101 (Helmut Völkl).

II. Periodika

7. Bach tanulmányok [Bach Studien]. Kiadja a Magyar Bach Társaság. Szerk. Katalin Komlós [hrsg. von der Ungarischen Bach Gesellschaft. Red. Katalin Komlós]. – Budapest: Ed. Neuma.
 Bach tanulmányok 1 [Bach Studien 1]. 1993. 43 S. [Siehe Nr. 505, 656, 990]
 Bach tanulmányok 2 [Bach Studien 2]. 1993. 89 S. [Siehe Nr. 917].
 Bach tanulmányok 3 [Bach Studien 3]. 1994. 51 S. [Siehe Nr. 211].
 Bach tanulmányok 4 [Bach Studien 4]. 1995. 46 S. [Siehe Nr. 1023].
 Bach tanulmányok 5 [Bach Studien 5]. 1995. 32 S. [Siehe Nr. 1184].
8. Bach, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kritische Berichte. – Kassel, Basel [u. a.]: Bärenreiter. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 15].
 Serie I, Band 11,1: Siehe Nr. 397; Serie I, Band 11,2: Siehe Nr. 400; Serie I, Band 17,1: Siehe Nr. 384, 420; Serie I, Band 17,2: Siehe Nr. 398; Serie I, Band 22: Siehe Nr. 482; Serie I, Band 24: Siehe Nr. 483; Serie I, Band 26: Siehe Nr. 406; Serie I, Band 28,1: Siehe Nr. 484, 487; Serie I, Band 28,2: Siehe Nr. 485; Serie I, Band 32,1: Siehe Nr. 401; Serie I, Band 32,2: Siehe Nr. 402; Serie I, Band 34: Siehe Nr. 412;
 Serie III, Band 2,1: Siehe Nr. 585;
 Serie IV, Band 7: Siehe Nr. 653;
 Serie V, Band 6,1: Siehe Nr. 722;
 Serie VI, Band 2, Beiband: Siehe Nr. 823;
 Serie VII, Band 5: Siehe Nr. 837, 878;
 Serie X, Addenda, Band 2: Siehe Nr. 72.
9. Bach-Jahrbuch. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. – Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 17];
 Jg. 77 (1991). 221 S [siehe Nr. 60, 79, 82, 238, 239, 255, 257, 403, 1028, 1112];
 Jg. 78 (1992). 140 S. [siehe Nr. 115, 188, 263, 390, 623, 836, 889, 908, 950, 1050, 1064, 1076];
 Jg. 79 (1993). 249 S. [siehe Nr. 63, 81, 108, 145, 153, 233, 415, 434, 439, 1031, 1038, 1093, 1099];
 Jg. 80 (1994). 198 S. [siehe Nr. 3, 68, 143, 277, 343, 362, 414, 478, 614];
 Jg. 81 (1995). 219 S. [siehe Nr. 75, 87, 146, 268, 320, 373, 396, 876, 973, 1063].
10. Cöthener Bach-Hefte 5. Die Schloßkapelle zu Köthen und ihre Musikinstrumente. Hrsg.: Historisches Museum Köthen. Red.: Günther Hoppe. – Köthen: Historisches Museum 1992. 128 S. (Veröff. des Historischen Museums Köthen/Anh. XVIII).
11. Cöthener Bach-Hefte 6. Festschrift zum Leopoldsfest (15. Köthener Bachfesttage) 23. bis 27. Nov. 1994; zum 300. Geburtstag des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Hrsg.: Historisches Museum Köthen. Red.: Günther Hoppe – Köthen 1994. 126 S. (Beil. 1 CD): (Veröff. des Historischen Museums Köthen/Anh. XIX). [siehe Nr. 116, 196, 264, 888].

III. Sammelwerke, Festschriften, Kongreßberichte

12. A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide. Hrsg. von Paul Brainard and Ray Robinson. – Kassel [u.a.]; Chapel Hill: Bärenreiter; Hinshaw Music, 1993. 243 S. [siehe Nr. 84, 135, 208, 292, 334, 367, 374, 391, 553, 613, 622, 712, 718, 720, 738, 1017, 1185];
Rezensionen: (1): Die Musikforschung 46 (1993), S. 437–438 (Eberhard Möller). (2): Die Musikforschung 48 (1995), S. 306 (Ulrich Konrad). (3): Notes 52 (1995), S. 88–90 (David Schulenberg). (4): The Tracker; Journal of the Organ Historical Society 38 (1994), Nr. 4, S. 10–11 (John Ogasapian).
13. Acht kleine Präludien und Studien über BACH: Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988. Hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen. – Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 1992. 96 S. [siehe Nr. 74, 168, 355, 399, 586, 721, 737];
Rezensionen: (1): Die Musikforschung 46 (1993), S. 437–438 (Eberhard Möller). (2): Concerto 10 (1993), Nr. 83, S. 9 (Thomas Synofzik). (3): Der Kirchenmusiker XLIV (1993), S. 118 (Michael Kube).
14. Bach Perspectives Vol. 1. Hrsg. von Russell Stinson. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995. XII, 226 S. [siehe Nr. 171, 342, 392, 393, 678, 861].
15. Bach Studies 2. Edited by Daniel R. Melamed. – Cambridge: Cambridge University Press 1995. XIV, 238 S. [siehe Nr. 175, 177, 234, 283, 561, 655, 701, 884, 933, 948, 1007].
16. Bach und die italienische Musik / Bach e la musica italiana. Hrsg. von Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend. – Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1987. 220 S. (Quaderni) [vgl. Bach-Jahrbuch 1994, Bibliographie Nr. 337].
Rezensionen: (1): Music & Letters 72 (1991), S. 441–442 (Malcolm Boyd). (2): Die Musikforschung 45 (1992), S. 397–399 (Reinmar Emans).
17. Bach und die Moderne. [Vorträge eines Symposions im Rahmen des 67. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Leipzig in Zusammenarbeit mit der Stadt Braunschweig vom 25. bis 26. Mai 1992 in der Herzog August Bibliothek]. Hrsg. von Dieter Schnebel. – Wiesbaden: Harrassowitz 1995. 120 S. (Wolfenbütteler Forschungen; 65). [siehe Nr. 138, 912, 957, 991, 1131, 1147, 1157, 1186].
18. Bach-Kantaten in Berlin: Eine Jubiläumsschrift. Im Auftrag des Bach-Chores an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche hrsg. von Rudolf Elvers und Karl Hochreither. – Berlin: CZV 1991. 306 S. [siehe Nr. 447, 473, 580, 1196];
Rezension: (1): Der Kirchenmusiker 44 (1993), Nr. 5, S. 197–198 (Hans G. Meyer-Hoffmann).
19. Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, 11.–13. Sept. 1990. Veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock. Hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze. – Köln: Studio 1995. IX, 370 S. [siehe Nr. 46, 187, 221, 225, 235, 365, 419, 426, 432, 453, 641, 647, 673, 676, 683, 732, 735, 792, 979];
Rezension: (1): Bach-Jahrbuch 81 (1995) S. 203–205 (Peter Wollny).

20. Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs. Kantaten zum Thema Tod und Sterben. Bericht über die Tagung Schloss Beuggen 1992. Referate. Materialien. Hrsg. von Renate Steiger. – Heidelberg: Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, 1993. 271 S. [siehe Nr. 376, 464, 465, 466, 467, 477, 481, 713];
Rezension: (1): Musik und Gottesdienst 48 (1994), Nr. 3, S. 143–144 (Ulrich Wilhelm).
21. Harnoncourt, Nikolaus: Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Ungekürzte Ausgabe. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1994. 301 S. [Vgl Bach-Jahrbuch 1994, Bibliographie Nr. 107/108]
Rezensionen der englischen Ausgabe: (1): Choral Journal 34 (1993), Nr. 2, S. 51 (Melvin Berger). (2): The Opera Quarterly 7 (1990), Nr. 3, S. 140–142 (E. Thomas Glasow).
22. J. S. Bach Sei Solo: Sechs Sonaten und Partiten für Violine; Interpretation, Aufführungspraxis, Authentizität. Hrsg. von Reinhard Seiffert. – [München]: Ed. Praxis und Hintergrund, 1991. 207 S. (Ed. Praxis u. Hintergrund). [siehe Nr. 818, 833, 844, 880, 881, 886, 887, 1009, 1011].
Rezension: Neue Zeitschrift für Musik 153 (1992), Nr. 10, S. 56 (Ellen Kohlhaas)
23. Johann Sebastian Bach, Las variaciones Goldberg. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn. [Trad. de Jose Luis Gil Aristu. Rev de Juan Luis Milan Amat] – Barcelona: Ed. Labor, 1992. 121 S. (Colección Enfoques)
24. Johann Sebastian Bach. Johannes-Passion BWV 245: Vorträge des Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie. J. S. Bach 1990. Hrsg. von der Internationalen Bachakademie Stuttgart. [Red.: Ulrich Prinz]. – Kassel; Basel [u. a.] Bärenreiter, 1993. 207 S. (Schriftenreihe d. Int. Bachakad.; 5). [siehe Nr. 517, 537, 538, 556, 578, 579, 584, 596, 598, 610];
Rezensionen: (1): Die Musikforschung 47 (1994), S. 318–319 (Ulrich Konrad). (2): Musik und Gottesdienst 48 (1994), Nr. 1, S. 26–27 (Andreas Marti). (3): Musik und Kirche 64 (1994), S. 286–288 (Meinrad Walter). (4): Württembergische Blätter für Kirchenmusik 61 (1994), Nr. 1, S. 27 (Paul Horn).
25. Johann Sebastian Bach – Schaffenskonzeption, Werkidee, Textbezug: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz ... Leipzig, 11./12. Sept. 1989. Hrsg. von NFG Bach, Ber. Forschung. – Leipzig, 1991. 332 S. (Beiträge zur Bach-Forschung 9/10). [siehe Nr. 80, 181, 189, 308, 310, 321, 345, 368, 369, 380, 425, 430, 445, 593, 624, 643, 645, 674, 765, 817, 858, 926, 934, 1056, 1137].
26. Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum. Aspekte der Wirkungsgeschichte Bachs. Symposium des 65. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft München 1990. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. – Regensburg: Bosse, 1991. 176 S. (Schriftenreihe d. Hochschule für Musik München. 12); [siehe Nr. 191, 195, 206, 212, 358, 605, 1008, 1071, 1122, 1127];
Rezensionen: (1): Gottesdienst und Kirchenmusik (1993), S. 119–120 (Wolfgang Hanke). (2): Der Kirchenmusiker 45 (1994), Nr. 1, S. 37–38 (Andreas Rockstroh).

27. Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion BWV 244. Vorträge der Sommerakademie J.S. Bach 1985 / Internationale Bachakademie Stuttgart. (Red: Ulrich Prinz). – Kassel, Basel [u. a.]: Bärenreiter 1990. 175 S. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd 2). [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 459].
Rezensionen: (1): Musik und Kirche 62 (1992), S. 101–105 (Meinrad Walter). (2): Württembergische Blätter für Kirchenmusik 59 (1992), Nr. 1, S. 40–42 (Gottfried Simpfendörfer).
28. Johann Sebastian Bach: Messe H-Moll. „Opus ultimum“ BWV 232. Vorträge und Sommerakademien J.S. Bach 1980, 1983 und 1989. – Stuttgart [u. a.]: Internationale Bachakademie 1990. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 3) [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 460].
Rezensionen: (1): Neue Zeitschrift für Musik 152 (1991), S. 50–51 (Sigfried Schibli). (2): Notes 51 (1995), S. 1321–1323 (Peter Wollny).
29. Johann Sebastian Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Bericht über die Tagung Leipzig 1990. Referate. Diskussionen. Materialien. Hrsg. von Renate Steiger. – Heidelberg, 1991. XV, 315 S. (Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung). [siehe Nr. 290, 387, 404, 409, 416, 436, 443, 461, 480, 486, 496, 634, 670];
Rezensionen: (1): Musik und Gottesdienst 46 (1992), S. 190–191 (Ueli Wilhelm). (2): Musik und Kirche 62 (1992), S. 105 (Wolfgang Hanke).
30. Johann Sebastian Bachs historischer Ort. Hrsg. im Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach“ an der Universität Leipzig von Reinhard Szeskus. – Wiesbaden; Leipzig: Breitkopf, 1991, 311 S. (Bach-Studien 10). [siehe Nr. 158, 159, 247, 314, 331, 386, 422, 431, 444, 450, 535, 595, 616, 736, 974, 1037, 1042, 1043, 1057]
Rezensionen: (1): Die Musikforschung 45 (1992), S. 399–400 (Uwe Wolf). (2): Musiktheorie 8 (1993), Nr. 2, S. 177–178 (Christian Eisert). (3): Singende Kirche 38 (1991), S. 233–234 (Walter Sengtschmid). (4): Württembergische Blätter für Kirchenmusik 59 (1992), S. 167–168 (Konrad Klek).
31. Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld: Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes ... Duisburg 1986. Hrsg. von Christoph Wolff. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1988, 195 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 57].
Rezensionen: (1): Die Musikforschung 46 (1993), S. 209–211 (Friedhelm Krummacher). (2): Organ Yearbook 21 (1990), S. 134–145 (Peter Williams).
32. Johann Sebastian [Bach]. A Tercentenary Celebration. Edited by Seymour L. Benstock. Prep. under the auspices of Hofstra University. – Westport, Conn.; London: Greenwood Press, 1992. 163 S. (Contributions to the study of music and dance; 19). [siehe Nr. 223, 299, 383, 459, 755, 788, 920, 1029, 1150, 1322, 1330].
33. Johann Sebastian Bach: Beiträge zur Wirkungsgeschichte [Bach-Symposium Wien, 1985]. Im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft hrsg. von Ingrid Fuchs unter Mitarbeit von Susanne

- Antonicek. – Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ), 1992. VII, 279 S.
[siehe Nr. 55, 76, 650, 688, 1066, 1073, 1078, 1084, 1085, 1089, 1100, 1103, 1115, 1134, 1180, 1194, 1198];
Rezenzion: (1): Musik und Gottesdienst 48 (1994), S. 26 (Andreas Marti).
34. Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs. Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 29. und 30. März 1994. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Ulrich Leisinger und Peter Wollny. – Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 1995. 279 S. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung; 1). [siehe Nr. 42, 45, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 530, 558, 1065, 1116, 1152, 1153, 1159, 1164, 1171];
Rezenzionen: (1): Musik und Kirche 65 (1995), S. 285–286 (Diethard Hellmann). (2): Musik und Gottesdienst 49 (1995), S. 289 (Andreas Marti).
35. Pečman, R. [Hrsg.]: Händel a Bach: o dnešním pojetí jejich díla. Masarykova Univ., Fak. Filozofická. Rudolf Pečman a kolektiv. – Vyd. 1. – Brno: Masarykova Univ., Fak. Filozofická, 1992. 245 S.
36. Wege zu Bach. II. Folge. Drei Aufsätze. Hrsg. von der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen. – Stuttgart: Carus. 1995. 40 S. (Societas Bach Internationalis; Jahrgabe 1995 der Int. Bach-Gesellschaft Schaffhausen). [siehe Nr. 372, 378, 632].
37. Wege zu Bach: Fünf Aufsätze von Kurt von Fischer, Walter Frei, Gernot Gruber, Stefan Kunze, Peter Reidemeister. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992. 39 S. (Societas Bach Internationalis; Jahrgabe 1991 der Int. Bach-Gesellschaft Schaffhausen). [siehe Nr. 726, 992, 1004, 1086, 1155];
Rezenzionen: (1): Der Kirchenmusiker 44 (1993), Nr. 1, S. 37 (Hans G. Meyer-Hoffmann). (2): Concerto 9 (1992), Nr. 75, S. 11 (Thomas Synofzik). (3): Musik und Gottesdienst 46 (1992), S. 194 (Andreas Marti). (4): Neue Musikzeitung 42 (1993), Nr. 1, S. 56 (Horst Leuchtmann).
38. „Wie freudig ist mein Herz, da Gott versöhnet ist“. Die Lehre von der Versöhnung in Kantaten und Orgelchorälen von Johann Sebastian Bach. Bericht über die Tagung im Schlößchen Schönburg Hofgeismar 1994. Referate. Materialien. Hrsg. von Renate Steiger. – Heidelberg: Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, 1995. XX, 259 S. [siehe Nr. 388, 441, 446, 471, 476, 599, 664].
39. Wolff, Christoph: Bach. Essays on his Life and Music. – Cambridge; London: Harvard University Press, 1991. XIV, 461 S. [siehe Nr. 89, 90, 91, 92, 129, 229, 231, 232, 236, 281, 359, 360, 361, 491, 492, 493, 611, 612, 613, 689, 690, 691, 692, 800, 801, 901, 952, 953, 954, 955];
Rezenzionen: (1): American Music Teacher 42 (1992), Nr. 1, S. 40 (Jack Guerry). (2): Bach Perspectives Vol. I. 1995. S. 183–204 (Stephen A. Crist). (3): Diapason 83 (1992), S. 7–8 (James B. Hartmann). (4): Fanfare 17 (1994), Nr. 4, S. 473–475 (Bernard D. Sherman). (5): Music & Letters 73 (1992), S. 446–447 (Malcolm Boyd). (6): Notes 49 (1992), S. 508–510 (Alfred Dürr). (7): Choral Journal 34 (1993), Nr. 2, S. 52–54 (Jeffrey B. Baxter). (8): The Organ Yearbook 23 (1992–1993), S. 224–226 (Peter Williams).

40. Zacher, Gerd: Bach gegen seine Interpreten verteidigt: Aufsätze 1987–1992. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. – München: Edition Text und Kritik, 1993. 170 S. (Musik-Konzepte; 79/80). [siehe Nr. 363, 364, 693, 695, 803, 804, 805, 956, 958, 959]; Rezensionen: (1): Musik und Kirche 64 (1994), S. 288–289 (Albert Clement). (2): Musica 48 (1994), Nr. 1, S. 47–48 (Marie-Agnes Dittrich.). (3): Neue Zeitschrift für Musik 154 (1993), Nr. 6, S. 75–76 (Gerhart Darmstadt). (4): Lessing Yearbook 27 (1995), S. 198–200 (Jane Redd).
41. Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988. Internationale Bachakademie Stuttgart. Hrsg. von Ulrich Prinz. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter. 1994. 367 S. (Schriftenreihe der Internat. Bachakademie Stuttgart; 4).

IV. Forschung: Methodik, Geschichte

42. Allihn, Ingeborg: „Verwurzelung in deutscher Stammesart“: Das Reichsbach-Fest 1935. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 199–209. [Vgl. Nr. 34].
43. Börger [recte: Hörger], Johannes [d. i. Hennenberg, Fritz]: Parteibuch statt Fachkompetenz: Glanz und Elend der Leipziger Bach-Forschung. – In: Bonner Generalanzeiger 12./13. Jan. 1991.
44. Dorf Müller, Kurt: Die Münchener Bachfeste 1925 und 1927 und ihr Hintergrund. – In: 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge ... S. 1–13. [Vgl. Nr. 1237].
45. Grüß, Hans: Eine Anmerkung zum Thema „Bach und die Aufklärung“. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 – S. 245–247. [Vgl. Nr. 34].
46. Heller, Karl: Bachs frühes Schaffen als Problem der Forschung. Ein Blick auf Voraussetzungen, Methoden, Ergebnisse. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 1–20. [Vgl. Nr. 19].
47. Herz, Gerhard: The Story Behind Alfred Dürr's „Capriccio“ (Dating of Music) (Fictional Anecdote „Capriccio sopra la lontananza dell' ipotesi dilettaissimo“). – In: Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute 21 (1990), Nr. 3, S. 4–8.
48. Klingberg, Lars: „Herein mit J. S. Bach in die Nationale Front“. Anmerkungen zur „Deutschen Bach-Feier 1950“. – In: Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994. Veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens am 11. Mai 1994. Hrsg. von Karl Heller und Andreas Waczkat. Rostock: Universität Rostock, 1994, 107–114.
49. Klingberg, Lars: Neue Bachgesellschaft und DDR. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 141–167. [Vgl. Nr. 34].
50. Märker, Michael: Bach-Anschauungen unter dem Nationalsozialismus. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 211–220. [Vgl. Nr. 34].

51. Petzoldt, Martin: Erfahrungen mit der Verwendung des Aufklärungsbegriffs in der Bach-Forschung. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 221–230. [Vgl. Nr. 34].
52. Petzoldt, Martin: Zur Bachforschung an der Karl-Marx-Universität zu Leipzig seit 1974. – In: Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft: Beihefte zur Neuen Berlinischen Musikzeitung. Hrsg. und Redaktion: Hartmut Grimm, Mathias Hansen; Klaus Mehner, S. 21–24. (Neue Berlinische Musikzeitung; Beiheft 3 / 1994).
53. Potter, Pamela: Musikwissenschaft im Dritten Reich und die Bach-Forschung: Ein Überblick. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 169–181 [Vgl. Nr. 34].
54. Rienäcker, Gerd: Bach-Bilder im Zeichen schuldhafter Verstrickung und des Kalten Krieges. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 249–251. [Vgl. Nr. 34].
55. Schneiderheinze, Armin: Die Bach-Forschung nach dem Jahr 1985. Konzeptionelle und methodische Überlegungen. – In: J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 265–279. [Vgl. Nr. 33].
56. Schulze, Hans-Joachim: Heile Welt der Forschung: Das Bach-Jahrbuch. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 231–241. [Vgl. Nr. 34].

V. Musikalische Quellen, Editionen

57. Bach-Ausgaben einst und jetzt: 40 Jahre Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen; aus der Arbeit des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen; Katalog; Ausstellung im Foyer der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 7. April bis 3. Mai 1991. [Niedersächs. U. B. Göttingen in Verbindung mit dem Verein Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen e. V.]. Von Kirsten Beißwenger und Bettina Faulstich. – Göttingen: Niedersächs. Staats- und UB. 1991. 66 S. (Kleine Ausstellungsführer 15).
58. Bach, Carl Philipp Emanuel: Autobiography. Verzeichniß des Musikalischen Nachlasses. Annotations in Engl. and Germ. by William S. Newman. Reprint der Ausg. Hamburg 1773 u. 1790. – Buren: Knuf. 1991. (Facsimiles of Early Biographies; 4).
59. Bach, Johann Sebastian: J. S. Bach's Precepts and Principles For Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts: Leipzig, 1738. Translated with facs., introd., and explanatory notes by Pamela L. Poulin. – Oxford: Clarendon Press, 1994. XXVII, 112 S. (Early music series 16) Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbass oder Accompagnement (engl)
Rezensionen: (1): *Choir & Organ* 3 (1995), Nr. 3, S. 51–52 (Ann Bond). (2): *Early Music Today* 3 (1995), S. 22. (3): *Musical Times* 136 (1995), S. 486–487 (Richard Langham Smith).
60. Beißwenger, Kirsten: Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter beson-

derer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik ... – In: Bach-Jahrbuch 77 (1991), S. 127–158. [Vgl. Nr. 9].

61. Beißwenger, Kirsten: Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. – Kassel; Basel; London [u. a.]: Bärenreiter 1992. 451 S. (Catalogus Musicus XIII). Rezensionen: (1): Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 239–242 (Karen Lehmann). (2): Concerto 10 (1993), Nr. 80, S. 33–34 (Thomas Synofzik). (3): Der Kirchenmusiker 45 (1994), S. 198 (Andreas Rockstroh). (4): Music & Letters 74 (1993), S. 587–588 (Richard D. P. Jones). (5): Die Musikforschung 47 (1994), Nr. 1, S. 96–97 (Günther Wagner). (6): Notes 50 (1994), S. 1388–1390 (George B. Stauffer). (7): Organ Yearbook 24 (1994), S. 162–163 (Peter Williams). (8): Tijdschrift voor Oude Muziek 8 (1993), Nr. 1, S. 31 (Albert Clement).
62. Beißwenger, Kirsten: Zwischen 1750 und 1850 erschienene „Berliner“ Drucke Bachscher Werke. – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1993, S. 106–130.
63. Bötticher, Jörg-Andreas: Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge. Eine wenig bekannte Berliner Handschrift mit Generalbaß-Aussetzungen. – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 103–125. [Vgl. Nr. 9]
64. Butler, Gregory G.: J. S. Bach's ‚Hudemann‘ Canon, BWV 1074: a Note on the Engraving and Printing History. – In: Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute 25 (1994), Nr. 1, S. 5–10.
65. Faulstich, Bettina: Die Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikaliensammlung der Familie von Voss. – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1993, S. 131–140.
66. Felix, Werner: Titel und Widmungen Bachscher Werke als musikpädagogische und musikästhetische Dokumente. – Berlin: Akademie-Verlag 1993.
67. Franklin, Don O.: The Carnegie Manuscript and J. S. Bach. – In: Bach; The Journal of the Riemenschneider Bach Institute 22 (1991), Nr. 1, S. 5–15.
68. Glöckner, Andreas: Die Teilung des Bachschen Musikaliennachlasses und die Thomana-Stimmen. – In: Bach-Jahrbuch 80 (1994), S. 41–57. [Vgl. Nr. 9].
69. Gutknecht, Dieter: Gesamtausgaben: Bach, Händel, Schütz. Denkmäler Deutscher Tonkunst. – In: ders., Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik ... Köln, 1993, S. 110–122.
70. Hofmann, Klaus; Kobayashi, Yoshitake: Bach oder nicht Bach? Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem. Mit einem Beitrag von Yoshitake Kobayashi über „Diplomatische Mittel der Echtheitskritik“. – In: Opera incerta: Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988, Bericht. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Im Auftr. des Ausschusses für Musikwissenschaftliche Editionen der Konferenz der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland hrsg. von Hanspeter Bennis. – Stuttgart: Steiner, 1991, S. 9–69.
Rezenzionen [beziehen sich auf das ganze Buch „Opera incerta ...“]: (1): Die Musikforschung 46 (1993), S. 423–424 (Christian Berger). (2): Neue Musikzeitung 42 (1993), Nr. 1, S. 56 (Horst Leuchtmann). (3): Notes 49 (1993), S. 1435–1437 (A. Peter Brown).

71. Kobayashi, Yoshitake: „Diplomatische Mittel der Echtheitskritik“- In: Bach oder nicht Bach? Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem: Siehe Nr. 70.
72. Kobayashi, Yoshitake: Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung. – Leipzig: DVfM 1989; Kassel: Bärenreiter, 1989, 224 S. [Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie X, Addenda, Band 2]. [Vgl. Nr. 8] [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 62].
Rezensionen: (1): Recercare 2 (1990), S. 256 (Federica Riva). (2): Der Kirchenmusiker 43 (1992), S. 37–38 (Joachim Dorfmueller). (3): Die Musikforschung 46 (1993), S. 208–209 (Paul Kast).
73. Kobayashi, Yoshitake: Bach – Densho no nazo wo ou [Bach – Rätsel der Überlieferung verfolgen]. – Tokio: Shunjusha, 1995. 344 S.
74. Kobayashi, Yoshitake: Zur Teilung des Bachschen Erbes. – In: Acht kleine Präludien und Studien über BACH ... S. 67–75. [Vgl. Nr. 13].
75. Kulukundis, Elias N.: Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805. – In: Bach-Jahrbuch 81 (1995), S. 145–176. [Vgl. Nr. 9].
76. Leibnitz, Thomas: Zur historischen Bedeutung der Bach-Drucke um 1800. – In: J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposium Wien 1985 ... S. 179–189. [Vgl. Nr. 33].
77. Leisinger, Ulrich: Die Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha: Handschriften und frühe Drucke. Beschrieben von Ulrich Leisinger. – Gotha: Forschungs- u. Landesbibliothek. 1993. 127 S. (Veröffentlichungen der Forschungs- u. Landesbibliothek; 31).
78. Leisinger, Ulrich: Die Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha: Bestand, Überlieferung und Bedeutung. – In: Forum Musikbibliothek (1994), Nr. 2, S. 134–136. [nichtautorisierter Nachdruck]
79. Leisinger, Ulrich: Die „Bachsche Auction“ von 1789. – In: Bach-Jahrbuch 77 (1991), S. 97–126. [Vgl. Nr. 9].
80. Sackmann, Dominik: Der „Yaler“ Bach. Beobachtungen zur Handschrift US-NH (Yale) LM 4708 und deren Umfeld. – In: J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... 165–172. [Vgl. Nr. 25].
81. Schulze, Hans-Joachim: Bach-Überlieferung in Hamburg: Der Quellenbesitz von Christian Friedrich Gottlieb Schwenke (1767–1822). – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 69–79. [Vgl. Nr. 9].
82. Schulze, Hans-Joachim: Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/ PA. – In: Bach-Jahrbuch 77 (1991), S. 177–181. [Vgl. Nr. 9].
83. Schulze, Hans-Joachim: Karl Friedrich Zelter und der Nachlaß des Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel. Anmerkungen zur Bach-Überlieferung in Berlin und zur Frühgeschichte der Musiksammlung an der Königlichen Bibliothek. – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1993, S. 141–150.
84. Schulze, Hans-Joachim: „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“: On the Transmission of a Bach Source and the Riddle of its Origin. – In: A Bach Tribute. Essays ... S. 209–220. [Vgl. Nr. 12]

85. Stinson, Russell: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle: a Case Study in Reception History.* – Dissertation Durham: Duke University, 1990, 184 S. (Sources of music and their interpretation) [vgl. Bach-Jahrbuch 1994, Bibliographie Nr. 761]
 Rezensionen: (1): *Early Music* 21 (1993), Nr. 1, S. 115–117 (David Ledbetter). (2): *The Diapason* 82 (1991), März, S. 7–8 (James B. Hartmann). (3): *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), Nr. 2, S. 339–352 (Daniel R. Melamed). (4): *The Journal of Musicological Research* 12 (Supp. 1992), Nr. 3, S. 53s–59s (Stephen A. Crist). (5): *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 94–95 (Albert Clement). (6): *Music & Letters* 72 (1991), S. 440–441 (Richard Douglas Jones). (7): *Musical Times* 132 (1991), S. 196 (Stephen Daw). (8): *Notes* 48 (1991), S. 65–70. (John Butt).
86. Stinson, Russell (Ed.): „Keyboard Transcriptions from the Bach Circle“. – Madison, Wis., a-r editions, 1992. XVIII, 131 S. (recent researches in the music of the baroque era. Volume 69).
 Rezension: (1): *Music & Letters* 74 (1993), S. 650–651 (Richard D.P. Jones). (2): *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 344–345 (Annette Otterstedt). (3): *Notes* 50 (1993), S. 376–378 (Peter Wollny).
87. Wolf, Uwe: *Die Musikaliensammlung des Wiener Regierungsrats Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804) und ihre Bachiana.* – In: *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), S. 195–201. [Vgl. Nr. 9].
88. Wolff, Christoph: *Bach-Rezeption und -Quellen aus der Frühzeit und im Umfeld des Königlichen Instituts für Kirchenmusik zu Berlin.* – In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 1993, S. 79–87.
89. Wolff, Christoph: *On the Original Editions of Bach's Works.* – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 371–376. [Vgl. Nr. 39].
90. Wolff, Christoph: *Principles of Design and Order in Bach's Original Editions.* – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 340–358. [Vgl. Nr. 39].
91. Wolff, Christoph: *Text-Critical Comments on the Original Print of the Partitas.* – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 214–222. [Vgl. Nr. 39].
92. Wolff, Christoph: *The Deathbed Chorale: Exposing a Myth [Betr. BWV 668].* – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 282–294. [Vgl. Nr. 39].
93. Wutta, Eva Renate: *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek: mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preussen (1723–1787).* – Tutzing: Schneider 1989. 321 S. [vgl. *Bach-Jahrbuch* 1994, Bibliographie Nr. 100].
 Rezensionen: (1): *Die Musikforschung* 44 (1991), S. 290–292 (Yoshitake Kobayashi). (2): *Notes* 48 (1991), S. 65–70 (John Butt).
94. Zahn, Robert von: *Autographe Johann Sebastian Bachs im Besitz von C.F.G. Schwenke (1767–1822).* – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 332–338.

VI. Leben und Werk

95. Arnold, Denis: J.S. Bach. Ed. and transl. By M. Schmitz-Emans and R. Emans. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989. 104 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 101].
Rezensionen: (1): Gottesdienst und Kirchenmusik (1993), S. 93 (Christian von Strauch). (2): Theologische Literaturzeitung 116 (1991), S. 295–296 (Martin Petzoldt).
96. Bettmann, Otto L: Johann Sebastian Bach. As His World Knew Him. Foreword by Martin Bookspan. – New York: Birch Lane Press, 1995. 235 S. (A Birch Lane Press Book).
97. Boyd, Malcolm: Johann Sebastian Bach: Leben und Werk. Vorwort von Dietrich Fischer-Dieskau. Aus dem Englischen von Konrad Küster. Ungekürzte Ausgabe. – München: Dt. Taschenbuch-Verl.; Kassel; Basel [u. a.]: Bärenreiter, 1992, 375 S. (dtv 30323)
Rezensionen: (1): Musik und Gottesdienst 47 (1993), S. 245–246 (Andreas Marti). (2): Musik und Kirche 63 (1993), S. 167 (Meinrad Walter). (3): Tibia 18 (1993), Nr. 2, S. 478–479 (Herbert Höntsch).
98. Dowley, Tim: Bach. Trad. de Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. 160 S. (As vidas ilustradas dos grandes compositores).
Johann Sebastian Bach: [1685–1750; Leben, Werk und Wirkung]. [Aus dem Engl. übers. von Almut Carstens]. – München: Orbis, 1992. 95 S. (Grosse Komp.).
99. DuBouchet, Paule: Johann Sebastian Bach: Musik zur Ehre Gottes. [Dt. Textfass. u. wiss. Überarb.: Karl Böhmer]. Dt. Erstausg. – Ravensburg: Maier. 1992. 191 S. (Abenteuer Geschichte; 29); (Ravensburger Taschenbuch).
Rezension: (1): Der Kirchenmusiker 44 (1993), S. 157–158 (Anne-Verena Günther).
100. Geck, Martin: Johann Sebastian Bach. Mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten dargestellt von Martin Geck. Original-Ausgabe. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. 160 S. (Rowohlts Monographien 511).
Rezensionen: (1): Musik und Kirche 64 (1994), S. 286–288 (Meinrad Walter). (2): Das Orchester 41 (1993), Nr. 10, S. 1111 (Friedemann Otterbach). (3): Die Musikforschung 48 (1995), S. 82–83 (Frieder Remppl). (4): Musik in der Schule (1994), Nr. 4, S. 221–222.
101. Histoire de la musique. Vol. publ. sous la dir. de Roland-Manuel. Vol. 1: Des origines à Jean-Sébastien Bach. – Paris: Gallimard, 1993, XIII, 2236 S.
102. Kolneder, Walter: Johann Sebastian Bach (1685–1750): Leben, Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten. – Wilhelmshaven: Noetzel, „Heinrichshofen-Bücher“, 1991. 431 S.
Rezensionen: (1): Musik und Bildung 25 (1993), Nr. 6, S. 57–58 (Martin Geck).
103. Marcel, Luc-André: Johann Sebastian Bach. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Luc-André Marcel. [Aus dem Franz. übertrag. von Clarita Waege und Hortensia Weiher-Waege]. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991. 184 S. (Rowohlts Monographien 83).

104. Tippenau, Heinz: Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Briefmarken. – Rommerskirchen: Schönen/Edition St. Briktius. 98 S. (Gabriel-Bildhefte 19).

VII. Leben

A. Dokumente, Ikonographie

105. Bach-Archiv Leipzig. Das Quittungsbuch des Nathanischen Legats. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Stadt Leipzig/Kulturdezernat und dem Bach-Archiv Leipzig. – Leipzig: Bach-Archiv, 1995. 28 S. (Kulturstiftung der Länder – Patrimonia; 83).
106. Bach-Bildnisse als Widerspiegelung des Bach-Bildes. Katalog. Hrsg.: Bachhaus Eisenach. Red.: Gisela Vogt. – München; Salzburg: Katzbichler, 1994. 89 S. Sonderausstellung im Bachhaus Eisenach März-Oktober 1994. [Teilkatalog des Bachhaus-Archives].
107. Cox, Howard: The Scholarly Detective: Investigating Bach's Personal Bible. – In: Bach; The Journal of the Riemenschneider Bach Institute 25 (1994), Nr. 1, S. 28–45.
108. Czubatynski, Uwe: Choralvorspiel und Choralbegleitung im Urteil J.S. Bachs. – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 223. [Vgl. Nr. 9].
109. Gretzschel, Matthias; Jung, Georg: Auf Johann Sebastian Bachs Spuren. – Hamburg: Ellert & Richter, 1993. 96 S. (Eine Bildreise).
Rezension: (1): Der evangelische Buchberater 48 (1994), Nr. 2, S. 160 (Uwe Wolf).
110. Jung, Georg; Gretzschel, Matthias: Auf Johann Sebastian Bachs Spuren: Siehe Nr. 109.
111. Kleßmann, Eckart [Hrsg.]: Über Bach: Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie. Hrsg. von Eckart Kleßmann. – Stuttgart: Phil. Reclam jun., (1992), 355 S. (Universal-Bibliothek Nr. 8832).
Rezensionen: (1): Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie 63 (1993), S. 235–236 (Ingrid Kaußler). (2): Das Orchester 41 (1993), Nr. 7–8, S. 843 (Alfred Gross).
112. Morana, Frank: The Lost Dedication Copy of Partita 1: Bach as Poet? – In: Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach-Institute 22 (1991), Nr. 2, S. 13–23.
113. Rossin, Thomas Donald: The Calov Bible of Johann Sebastian Bach: An Analysis of the Composer's Markings. – University of Minnesota, 1992, 315 S.
114. Schulze, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bach und das „Nathanische Legat“. – In: Bach-Archiv Leipzig. Das Quittungsbuch des Nathanischen Legats. – Leipzig, 1995. S. 5–17 [vgl. Nr. 105].
115. Scior, Heinz: Bachs Potsdam-Besuch in den „Franckfurter Gazetten“. – In: Bach-Jahrbuch 78 (1992), S. 81–83. [Vgl. Nr. 9].
116. Siegele, Ulrich: Johann Sebastian Bach. Lebens- und Berufsentscheidungen eines Musikers im 18. Jahrhundert. – In: Cöthener Bach-Hefte 6 (1994), S. 5–13. [Vgl. Nr. 11]

117. Siegele, Ulrich: Zur Datierung der kursächsischen Landestruer von 1742. Ein bisher unveröffentlichtes Bach-Dokument. – In: *Telemanniana et alia Musicologica ... Oschersleben*, 1995, S. 80–82. (Michaelsteiner Forschungsbeiträge 17).
118. Singer, Kathrin: Entwürfe für das Bach-Denkmal. Einst verkannt als gelungene Nachbildung. – In: *Thür. Landeszeitung Weimar* vom 11. 12. 1993.
119. Suchalla, Ernst: „Hiermit beschließe ich meine Arbeiten fürs Publikum und lege die Feder nieder“. Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Hieronymus Schroeter. Ein wiedergefundener Brief aus dem Jahre 1787. Kommentiert von Ernst Suchalla. – In: *Concerto 12* (1995), Nr. 100, S. 19–23.

B. Gesamtdarstellungen

120. entfällt.
121. Gray, Charlotte: *Johann Sebastian Bach*. – Watford: Exley, 1994. 64 S. (The World's Greatest Composers).
122. Greene, Carol: *Johann Sebastian Bach: great man of music*. – Chicago: Childrens Press, 1992. 47 S. (A Rookie biography).
123. Hildesheimer, Wolfgang: *Der ferne Bach: eine Rede [Die Rede wurde anlässlich der Eröffnung des Internat. Musikfestes Stuttgart 1985 auf Anregung der Internat. Bach-Akademie gehalten]*. – 4. Aufl. – Frankfurt am Main: Insel, 1994. 53 S. (Insel-Buch Nr. 10)
124. Pocij, Bohdan: *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*. – Warszawa: Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne. 1995. 195 S.
125. Kolneder, Walter: *Luebbes Bach-Lexikon*. – Bergisch-Gladbach: Luebbe 1994. 320 S.
126. Lassahn, Bernhard: *Klassik für Einsteiger: Johann Sebastian Bach*. – Frankfurt am Main: Eichborn 1993. 123 S., Beil. 1 CD (Edition Sony Music bei Eichborn). – Frankfurt am Main: Eichborn. 1993.
127. Rueger, Christoph: *Wie im Himmel so auf Erden. Die Kunst des Lebens im Geiste der Musik. Das Beispiel Johann Sebastian Bach. Erweiterte und bearbeitete Neuauflage*. – Genf; München: Ariston 1993. 303 S.
128. Tadashie, Isoyama: *J. S. Bahha – Dai 6-Satsu hakko*. – Tokyo: Kodansha, 1993. 222 S. (Kodansha gendai shinsho; 1025) [in japanischer Sprache]
129. Wolff, Christoph: *New Perspectives on Bach Biography*. – In: *ders.: Bach. Essays ...* S. 3–13. [Vgl. Nr. 39; 281].

C. Einzeldarstellungen

130. Beer, Axel: „Gesunde Luft“ und Mangel an „Leichen“ in Leipzig – eine verbale Entgleisung Bachs? – In: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 285–286.
131. Besch, Hans: *Bach und die letzten Dinge: Auszüge aus einem Aufsatz von Pastor Lic. Hans Besch*. – In: *Verwundungen ... [Katalog]*. Leipzig, 1993. S. 57–59.

132. Bijma, R.; Veldhoven, J. van: Met hoofd, voet, vinger en clavecymbel: Siehe Nr. 163.
133. Blum, David: Musical pictures to the Deity.– In: *The Strad* 104 (1993), S. 930–933.
134. Böhme, G: Medizinische Portraits berühmter Komponisten, Band 2. [S. 1–25: Johann Sebastian Bach.]. – Kassel etc.: Bärenreiter; Stuttgart, New York: Fischer 1987. 183 S. [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), *Bibliographie* Nr. 229].
Rezension: *Notes* 48 (1991), S. 138–140 (Peter Ostwald).
135. Cox, Howard H: Bach's Knowledge of the Bible. – In: *A Bach Tribute. Essays ...* S. 87–99. [Vgl. Nr. 12]
136. Davies, A.S.: A bach pilgrimage. – In: *The Organ* 74 (1995), Nr. 291, S. 41–42.
137. Eggebrecht, Hans Heinrich: Bach en la historia. – In: *Anuario Musical* 49 (1994), S. 179–190.
138. Eggebrecht, Hans Heinrich: Religiosität. – In: *Bach und die Moderne. Symposium Braunschweig 1992 ...* S. 37–46. [Vgl. Nr. 17].
139. Eisenhardt, L.: Warum Bach? – In: *Gitarre & Laute* 17 (1995), Nr. 2, S. 13–16.
Why Bach? – In: *Classical Guitar* 13 (1995), S. 14f. (part 1); *Classical Guitar* 13 (1995), S. 24f. (part 2).
140. Hanke, Wolfgang: Quellen und Ursprünge der Kunst Johann Sebastian Bachs. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik* (1992), Nr. 5, S. 137–139.
141. Hughes, W.D.: J. S. Bach: Composer and Pedagogue. – In: *Piano Quarterly* 38 (1990), Nr. 151, S. 50–56.
142. Jeffrey R.; Saffle, Michael: Medical Histories of Prominent Composers: Siehe Nr. 150.
143. Kaiser, Rainer: Johann Sebastian Bach als Schüler einer „deutschen Schule“ in Eisenach? – In: *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), S. 177–184. [Vgl. Nr. 9].
144. Kramer, Thijs: Getalskwesties rond Johann Sebastian Bach: Noten tellen. – In: *Mens & Melodie* 45 (1990), S. 409–415.
145. Kremer, Joachim: Die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg: eine „convenable station“ für Johann Sebastian Bach? – In: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), S. 217–222. [Vgl. Nr. 9].
146. Kröhner, Christine: Johann Sebastian Bach und Johann Friedrich Bach als Orgelexaminatoren im Gebiet der freien Reichsstadt Mühlhausen nach 1708. – In: *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), S. 83–91. [Vgl. Nr. 9].
147. Lester, Joel: [Ein Dokument aus dem Unterricht Bachs? A. Duerr] A Belated Reply to Dürr and Deppert. – In: *Musiktheorie* 7 (1992), Nr. 3, S. 265–267.
148. Mund, Frank: Überlegungen zu Johann Sebastian Bachs lebensgeschichtlichem Wandel am Ende der 1730er Jahre. Eine psychologisch-biographische Studie in Grenzgebieten. – Diss, 1993, Berlin HU 1993. 199 Bl.
149. Sadie, Julie Anne: At home with the composer J. S. Bach. – In: *Gramophone* 71 (1994), März, S. 15.

150. Saffle, Michael and Jeffrey R.: Medical Histories of Prominent Composers: Recent Research and Discoveries [Auszug betr. J. S. Bach]. – In: *Acta Musicologica* Vol. LXV (1993) Fasc. II Juli–Dez., S. 93–94.
151. Schenkman, Walter: Bach and the beer fiddlers. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 26 (1995), Nr. 1–2, S. 48–56.
152. Shenberg, A.: Bakh ... – In: *Muzkal'naya Akademiya* 1994, Nr. 1, S. 120–121.
153. Simpfendörfer, Gottfried: Wo lernte Johann Sebastian Bach die Schriften Heinrich Müllers kennen? – In: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), S. 205–211. [Vgl. Nr. 9].
154. Soeregaard, F.: Spektrale muligheder hos J. S. Bach. – In: *Dansk Musik Tidsskrift* 67 (1992–1993), Nr. 1, S. 22–24.
155. Stauffer, George B.: J. S. Bach as Organ Pedagogue. – In: *The Organist as Scholar. Essays in Memory of Russell Saunders*. Ed. by Kerala Snyder. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1994, S. 25–44. (Festschrift Series No. 12).
156. Steiger, Renate: Lesespuren – Lesefrüchte: Zu J. S. Bachs Umgang mit seiner Bibliothek ... – In: *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 77–80.
157. Stowell, R.: From no. 1 to oblivion and Bach. – In: *The Strad* 102 (1991), S. 590–592.
158. Szeskus, Reinhard: Die soziale Schichtung des Hörerkreises in Kantatenaufführungen unter Bachs Leitung. – In: *J. S. Bachs historischer Ort ...* S. 49–55. [Vgl. Nr. 30].
159. Szeskus, Reinhard: Gedanken zu Bachs sozialer Stellung in Leipzig. – In: *J. S. Bachs historischer Ort ...* S. 8–27. [Vgl. Nr. 30].
160. Takahashi, Yuji: Bach as a failure. – In: *Perspectives of New Music* 30 (1992), Nr. 2, S. 72–75.
161. Tenminste maatvast en toonvast. Aan het woord: Johann Sebastian Bach. – In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* 6 (1991), Nr. 3, S. 19–21.
162. Termini, O.: Great teachers in music history. – In: *American Music Teacher* 43 (1993–1994), Nr. 3, S. 20–23f.
163. Veldhoven, J. van und Bijma, R.: Met hoofd, voet, vinger en clavecymbel: Johann Sebastian Bach als dirigent. – In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* 8 (1993), Nr. 1, S. 11–15.
164. Veldhoven, J. van: J. S. Bach: een middelmatige kandidaat. – In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* 7 (1992), Nr. 1, S. 15–17.

D. Umfeld: Zeitgenossen, Zeitgeschichte

165. Axmacher, Elke: Mystik und Orthodoxie im Luthertum der Bachzeit. – In: *Bach-Tage und 66. Bach-Fest ...* S. 109–115. [Vgl. Nr. 1248].
166. Basso, Alberto: Bach e Palestrina. – In: *Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani: Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi--Anno europeo della Musica, 3–5 maggio 1986, Palestrina: Centro Studi Palestriniani, 1991, S. 409–419.*
167. Beißwenger, Kirsten: Markus-Passion. Passions-Pasticcio nach R. Keiser und G. F. Händel. Eine Bearbeitung von J. S. Bach. – In: *Programmheft Markus-Passion St. Mauritius Hardegsen, 13.3.1993, S. 5–7.*

168. Beißwenger, Kirsten: Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers. – In: Acht kleine Präludien und Studien über BACH ... S. 11–39. [Vgl. Nr. 13] [betrifft Bach-Abschriften].
169. Beltrando-Patier, Marie-Claire: La musique au temps de Bach. Trad. et adapt. Richard Siegell. – Paris: Bordas, 1993. 156 S.
170. Böhmer, Karl: Bach und die Fürsten. – In: Zehnte Wiesbadener Bachwochen ... 1993 [Almanach]. S. 16–31.
171. Brokaw II, James A.: The Perfectability of J. S. Bach, or Did Bach Compose the Fugue on a Theme by Legrenzi, BWV 574a? – In: Bach Perspectives Vol. I ... S. 163–180. [Vgl. Nr. 14].
172. Brainard, Paul: Bach and Handel. Another Look. – In: Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Hrsg. von Anngritt Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh. Kassel [u. a.] 1995, S. 248–256.
173. Buelow, George J.: The Late Baroque Era: from the 1680s to 1740. Hrsg. von George J. Buelow. – Houndmills; London [u. a.]: Macmillan Press, 1993. 521 S. (Man & Music Series; Vol. 4)
174. Bürger, Werner; Schwinn, Johannes: Johann Matthias Gesner (1691–1761): Seine Beziehungen zu Ansbach und J. S. Bach. – In: Bachwoche Ansbach 1991. Off. Almanach, S. 123–130.
175. Butler, Gregory G.: J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's mature concertos. – In: Bach Studies 2 ... S. 20–46. [Vgl. Nr. 15].
176. Butt, John: Der vollkommene Capellmeister as a Stimulus to J. S. Bach's Late Fugal Writing. – In: New Mattheson Studies. Cambridge, 1983, S. 293–305.
177. Butt, John: J. S. Bach and G. F. Kauffmann: reflections on Bach's later style. – In: Bach Studies 2 ... S. 47–61. [Vgl. Nr. 15].
178. Bužga, J.: O vztahu Jana Dismase Zelenky k Johannu Sebastianu Bachovi (includes summary in German). – In: Hudební věda 29 (1992), Nr. 2, S. 91–102.
179. Chiu, V.: What Bach Borrowed From J. K. F. Fischer. – In: Clavier 33 (1994), Nr. 8, S. 28–30f.
180. Clostermann, Annemarie: Das Kreuz gerne getragen: Beobachtungen zu TVWV 1:884 und BWV 56. Hrsg. von der Hamburger Telemann-Gesellschaft e. V. – Hamburg: Hamburger Telemann-Ges., 1993. 22 S.
181. Ehrmann, Sabine: Johann Sebastian Bachs Leipziger Textdichterin Christiane Mariane von Ziegler. – In: J. S. Bachs Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 261–268. [Vgl. Nr. 25].
182. Eli, Markus: Die Markus-Passion von Reinhard Keiser und ihre Aufführungen unter Bach in Leipzig. [Mag.-arb. Ludwig-Max.-Universität München]. – München. 1995. 53 S., 60 S.
183. Eller, Rudolf: Bach und Vivaldi. – In: Bach-Tage und 66. Bach-Fest ... S. 13–21. [Vgl. Nr. 1248].
184. Fechner, Manfred: Lernen durch Bearbeiten? Zum Verhältnis Bach – Vivaldi. – In: Bachwoche Ansbach 1991. Off. Almanach, S. 27–30.
185. Fuchs, Torsten: Johann Augustin Kobelius: ein Konkurrent des jungen Johann Sebastian Bach im Umfeld Georg Friedrich Händels. – In: Händel-Jahrbuch 39 (1993), S. 245–257.

186. Gauldin, Robert: Fux to Bach: Bridging the Gap. – In: *Indiana Theory Review* 14 (1993), Nr. 2, S. 45–72.
187. Glöckner, Andreas: Bachs frühe Kantaten und die Markus-Passion von Reinhard Keiser. – In: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ...* S. 257–266. [Vgl. Nr. 19].
188. Glöckner, Andreas: Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725. – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 73–76. [Vgl. Nr. 9].
189. Glöckner, Andreas: Einige Beobachtungen zu Johann Sebastian Bachs Umgang mit den Vokalwerken seiner Zeitgenossen. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 219–225. [Vgl. Nr. 25].
190. Goebel, Reinhard: Johann Jakob Kress und Johann Sebastian Bach – zum Konzert der *Musica Antiqua Köln*. – In: *Bachwoche Ansbach 1991. Off. Almanach*, S. 79–83.
191. Göllner, Theodor: „Barrabam“. Zur Gleichzeitigkeit der Passionen von Walter und Bach in Leipzig. – In: *J. S. Bach und der süddeutsche Raum. ...Symposium München 1990 ...* S. 25–37. [Vgl. Nr. 26].
192. Häfner, Klaus: Eine Kantatendichtung Picanders und ihr Komponist. – In: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 176–180.
193. Heller, Karl: Bach und das Konzert. – In: *70. Bachfest Rostock ... 1995; Festbuch*, S. 14–22.
194. Hilst, Rob van der: Pergolesi's „Stabat Mater“ bewerkt door J. S. Bach: Bach op de grens tussen oud en nieuw. – In *Mens & Melodie* 46 (1991), S. 540–545.
195. Hofmann, Klaus: Johann Sebastian Bach und der deutsche Süden. Eine Bestandsaufnahme. – In: *J. S. Bach und der süddeutsche Raum ... Symposium München 1990 ...* S. 61–74. [Vgl. Nr. 26].
196. Hoppe, Günther: Leopold von Anhalt-Köthen und die „Rathische Partei“. Vom harmvollen Regiment eines „Music [so wohl] liebenden als kennenden Serenissimi“. – In: *Cöthener Bach-Hefte* 6 (1994), S. 95–125. [Vgl. Nr. 11]
197. Johann Sebastian Bach und das musikalische Barock: ein Reiseführer ... Hrsg.: *Thüringer Landesfremdenverkehrsverband*. – Erfurt, 1992. 24 S.
198. Johns, Cort MacLean: *Technology, Culture and Creativity: Factors Connecting Invention and Scientific Discovery* [betr. J. S. Bach in Kassel S. 122–129]. – Diss.k. Hochschule St. Gallen, 1992; Diss. Nr. 1333. 301 S.
199. Kellner, Herbert Anton: Kepler, Bach and Gauss: the Celestial Harmony or the Earth's Motion. – In: *Bach; The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 25 (1994), Nr. 1, S. 48–56.
200. Kellner, Herbert Anton: Le tempérament inégal de Werckmeister/Bach et l'alphabet numérique de Henk Dieben. – In: *Revue de Musicologie* 80 (1994), Nr. 2, S. 283–298.
201. Kent, Christopher: J. S. Bach and the *Livre d'orgue* of Nicolas de Grigny. – In: *Aspects of Keyboard Music. Essays in Honour of Susi Jeans. On the Occasion of her Seventy-fifth Birthday*. Edited by Robert Judd. Oxford: Positif Press, 1992, S. 45–59.

202. Kreuzer, Hans Joachim: Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung. – In: *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste.* Würzburg 1994, S. 9–40.
203. Lang, P. H.: Editorial – October 1959 (comparison of Bach and Handel). – In: *The Musical Quarterly* 75 (1991), Nr. 4, S. 74–80.
204. Lasocki, David: Paisible's Echo Flute, Bononcini's Flauti Eco, and Bach's Fiauti d'Echo. – In: *The Galpin Society Journal* 45 (1992), S. 59–66.
205. Leopold, Silke (Herausgeber): *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung.* – Kassel [u. a.]: Bärenreiter. 1995. (Bärenreiter Studienbücher Musik; 2). [betrifft J. S. Bach S. 137–145].
206. Leuchtmann, Horst: Bach in der Tradition. – In: *Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum ... Symposium München 1990 ...* S. 91–99. [Vgl. Nr. 26].
207. Levender, Paul: *The Organ Music of Dietrich Buxtehude: Compiling an Accurate Edition and Looking at Interrelationships Between Bach and Buxtehude.* – University of Oxford, 1991 (MPhil thesis).
208. Mann, Alfred: *Missa and Messiah: Culmination of the Sacred Drama.* – In: *A Bach Tribute. Essays ...* S. 173–178. [Vgl. Nr. 12]
209. *Markus-Passion: Passions-Pasticcio nach Keiser – Bach – Händel.* – In: *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 59.
210. Moens-Haenen, Greta: *Spuren zu Bach.* – In: *Bachfest in Bremen ...* 1993, S. 10–15.
211. Móricz, Klára: *A Francia előadói praxis szerepe J. S. Bach négy zenekari ouvertüre-jében* [Die Rolle der französischen Aufführungspraxis in den vier Orchester-Ouvertüren von J. S. Bach]. – In: *Bach tanulmányok 3* [Bach Studien 3] ... S. 3–51. [Vgl. Nr. 7]
212. Münster, Robert: *Das Musikleben in Altbayern und Schwaben zur Zeit Johann Sebastian Bachs.* – In: *J. S. Bach und der süddeutsche Raum ... Symposium München 1990 ...* S. 75–84. (enth. Faks. von J. Graetz S. 82–84). [Vgl. Nr. 26].
213. Oversand, Kjell: *Barokkens fold Deleuze, Leibniz og Bach* (includes summary in English). – In: *Studia Musicologica Norvegica* 16 (1990), S. 43–79.
214. Poulin, Pamela L.: *Niedt's Musicalische Handleitung, Part I and Bach's „Vorschriften und Grundsätze...“.* A Comparison. – In: *Music Review* 52 (1991) 3, S. 171–189.
215. Radice, Mark A.: *Concerning the Dating of Reinhard Keiser's St. Mark Passion.* – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 24 (1993), Nr. 1, S. 15–20.
216. Raue, Reinhard: *Untersuchungen zur Typologie von Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts.* – Frankfurt a. M. etc.: P. Lang 1995, [S. 166ff.: Die „Bach-Kontroverse“ zwischen Scheibe und Birnbaum (1737 bis 1739)]. (Europäische Hochschulschriften. Reihe Musikwissenschaft XXXVI. Bd. 134).
217. Rogal, Samuel J.: *For the Love of Bach: the Charles Burney – Samuel Wesley Correspondence.* – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 23 (1992), Nr. 1, S. 31–37.

218. Rummenhüller, Peter: Bach, Händel, Telemann: Ein Triumvirat? – In: Bach-Tage Berlin ... 1995 [ProgrammBuch], S. 9–12.
219. Schulze, Hans-Joachim: Bach-Bezüge im Ostseeraum. – In: 70. Bachfest Rostock ... 1995; Festbuch, S. 29–33.
220. Schwinn, Johannes; Bürger, Werner: Johann Matthias Gesner (1691–1761): Siehe Nr. 174.
221. Snyder, Kerala J.: Bach, Buxtehude, and the Old Choir Library of St. Mary's in Lübeck. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 33–47 [Vgl. Nr. 19].
222. Sprockhoff, Harald von: J. S. Bach und G. F. Händel. Betrachtungen über ihre Nichtbegegnungen und ihre Musik – eine Literaturstudie. – Frankfurt/Main: Herchen. 1991, 67 S.
223. Spurgeon Hall, Richard A.: Bach and Edwards on the Religious Affections. – In: Johann Sebastian. A Tercentenary Celebration ... S. 69–81. [Vgl. Nr. 32].
224. Stauffer, George B.: Boyvin, Grigny, d'Anglebert, and Bach's Assimilation of French Classical Organ Music. – In: Early Music 21 (1993), S. 83–96. [S. 83–84f.].
225. Steude, Wolfram: Der galante Motettenstil seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert und Johann Sebastian Bach. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 203–216. [Vgl. Nr. 19].
226. Swack, Jeanne: Quantz and the Sonata in E[flat] Major for Flute and Cembalo, BWV 1031. – In: Early Music 23 (1995), S. 31–54.
227. Vojtesková, J.: Bach, Zelenka a hrabě Hartig (includes summary in German). – In: Hudební věda 31 (1994), Nr. 2, S. 145–148.
228. Wagner, Günther: „Mit Newtons Geist“. Johann Sebastian Bach und die Grundlagen absoluter Musik. – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 53–70.
229. Wolff, Christoph: Bach and Johann Adam Reinken: A Context for the Early Works. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 56–71. [Vgl. Nr. 39].
230. Wolff, Christoph: Bach's Vokalwerk und die frühe Musikkritik. – In: J. S. Bach. Das Kantatenwerk, Vol. 20, Telefunken 6.35362. 1978, S. 3–4. [Beiheft] [Schallplatten]
231. Wolff, Christoph: Bach's Vocal Music and Early Music Criticism – In: ders.: Bach. Essays – S. 377–382. [Vgl. Nr. 39].
232. Wolff, Christoph: Buxtehude, Bach and Seventeenth-Century Music in Retrospect. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 41–55. [Vgl. Nr. 39].
233. Wolff, Christoph: Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach. – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 47–67. [Vgl. Nr. 9].
234. Wolff, Christoph: J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century. – In: Bach Studies 2 ... S. 192–201. [Vgl. Nr. 15].
235. Wolff, Christoph: Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 21–32. [Vgl. Nr. 19].
236. Wolff, Christoph: Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of „Musical Thinking“. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 72–83. [Vgl. Nr. 39].

237. Wolff, Konrad: *Masters of the Keyboard. Individual Style Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin and Brahms.* – Bloomington, IN: Indiana U., 1990, 328 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 227; Bach-Jahrbuch 75 (1989), Bibliographie Nr. 640]
 Rezensionen: (1): *American Music Teacher* 41 (1992), Nr. 5, S. 85–86 (Janice Saffir). (2): *The Beethoven Newsletter* 7 (1992), Nr. 1, S. 19–20 (Kevin Bazzana). (3): *Musical Opinion* 114 (1991), S. 70 (Denby Richards). (4): *Notes* 48 (1991), S. 518–521 (Kenneth Drake).
238. Wollny, Peter: *Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba“.* – In: *Bach-Jahrbuch* 77 (1991), S. 173–176. [Vgl. Nr. 9].
239. Zehnder, Jean-Claude: *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform.* – In: *Bach-Jahrbuch* 77 (1991), S. 33–95. [Vgl. Nr. 9].

E. Wirkungsstätten

240. Böhmer, Karl: *Bach in Leipzig 1723–1750.* – In: *Elfte Wiesbadener Bachwochen ...* 1995, S. 15–34.
241. *Der junge Bach in Arnstadt.* Hrsg. vom Stadtmuseum Arnstadt. – Arnstadt, o. J. [1992]. 59 S. (Stadtgeschichtsmuseum Haus zum Palmbaum Arnstadt). [siehe Nr. 246].
242. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Thomaskantor Bach.* – In: (1): *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 63–72; (2): *Bach-Tage und 66. Bach-Fest ...* S. 97–101. [Vgl. Nr. 1248].
243. Felke, Dieter: *Unterwegs mit J. S. Bach in Thüringen, Sachsen-Anhalt und Sachsen.* Hrsg. vom ADAC. Text von Dieter Felke. – Frankfurt/M., 1994. – 1 Faltblatt
244. Flaherty, Gloria: *Bach's Leipzig as a Training Ground for Actors, Musicians and Singers.* – In: *Music and German Literature ...* Columbia, 1992, S. 100–118. (*Studies in German Literature ...*; 66)
245. Frey, Axel: *Stadtgeschichten: Die „Thomasschule“, Leipzigs älteste Schule (Teil 1/2).* – In: *Leipziger Ring* Nr. 13, 2. Quartal 1994, S. 8; Nr. 14, 3. Quartal 1994, S. 8.
246. Fuhrmann, Hartmut: *Arnstadt zur Bachzeit.* – In: *Der junge Bach in Arnstadt.* – Arnstadt, o. J. [1992], S. 22–34. [Vgl. Nr. 241].
247. Hocquël, Wolfgang: *Das architektonische Leipzig zur Zeit Bachs.* – In: *J. S. Bachs historischer Ort ...* S. 28–35. [Vgl. Nr. 30].
248. Hoffmann, Wolfgang: *„Die Fruchtbringende Gesellschaft“ und „Das Wohltemperierte Klavier“: ein Besuch in Köthen und seinen Museen.* – In: *Konturen. Magazin für Sprache* (1993), Nr. 1, S. 19–26.
249. Hoppe, Günther; Zimpel, Herbert: *Stiftstraße 11 – eines der Köthener Bachhäuser?* Siehe Nr. 264.
250. *Kanons zu zwei, drei und mehr Stimmen aus der Feder der Leipziger Thomaskantoren geflossen in fünf Jahrhunderten.* Hrsg. zum Bach-Fest 1994 in Leipzig vom Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig und vom Förderkreis

- Thomanerchor Leipzig anlässlich der Ausstellung „Die Leipziger Thomaskantoren ...“. Red.: Brigitte Richter. – Leipzig, 1994. 16 S.
251. Köhler, Karl-Heinz: „Wohltemperiert“? Johann Sebastian Bach, Weimar, und die Folgen. – In: Thüringer Bach-Wochen 1994. Anhang 6 S.
252. Kreuch, Knut: Bachhaus Wechmar: Die Urväterheimat der Musikerfamilie Bach. – Wechmar, 1994, 26 S.
253. Kreuch, Knut: Das Bachhaus in Wechmar. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 241.
254. Kreuzer, Hans Joachim: Bach and the Literary Scene in Eighteenth-Century Leipzig. – In: Music and German Literature ... Columbia, 1992, S. 80–99. (Studies in German Literature ...; 66).
255. Kreuzer, Hans Joachim: Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung. – In: Bach-Jahrbuch 77 (1991), S. 7–31. [Vgl. Nr. 9; 202].
256. Krumbiegel, Cornelia: Am Ort, wo Bach musikalisch Hochzeit feierte: Beobachtungen bei einem Besuch im Leipziger Bachmuseum im Bosehaus. – In: Neue Musikzeitung 40 (1991), Juni Juli, S. 12.
257. Küster, Konrad: Bach als Mitarbeiter am „Walther-Lexikon“? – In: Bach-Jahrbuch 77 (1991), S. 187–192. [Vgl. Nr. 9].
258. Ranft, Eva-Maria: Zur Weißenfelder Hofkapelle im Hinblick auf die Bach-Forschung. – In: Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter: Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.–10. Oktober 1992 in Weißenfels, Sachsen/Anhalt, hrsg. von Roswitha Jacobsen. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1994. S. 97–107. (Chloe. Beihefte zum Daphnis, Band 18).
259. Schiffner, Markus: Johann Sebastian Bach in Arnstadt. – In: Der junge Bach in Arnstadt.– Arnstadt, o. J. [1992]. S. 1–20.
260. Schulze, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bach – Thomaskantor: Schwierigkeiten mit einem prominenten Amt. – In: Bach-Tage und 66. Bach-Fest ... S. 103–108. [Vgl. Nr. 1248].
261. Simpfendorfer, Gottfried: Diskussion zu H. H. Eggebrecht: Thomaskantor Bach, in: Musik u. Kirche 2/91. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 99–100.
262. Stauffer, George, B.: Leipzig: a Cosmopolitan Trade Centre. – In: Buelow, G. J.: The Late Baroque Era ... Houndmills, 1993, S. 254–295.
263. Stockigt, Janice B.: Die „Annuae Literae“ der Leipziger Jesuiten 1719–1740: Ein Bach-Dokument? – In: Bach-Jahrbuch 78 (1992), S. 77–80. [Vgl. Nr. 9].
264. Zimpel, Herbert; Hoppe, Günther: Stiftstraße 11 – eines der Köthener Bachhäuser? – In: Cöthener Bach-Hefte 6 (1994), S. 83–88. [Vgl. Nr. 11]

F. Familie

265. Bach, Carl Philipp Emanuel: Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe. Bd. I/II. Hrsg. von Ernst Suchalla. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994. Bd. I: Dok. 1–404, XLI, 886 S.; Bd II: Dok. 405–625. S. 887–1768. (Veröff. der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg; 80)

266. Frickel, Kurt Hermann: Genealogie der Musikerfamilie Bach. Daten – Fakten – Hypothesen. 568 Namensträger [ausschließl. Bach] über 12 Generationen in 119 Familien. – Niederwerrn: Eigenverlag Frickel. 1994.
267. Geck, Martin: Die vier Brüder Bach [Söhne J. S. Bachs]. – In: Deutsche Brüder: Zwölf Doppelporträts. – Berlin, 1994, S. 29–58.
268. Kaiser, Rainer: Johann Ambrosius Bachs letztes Eisenacher Lebensjahr. – In: Bach-Jahrbuch 81 (1995), S. 177–182. [Vgl. Nr. 9].
269. Kock, Hermann: Genealogisches Lexikon der Familie Bach. Bearbeitet und aktualisiert von Ragnhild Siegel. Hrsg. vom Bachhaus Wechmar und Bachhaus Eisenach. – Wechmar: Kunstverlag Gotha. 1995. 440 S.
270. Oefner, Claus: Die Musikerfamilie Bach in Thüringen. – In: Gothaer Museumshefte '93: Sonderheft Tagung des Mitteldt. Kulturrates. 1993, S. 18–22.
271. Ottenberg, Hans-Günter: Carl Philipp Emanuel Bach. Spurensuche. Leben und Werk in Selbstzeugnissen und Dokumenten seiner Zeitgenossen. – Leipzig: Seemann. 1994. 284 S. (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte; Sonderreihe Bd. 1).
272. Poos, Heinrich: Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. im Auftrag des Präsidenten der Hochschule der Künste Berlin von Heinrich Poos. – Mainz; London; Madrid [u. a.]: Schott, 1993. 417 S. Rezension: Notes 52 (1995), S. 92–93 (Stephen L. Clark).
273. Pusch, Luise F. [Hrsg.]: Töchter berühmter Männer: Neun biographische Portraits. – Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 467 S. (Suhrkamp Taschenbuch; st 2349). [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 250.]
274. Rockstroh, Andreas: Zum 300. Todestag des „Gehrener Bach“ Johann Michael (1648–1694). – In: Der Kirchenmusiker 46 (1995), S. 41–48.
275. Rothe, Christine: Anna Magdalena Bach (1701–1760). Ein Lebensbild. – In: Leipziger Frauengeschichten ... Leipzig, 1995, S. 83–87.
276. Sackmann, D.: Johann Michael, der ‚Gehrener Bach‘. – In: Musik und Gottesdienst 48 (1994), Nr. 2, S. 50–57.
277. Simpfendorfer, Gottfried: Einige Andenken aus der Familie Bach. – In: Bach-Jahrbuch 80 (1994), S. 191–193. [Vgl. Nr. 9].
278. Suchalla, Ernst [Hrsg.]: Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals. Hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla. – Hildesheim [u. a.]: Olms, 1993, 325 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft; Bd. 8).
279. Wagner, Günther: Traditionsbezug im musikhistorischen Prozess zwischen 1720 und 1740 am Beispiel von Johann Sebastian Bach und Carl Philipp Emanuel Bach. Musikalische Analyse und musikhistorische Bewertung. – Neuhausen: Haenssler, 1985. VII, 343 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 266].
Rezension: (1): Die Musikforschung 45 (1992), S. 85–86 (Norbert Bolín).
280. Wolff, Christoph [u. a.]: Die Bach-Familie. [Überarbeitete Ausgabe] Aus dem Englischen von Christoph Wolff und Bettina Obrecht. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993. 475 S. (The New Grove. Die großen Komponisten).
281. Wolff, Christoph: The Family. Decisive Career Steps; Employers and Patrons [Die Familie; Wirkungsstätten; Dienstherrn u. Auftraggeber]. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 14–40. [Vgl. Nr. 39].

282. Wollny, Peter: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style.* – PhD diss.: Harvard University, Cambridge (Mass.), 1993, 637 S.
283. Wollny, Peter: *Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father.* – In: *Bach Studies 2 ...* S. 202–228. [Vgl. Nr. 15].

VIII. Werke

A. Werkgruppen, mehrere Werke, Symbolik

284. Allihn, Ingeborg: *Johann Sebastian Bach und Berlin.* – In: *Bach-Tage Berlin ... 1995* [Programmbuch]. S. 13–17.
285. Azzaroni, Loris: *Dinamiche trasformative nella scrittura polifonica di Johann Sebastian Bach.* (Transformative dynamics in the polyphonic works of Johann Sebastian Bach.). – In: *Analisi: Rivista di teoria e pedagogia musicale* 4 (1993), Nr. 10, S. 6–19.
286. Bacyk, Andrzej Henryk: *Z problematyki transkrypcji – Transkrypcja w muzyce: Transkrypcja w twórczości Jana Sebastiana Bacha.* – Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, 1993, S. 7–37. (Zeszyty Naukowe IV)
287. Benjamin, Thomas: *Counterpoint in the Style of J. S. Bach.* – New York: Schirmer, 1986.
Rezension: (1): *Music theory spectrum* 15 (1993), Nr. 2, S. 235–240 (Mary H. Wennerstrom).
288. Berendt, Joachim-Ernst: *Hinübergehen. Das Wunder des Spätwerks. Das Buch zur Musik* [S. 185–194 Ende mit Bach]. – Frankfurt a. M.: Network copyr. 1993. 252 S.
289. Bertling, Rebekka: *Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk Johann Sebastian Bachs.* – Frankfurt am Main; Berlin; Bern [u. a.]; Peter Lang, 1992. 343 S. (Europ. Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwiss. Bd. 86). [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), Bibliographie Nr. 309]
Rezensionen: (1): *Concerto* 11 (1994) Nr. 91, S. 17–18 (Bernd Heyder). (2): *Die Musikforschung* 48 (1995), S. 190f. (Reinmar Emans).
290. Bertling, Rebekka: *Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk J. S. Bachs.* – In: (1): *J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ...* S. 169–179 [Vgl. Nr. 29]; (2): *Musik und Kirche* 62 (1992), S. 327–334.
291. Boesch, Hans-Werner: *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs.* – Kassel; Basel; London [u. a.]: Bärenreiter, 1993. IX, 223 S. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft Bd. 1).
Rezension: (1): *Musik und Gottesdienst* 48 (1994), S. 266 (Christoph Wysser).
292. Brainard, Paul: *The „Non-Quoting“ Ritornello in Bach's Arias.* – In: *A Bach Tribute. Essays ...* S. 27–44. [Vgl. Nr. 12]
293. Butler, Gregory G.: *J. S. Bach and the Concord-Discord Paradox.* – In: *The Journal of Musicology* 9 (1991), S. 343–357.

294. Carbonell i Guberna, Jaume; Miguel-Gimeno, Carlos: Descubre la música cantando a J. S. Bach: 20 lecciones de solfeo de fácil a mediana dificultad. – Valencia: Rivera, 1991
Rezension: (1): *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical* VI (1993), S. 158.
295. Chafe, Eric: *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*. – Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press; 1991, 449 S. (enth. Bibliogr. S. 424–440).
Rezensionen: (1): *Historical Per* 5 (1992), Nr. 2, S. 104–107. (2): *Music & Letters* 74 (1993), S. 289–294 (John Butt).
296. Chailley, Jacques: *La musique peut-elle être signifiante?* – In: *Glazba, ideje i društvo: Svečani zbornik za Ivana Supičića/Music, ideas, and society: Essays in honour of Ivan Supičić*, Zagreb: Hrvatsko Muzikološko Društvo, 1993, S. 35–38.
297. Cogan, R.: *Two Chronotopic Mini-Essays on J. S. Bach*. – In: *Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities* 15 (1994), Nr. 1, S. 22–53.
298. Comuzio, E.: „Attraverso il fuoco mi son fatt o strada“. Le vite fiammeggianti dei musicisti sullo schermo e in televisione. – In: *rassegna annuale di stude musicologiche Chigiana* 42 (1990), Nr. 22, S. 261–263.
299. Corrigan, Vincent: *Hemiola in the Eighteenth Century*. – In: *Johann Sebastian: a Tercentenary Celebration ...* S. 23–32. [Vgl. Nr. 32].
300. Darmstadt, Gerhart: *Andante und Mystik: zur Symbolik des Weges in der Barockmusik; Mystik, Wege zu Johann Sebastian Bach*. In: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. Neue Folge, Bd. 12. Licht und Paradies*. Hrsg. von Peter Gerlitz. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang, 1995, S. 43–104.
301. *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs*. Hrsg. von A. A. Clement. – North-Holland; Amsterdam [u. a.]. 1995. XII, 304 S.
302. Deppert, Heinrich: *Kadenz und Klausel in der Musik von J. S. Bach. Studien zur Harmonie und Tonart*. – Tutzing: Hans Schneider, 1993. 316 S.
Rezensionen: (1): *Music & Letters* 76 (1995), S. 433–435 (John Butt). (2): *Notes* 51 (1995), S. 1317–1321 (David Schulenberg).
303. Diamond, Harold J.: *Music Analyses. An annotated Guide to the Literature*. – New York: Schirmer; Toronto [u. a.]: Macmillan, 1991 [S. 9–40 betrifft J. S. Bach].
304. Dürr, Alfred: *Bachs Werke vom Einfall bis zur Drucklegung*. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, 43 S. [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), *Bibliographie* Nr. 321].
Rezensionen: (1): *Literature, music, fine arts* 24 (1991), Nr. 1–2, S. 71–72 (Bernd Sponheuer). (2): *Notes* 48 (1991), S. 65–70 (John Butt).
305. Durran, D.: *Obligato Bassoon Parts in the Arias of J. S. Bach*. – In: *The Double Reed* 14 (1991), Nr. 2, S. 50.
306. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Bach – wer ist das? Zum Verständnis der Musik Johann Sebastian Bachs*. – München: Piper; Mainz: Schott, 1992. 204 S. (Serie Musik Piper Schott; Bd. 8323).

- Rezensionen: (1): Concerto 10 (1993) Nr. 89, S. 12–13 (Bernd Heyder). (2): Musik und Kirche 64 (1994), S. 286–288 (Meinrad Walter). (3): Neue Zeitschrift für Musik 154 (1993), Nr. 5, S. 70 (Friedemann Otterbach). (4): Württembergische Blätter für Kirchenmusik 60 (1993), S. 150 (Axel Hoock).
307. Emans, Reinmar: Stylistic Analysis and Text Philology in the Service of ‚Inner Chronology‘ Involving Stylistic Analyses of Selected Arias by Johann Sebastian Bach. – In: Bach; The Journal of the Riemenschneider Bach Institute 26 (1995), Nr. 1–2, S. 1–27.
308. Felix, Werner: Beobachtungen zu Formensynthese und Gattungsintegration im Schaffen Johann Sebastian Bachs. – In: J. S. Bach Schaffenskonzepzion. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 29–33. [Vgl. Nr. 25].
309. Felix, Werner: Johann Sebastian Bach und der theatralische Stil. – In: Händel-Jahrbuch 37 (1991), S. 91–95.
310. Fuchs, Torsten: Johann Sebastian Bach im Spannungsfeld frühdeutscher Opernentwicklung. – In: J. S. Bachs Schaffenskonzepzion. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 254–260. [Vgl. Nr. 25].
311. Geck, Martin: Bach als Wegbereiter. – In: Bach-Tage Berlin 1993 [ProgrammBuch], S. 9–14.
312. Girshman, Ja[kov Moiseevich]: B – A – C – H. Očerky muzykal'nych posvjaščennij I. S. Bachu s ego simboličeskoj zvukovoj monogrammoj. – [Kazan':] Kazanskaja gosudarstvennaja konservatorija copyr. 1993. 108 S.
313. Grandjean, Wolfgang: Modale und dur-moll-tonale Fugenantwortung in der Theorie der Bach-Zeit. – In: Musiktheorie 10 (1995), S. 195–218.
314. Grüß, Hans: Über Wertkriterien Bachscher Musik. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 74–79. [Vgl. Nr. 30].
315. Häfner, Klaus: Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach: Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke. – Laaber: Laaber Verlag, 1987, 627 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft). [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 331]
Rezension: (1): Die Musikforschung 44 (1991), S. 80–83 (Alfred Dürr).
316. Haselböck, Lucia: Du hast mir mein Herz genommen – Sinnbilder und Mystik im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach. – Wien: Herder, 1989, 232 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 140]
Rezension: (1): Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 243–244 (Marion Söhnel).
317. Henry, R.: Reflections on Themes and Episodes in the Fugues of J. S. Bach. – In: Sonus; A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities 15 (1994), Nr. 1, S. 1–21
318. Hindermann, Walther F.: Gebundenheit und Freiheit: Ausdruckskontraste Bachs im Strukturraster antiker Redeordnung. – In: Schweizer musikpäd. Blätter 80 (1992), Nr. 3, S. 137–152.
319. Hirsch, Arthur: Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs. – Neuhäusen-Stuttgart: Hänssler 1986. 179 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 142]
Rezension: (1): Muzyka 35 (1990), Nr. 4, S. 115–118.
320. Hofmann, Klaus: „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach. – In: Bach-Jahrbuch 81 (1995), S. 31–46. [Vgl. Nr. 9].

321. Hofmann, Klaus: Überlegungen zum Aufbau Bachscher Suiten- und Sonatensammlungen. - In: J.S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 85-94. [Vgl. Nr. 25].
322. Houten, Kees van; Kasbergen, Marinus: Bach en het getal: een onderzoek naar de getallensymboliek en de esoterische achtergronden hiervan in het werk van Johann Sebastian Bach. - Zutphen: Walburg Pers, 1992. 216 S.
323. Huron, David: The Avoidance of Part-Crossing in Polyphonic Music: Perceptual Evidence and Musical Practice. - In: Music perception 9 (1991), Nr. 1, S. 93-103.
324. Kasbergen, Marinus; Van Houten, Kees: Bach et le nombre: Siehe Nr. 322.
325. Jenne, Natalie; Little, Meredith: Dance and the Music of J. S. Bach: Siehe Nr. 330.
326. Kobayashi, Yoshitake: Some methodological reflections on the dating of Johann Sebastian Bach's early works. - In: Tradition and its future in music; Report of SIMS 1990 Ōsaka. - Tōkyō; Ōsaka: Mita Press, 1991, S. 109-116.
327. La sublime armonia. [Ed.italiana a cura di Martine Buysschaert. Trad. Beatrice Falaschi] - [Torino]: Electa Galliamard, 1994. 194 S.
328. Lee, Hio-Ihm: Die Form der Ritornelle bei Johann Sebastian Bach. - Pfaffenweiler: Centaurus, 1993. 244 S. (Musikwissenschaftl. Studien; Bd. 16) Zugl. Diss., Univ. Tübingen.
329. Listener's Gallery: „Haendel & Bach“: Sacred Arias. - In: The NATS Journal 51 (1995), Nr. 4, S. 72.
330. Little, Meredith; Jenne, Natalie: Dance and the Music of J. S. Bach. - Bloomington: Indiana University Press, 1991. 249 S.
Rezensionen: (1): American Music Teacher 42 (1993), Nr. 5, S. 74-76 (Ruth Jane Holmes). (2): The Journal of Musicological Research 13 (1993), Nr. 3-4, S. 257-272 (George Boyer Stauffer). (3): The Journal of Musicological Research 14 (1995), Nr. 3-4, S. 223f. (Joshua Rifkin). (4): Music & Letters 74 (1993), S. 585-587 (Peter Williams). (5): Musical Times 133 (1992), S. 523-525 (Wilfrid Mellers). (6): Notes 50 (1993), S. 129-130 (Dianne M. McMullen).
331. Mainka, Jürgen: Zum Spannungsfeld Concerto - Sinfonia. - In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 155-161. [Vgl. Nr. 30].
332. Mansure, Victor Newell: The Allemandes of Johann Sebastian Bach: A Stylistic Study. - University of Oregon, 1992, XVI, 284 S.
333. Marshall, Robert L.: The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance. - New York: Schirmer, 1989, 375 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 334].
Rezensionen: (1): Early keyboard journal 9 (1991), S. 184-189 (Leslie Ellen Brown). (2): Diapason 82 (1991), Juli, S. 8 (James B. Hartmann). (3): Organ Yearbook 21 (1990), S. 135 (Peter Williams).
334. Marshall, Robert L.: Truth and Beauty: J. S. Bach at the Crossroads of Cultural History. - In: A Bach Tribute. Essays ... S. 179-188. [Vgl. Nr. 12]
335. Meister, Hubert: Die musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Musik, besonders der Musik J.S. Bachs. - In:

- Musica Sacra, (1993), Nr. 4, S. 291–301 (Teil 1); (1993), Nr. 5, S. 382–388 (Teil 2); (1993), Nr. 6, S. 479–486 (Teil 3); (1994), Nr. 1, S. 3–12 (Teil 4).
336. Meyer, Ulrich: Symbolik in J. S. Bachs Kantatenschaffen. – In: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. Neue Folge, Bd. 12. Licht und Paradies. Hrsg. von Peter Gerlitz. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang. 1995, Sonderdruck, S. 9–21.
337. Miguel-Gimeno, Carlos; Carbonell i Guberna, Jaume: Descubre la música cantando a J. S. Bach: Siehe Nr. 294.
338. Miller, D.: In the Center of Harmony: The Viola and J. S. Bach. – In: Strings 6 (1992), Nr. 6, S. 27–31.
339. Polevoi, Randall Mark: The Controversy Over Bach's Trills: Towards a Reconciliation. – The University of North Carolina at Greensboro, 1994, 166 S.
340. Reidemeister, Peter: Generalbaß und Improvisation. Die Arbeit mit Modellen. – In: Alte Musik – Lehren, Forschen, Hören. Perspektiven der Aufführungspraxis. Symposion, Graz 1992. Bericht. Hrsg. von Johann Trummer. Regensburg: ConBrio, 1994, S. 111–127.
341. Schmidt, Christian Martin: „Dem Höchsten Gott Allein Zu Ehren, Dem Nächsten, Draus Sich Zu Belehren.“ Die musikalische Wissenschaft des Johann Sebastian Bach. – In: Musik und Religion, Laaber, 1995, S. 61–87.
342. Schulenberg, David: Composition and Improvisation in the School of J. S. Bach. – In: Bach Perspectives Vol I ... S. 1–42. [Vgl. Nr. 14].
343. Schulze, Hans-Joachim: Notizen zu Bachs Quodlibets. – In: Bach-Jahrbuch 80 (1994), S. 171–175. [Vgl. Nr. 9].
344. Schweizer, Rolf: Abnutzungserscheinungen oder Zeichen des Zerfalls in der Kirchenmusik. [betr. Musik im Gottesdienst, u. a. J. S. Bach]. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 12–23.
345. Siegele, Ulrich: „Ich habe fleißig sein müssen ...“. Zur Vermittlung von Bachs sozialem und musikalischem Charakter. – In: (1): J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 13–19. [Vgl. Nr. 25]; (2): Musik und Kirche 61 (1991), S. 73–78;
346. Siegele, Ulrich: „I had to be industrious ...“: thoughts about the Relationship between Bach's social and musical Character. Transl. by Gerhard Herz. – In: Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute 22 (1991), Nr. 2, S. 5–12.
347. Stammen, Dale R.; Pennycook, Bruce: Real-Time Recognition of Melodic Fragments Using the Dynamic Timewarp Algorithm. – In: Proceedings of the 1993 International Computer Music Conference. San Francisco: International Computer Music Association, 1993, S. 232–235.
348. Steiger, Renate: Svavissima Musica Christo: zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach. – In: Musik und Kirche 61 (1991), S. 318–324.
349. Stewart, John D.: The Pedagogy of Transition: Issues of Composition and Craft in the Bach Chorales and Bach Fugues. – Dissertation Harvard University, 1994, 239 S.
350. Tatlow, Ruth: Bach and the Riddle of the Number Alphabet. – Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press, 1991. XIII, 186 S.

Rezensionen: (1): Bach-Jahrbuch 78 (1992), S. 139–140 (Christoph Wolff). (2): Journal of the American Musicological Society 45 (1992), S. 339–352 (Daniel R. Melamed). (3): Journal of English and Germanic Philology 93 (1994), Nr. 1, S. 88–91 (John Neubauer). (4): Music & Letters 73 (1992), S. 105–110 (John Butt). (5): Notes 49 (1992), S. 97–99 (Jeanne Swack). (6): Musical Times 133 (1992), S. 26 (Stephen Daw).

351. Theill, Gustav Adolf: Beiträge zur Symbolsprache Johann Sebastian Bachs. I: Die Symbolik der Singstimmen. – Bonn: Brockhaus, 1983, 138 S.
Rezension: (1): Musik und Kirche 61 (1991), S. 345–348 (Ludwig Prautzsch).
352. Trips with a Bach Theme. – In: Focus on Germany. Special Monthly for the Allied Forces in Germany (1994), Nr. 8, S. 8–9.
353. Van Houten, Kees; Kasbergen, Marinus: Bach et le nombre: une recherche sur la symbolique des nombres et les fondements ésotériques de ceux-ci dans l'oeuvre de Johann Sebastian Bach. Trad. du néerland. par Bernard Vanderheijden. – Liège: Pierre Mardaga, 1992. 296 S. (Collection Musique, musicologie)
354. Walter, Meinrad: Gotteserfahrung in der Musik? J. S. Bachs musikalische Sprache des Glaubens. – In: Musik und Kirche 61 (1991), S. 312–318.
355. Wendt, Matthias: Bach und die Zahl 13 ... Marginalien zu einem Randthema. – In: Acht kleine Präludien und Studien über BACH ... S. 86–93 [Vgl. Nr. 13].
356. Werner-Jensen, Arnold: Reclams Musikführer Johann Sebastian Bach. – Stuttgart: Reclam, Bd. 1 Instrumentalmusik. 1993. 339 S., Bd. 2 Vokalmusik. 1993. 343 S.
Rezensionen: Band 1: (1): Musik und Gottesdienst 48 (1994), Nr. 4, S. 205–206 (Emanuele Jannibelli). (2): Das Orchester 41 (1993), Nr. 10, S. 1110–1111 (Friedemann Otterbach). (3): Singende Kirche 40 (1993), S. 165 (Walter Sengstschmid). (4): Tibia 20 (1995), Nr. 2, S. 469 (Ulrich Schmid).
Band 2: (5): Musica Sacra 114 (1994), Nr. 1, S. 51–52 (Franz A. Stein). (6): Musik und Gottesdienst 48 (1994), S. 262–263 (Emanuele Jannibelli). (7): Opernwelt 35 (1994), Nr. 6, S. 34 (Manuel Brug).
Band 1 & 2: (8): Musik in der Schule (1995), Nr. 3, S. 180 (Christoph Henzel).
357. Williams, Peter: Johann Sebastian Bach and the Basso Continuo. – In: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 18 (1994), S. 67–86.
358. Wolff, Christoph: „Intricate Kirchen-Stücke“ und „Dresdener Liederchen“: Bach und die Instrumentalisierung der Vokalmusik. – In: (1): J. S. Bach und der süddeutsche Raum ... Symposium München 1990 ... S. 19–23; [Vgl. Nr. 26]; (2): 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge ... S. 87–91. [Vgl. Nr. 1237].
359. Wolff, Christoph: Bach and the Tradition of the Palestrina Style. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 83–104. [Vgl. Nr. 39].
360. Wolff, Christoph: „The Extraordinary Perfections of the Hon. Court Composer“: An Inquiry into the Individuality of Bach's Music. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 391–397. [Vgl. Nr. 39].

361. Wolff, Christoph: Toward a Definition of the Last Period of Bach's Work. – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 359–367. [Vgl. Nr. 39].
362. Wollny, Peter: Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext. – In: *Bach-Jahrbuch 80 (1994)*, S. 25–39. [Vgl. Nr. 9]
363. Zacher, Gerd: Die Cadenzen als Gliederungszeichen. – In: ders.: *Bach gegen seine Interpreten verteidigt ...* S. 74–84. [Vgl. Nr. 40].
364. Zacher, Gerd: Zum Tonalitätsverständnis bei Johann Sebastian Bach. – In: ders.: *Bach gegen seine Interpreten verteidigt ...* S. 55–73. [Vgl. Nr. 40].
365. Zehnder, Jean-Claude: Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit. – In: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ...* S. 311–338. [Vgl. Nr. 19].

B. Texte, Textfragen

366. Balz, Hans Martin: Zum Verhältnis von Wort und Ton in Choralbearbeitungen von J. S. Bach und G. Fr. Kauffmann. – In: (1): *Ars Organi 39 (1991)*, Nr. 3, S. 160–165; (2): *Musik und Kirche 63 (1993)*, S. 47.
367. Baron, Samuel: Bach's Text Settings: Schweitzer and Pirro Revisited. – In: *A Bach Tribute. Essays ...* S. 17–26. [Vgl. Nr. 12]
368. Dürr, Alfred: Zur Textbeziehung der Arienritornelle bei Bach. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 34–43. [Vgl. Nr. 25].
369. Emans, Reinmar: Gibt es eine Entwicklung im Wort-Ton-Verhältnis bei Bach? Prolegomena zu einer möglichen stilkritischen Methode. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 60–69. [Vgl. Nr. 25].
370. Filitz, Martin: Das Dilemma barocker Worte. – In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Hamburg*, 23. 7. 93.
371. Filitz, Martin: Vom Dilemma barocker Worte – eine Erwiderung. – In: *Musik und Kirche 64 (1994)*, S. 277–279.
372. Forchert, Arno: Bachs Textbehandlung und ihr Verhältnis zur Kompositionslehre seiner Zeit. – In: *Wege zu Bach. II. Folge ...* S. 24–32. [Vgl. Nr. 36].
373. Koch, Ernst: Die Stimme des Heiligen Geistes. Theologische Hintergründe der solistischen Altpartien in der Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs. – In: *Bach-Jahrbuch 81 (1995)*, S. 61–81. [Vgl. Nr. 9].
374. Leaver, Robin A.: Bach and the German Agnus Dei. – In: *A Bach Tribute. Essays ...* S. 163–171. [Vgl. Nr. 12]
375. Meyer, Ulrich: [Diskussion betr. Art. „Flügel her! Flügel her!“: In *Musik und Kirche 63 (1993)*, S. 258–265]. – In: *Musik und Kirche 64 (1994)*, S. 159–160.
376. Meyer, Ulrich: „Flügel her! Flügel her!“ Gepredigte Sterbekunst als Hintergrund Bachscher Kantatentexte. – In: (1): *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs ... Tagungsbericht ...* S. 105–124. [Vgl. Nr. 20]; (2): *Musik und Kirche 63 (1993)*, S. 258–265.

377. Pelikan, Jaroslav Jan: *Bach teologo. Presentazione di Pier Angelo Sequeri.* [Trad. di Alberto Odone] I. ed. Casale Monferrato (AI): Piemme, 1994. 239 S.
378. Petzoldt, Martin: „Verruchte deutsche Kirchentexte“ oder sorgsam ausgewählte Dichtungen mit hohem Anspruch? Zu Art und Qualität der von Bach vertonten geistlichen Texte. – In: *Wege zu Bach. II. Folge ...* S. 33–40. [Vgl. Nr. 36].
379. Schirmding, Albert von: *Weltüberwindung: Erfahrung beim Hören von Bach-Kantaten.* – In: *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 280–283.
380. Schulze, Hans-Joachim: *Florilegium – Pasticcio – Parodie – Vermächtnis. Beobachtungen an ausgewählten Vokalwerken Johann Sebastian Bachs.* – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 199–204. [Vgl. Nr. 25].
381. Walter, Meinrad: *Musik – Sprache des Glaubens. Zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs.* – Frankfurt a. M.: Knecht, 1994. 248 S. Zugl. Diss. Freiburg (Br), 1993.
Rezensionen: (1): *Herderkorrespondenz* 48 (1994), Nr. 3. S. 160 (r. u.). (2): *Theologische Literaturzeitung* 119 (1994), S. 920–923 (Helmuth Vetter).
382. Young, W. Murray: *The Sacred Dramas of J. S. Bach. A Reference and Textual Interpretation.* – Jefferson, N. C. [u. a.]: McFarland, 1994, X, 213 S.

C. Kantaten

383. Adams, Howard C.: *The Contemporizing of Scripture in the Cantatas of Johann Sebastian Bach.* – In: *Johann Sebastian: a Tercentenary Celebration ...* S. 5–9. [Vgl. Nr. 32].
384. Beißwenger, Kirsten; Kobayashi, Yoshitake: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I Bd. 17.1* Siehe Nr. 420.
385. Biermann, Wolf: *Ich hatte viel Bekümmernis. Meditation zur Kantate 21 von J. S. Bach (BWV 21, Ausschnitte).* – Zürich: Theologischer Verlag, 1991. 35 S.
Rezension: (1): *Musik und Gottesdienst* 46 (1992), S. 32 (Andreas Marti).
386. Bischoff, Bodo; Siebert, Ulrich: *Zum Rezitativ Nr. 2 aus der Kantate „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“ BWV 167 von J. S. Bach. Versuch einer Analyse.* – In: *J. S. Bachs historischer Ort ...* S. 137–154. [Vgl. Nr. 30].
387. Brödel, Christfried: *Es erhob sich ein Streit (BWV 19). Die Komposition.* – In: *Johann Sebastian Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ...* S. 221–224. [Vgl. Nr. 29].
388. Brödel, Christfried: *„Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV 199). Zur Komposition.* – In: *„Wie freudig ist mein Herz ...“ Tagungsbericht Schloßchen Schönburg Hofgeismar 1994 ...* S. 125–134. [Vgl. Nr. 38].
389. Bunnars, Christian: *Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 21 in der Deutung Wolf Biermanns.* – In: *Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994. Veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens am 11. Mai 1994.* Hrsg. von Karl Heller und Andreas Waczkat. Rostock: Universität Rostock, 1994, S. 99–105.

390. Butler, Gregory G.: Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest. – In: Bach-Jahrbuch 78 (1992), S. 65–71. [Vgl. Nr. 9].
391. Chafe, Eric T.: Bach's First Two Leipzig Cantatas: A Message for the Community. – In: A Bach Tribute. Essays ... S. 71–86. [Vgl. Nr. 12]
392. Chafe, Eric T.: Anfang und Ende: Cyclic Recurrence in Bach's Cantata Jesu, nun sei gepreiset, BWV 41. – In: Bach Perspectives Vol. I ... S. 103–134. [Vgl. Nr. 14].
393. Crist, Stephen A.: The Question of Parody in Bach's Cantata Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen, BWV 215. – In: Bach Perspectives Vol. I ... S. 135–161. [Vgl. Nr. 14].
394. Dieckmann, Friedrich: Politisch Lied – ein garstig Lied? Anmerkungen zu einer Bach-Kantate. – In: Neue Zeit, Berlin vom 21. Jan. 1991.
395. Dürr, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. 6., akt. Aufl. – Kassel; München: Bärenreiter; dtv, 1995. 1038 S.
Rezensionen: (1): Musik und Kirche 65 (1995), S. 343 (Britta Martini). (2): Singende Kirche 30 (1992), S. 200–201 (Walter Sengstschmid).
396. Dürr, Alfred: Zu Johann Sebastian Bachs Hallenser Probestück von 1713. – In: Bach-Jahrbuch 81 (1995), S. 183–184. [Vgl. Nr. 9].
397. Emans, Reinmar: NBA Serie I, Bd. 11.1: Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1989. 194 S. [Vgl. Nr. 8] [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 377].
Rezension: (1): Die Musikforschung 48 (1995), S. 453–455 (Siegfried Gmeinwieser).
398. Emans, Reinmar: NBA. Serie I Band. 17.2: Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1993. 189 S. [Vgl. Nr. 8].
Rezension: (1): Die Musikforschung 47 (1994), S. 454–455 (Michael Märker).
399. Emans, Reinmar: Überlegungen zur Genese der Kantate Du Hirte Israel, höre (BWV 104). – In: Acht kleine Präludien und Studien über BACH ... S. 44–50. [Vgl. Nr. 13].
400. Emans, Reinmar: NBA Serie I, Bd. 11.2: Kantaten zum Sonntag Jubilate. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1989. 136 S. [Vgl. Nr. 8] [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 378].
Rezension: (1): Die Musikforschung 48 (1995), S. 453–455 (Siegfried Gmeinwieser).
401. Fröde, Christine: NBA. Serie I Bd. 32.1: Ratswahlkantaten I. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1992. 148 S. [Vgl. Nr. 8].
Rezensionen: (1): Die Musikforschung 47 (1994), S. 224–225 (Wolfgang Hochstein). (2): Die Musikforschung 48 (1995), S. 336–337 (Michael Märker).
402. Fröde, Christine: NBA. Serie I Bd. 32.2: Ratswahlkantaten II. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter. 1994. [Vgl. Nr. 8].
403. Fröde, Christine: Zur Entstehung der Kantate „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193). – In: Bach-Jahrbuch 77 (1991), S. 183–185. [Vgl. Nr. 9]

404. Funke, Andreas: Die Gattung der Liedpredigt. Referat über: M. Rößler, Die Liedpredigt. Geschichte einer Predigtgattung. – In: Johann Sebastian Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 41–47. [Vgl. Nr. 29].
405. Geck, Martin: Spuren eines Einzelgängers. Die „Bauernkantate“ oder vom unergründlichen Humor der Picander und Bach. – In: Neue Zeitschrift für Musik 153 (1992), S. 24–29.
406. Glöckner, Andreas: NBA. Serie I Bd. 26: Kantaten zum 22. und 23. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter. 1995. 147 S. [Vgl. Nr. 8].
407. Glöckner, Andreas: Kantaten zum Osterfest [betr. J. S. Bach BWV 4, 31, 134]. – In: Textbeilage zur CD, Berlin Classics 2067-2 (1993).
408. Goebel, Reinhard: Marginalien zur Aufführung früher Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. – In: Bachwoche Ansbach 1993. Off. Almanach. S. 79–86 [Vgl. Nr. 1273].
409. Grasmück, Heinz: „Christ lag in Todesbanden“. Bibliodrama und Osterkantate – Lutherlied und Osterspiel. – In: J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 109–122. [Vgl. Nr. 29].
410. Grobler, Magrietha Magdalena Sophia: Die Instrumentasie in die Kerkkantaten van J. S. Bach. – MM thesis, Musicology: Potchefstroom U., 1991, 203 S.
411. Heyder, Bernd: Die motettischen Sätze in Bachs Kantatenwerk. Magisterarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Köln. – Köln: 1993. 110 S.
412. Higuchi, Ryuichi: NBA. Serie I, Band 34: Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung. Kritischer Bericht. – Leipzig: DVfM; Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1990. 160 S. [Vgl. Nr. 8] [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 386].
Rezension: (1): Die Musikforschung 47 (1994), S. 223–226 (Wolfgang Hochstein).
413. Hofmann, F.: Eine italienische Bach-Kantate und ihre Beziehung zu Franken. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1991), Nr. 2, S. 39–40.
414. Hofmann, Klaus: Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Neue Überlegungen zur Werkgeschichte. – In: Bach-Jahrbuch 80 (1994), S. 59–73. [Vgl. Nr. 9].
415. Hofmann, Klaus: Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender. – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 9–29. [Vgl. Nr. 9].
416. Honders, Casper: Der Choralkantatenjahrgang (1724–25). Einige Überlegungen und Bemerkungen. – In: J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 101–108. [Vgl. Nr. 29].
417. Hoyer, Michael: Von der zwiefältigen Verwirklichung des Gotteswortes im Choraltropus der Kantate Bachs. – In: Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte; Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend. Kassel: Bärenreiter, 1991, S. 309–326.
418. Hütter, W. und Reger, W.: Der Choral von Martin Luther und die Kantaten von J. S. Bach im Unterricht. – In: Musik in der Schule (1992), Nr. 2, S. 64–70.

419. Kobayashi, Yoshitake: Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 290–310. [Vgl. Nr. 19].
420. Kobayashi, Yoshitake; Beißwenger, Kirsten: NBA. Serie I Bd. 17.1: Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Yoshitake Kobayashi (BWV 185) und Kirsten Beißwenger (BWV 24, 177). – Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1993. 150 S. [Vgl. Nr. 8].
Rezensionen: (1): Die Musikforschung 47 (1994), S. 454–455 (Michael Märker). (2): Musik und Kirche 64 (1994), S. 291–292 (Peter L. Voß).
421. Kordes, Gesa: Self-Parody and the ‚Hunting-Cantata‘, BWV 208: an Aspect of Bach’s Compositional Process. – In: Bach; The Journal of the Riemenschneider Bach Institute 22 (1991), Nr. 2, S. 35–57.
422. Krummacher, Friedhelm: Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition. – In: (1): J. S. Bachs historischer Ort ... S. 172–201 [Vgl. Nr. 30]; (2): Die Musikforschung 44 (1991), S. 9–32.
423. Krummacher, Friedhelm: Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995. 170 S. (Veröff. der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg; 81).
424. Krummacher, Friedhelm: Französische Ouvertüre und Choralbearbeitung. Stationen in Bachs kompositorischer Biographie. – In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Annales Suisses de Musicologie. N. F. 15 (1995), S. 71–92.
425. Krummacher, Friedhelm: Gespräch und Struktur: Über Bachs geistliche Dialoge. – In: J. S. Bach Schaffenskonzepzion. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 45–59. [Vgl. Nr. 25]
426. Krummacher, Friedhelm: Traditionen der Choraltropierung in Bachs frühem Vokalwerk. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 217–243. [Vgl. Nr. 19].
427. Kube, Michael: Bachs „tour de force“. Analytischer Versuch über den Eingangsschor der Kantate „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78. – In: Die Musikforschung 45 (1992), S. 138–152.
428. Maltbey, Kathleen M.: The Diversity of Contrapuntal Writing Illustrating Rigorous to Casual Application of Fugal Practices in Selected Cantatas of J. S. Bach. – University of Cincinnati, 1990, 174 S.
429. Märker, Michael: Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie. – Köln: Studio 1995. 162 S. (Kirchenmusikalische Studien. Hrsg. von F. W. Riedel; 2).
430. Märker, Michael: Die Tradition des Jesus-Seele-Dialoges und ihr Einfluß auf das Werk Bachs. – In: J. S. Bach Schaffenskonzepzion. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 235–241. [Vgl. Nr. 25].
431. Märker, Michael: Strukturanalytische Befunde im Eingangsschor der Kantate BWV 187 „Es wartet alles auf dich“. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 131–136. [Vgl. Nr. 30].
432. Märker, Michael: Zur Abhängigkeit zwischen Basso continuo und anderen Baßstimmen in Bachs frühen Kantaten. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 244–256. [Vgl. Nr. 19].

433. Mautner, Martin-Christian: „Mach einmal mein Ende gut“. Zur Sterbekunst in den Kantaten Johann Sebastian Bachs zum 16. Sonntag nach Trinitatis. [Microfiche-Ausg.]. – Dissertation Heidelberg: Universität, 1995. 349 S.
434. Melamed, Daniel R.: Mehr zur Chronologie von Bachs Weimarer Kantaten. – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 213–216. [Vgl. Nr. 9].
435. Meyer, F.: Arias From Bach Cantatas With English Horn Obligato. – In: The Journal of the International Double Reed Society (1995), Nr. 23, S. 108–110
436. Meyer, Ulrich: „Sein menschlich Wesen machet euch den Engelsherrlichkeiten gleich“ – J. S. Bachs Kantate BWV 91. – In: J. S. Bachs Choral-kantaten als Choralbearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 9–31. [Vgl. Nr. 29].
437. Milner, Scott C.: The „Blessed Death“ in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach. – Dissertation Brandeis University, 1995, XI, 357 S.
438. Niemöller, Klaus Wolfgang: Die Instrumentaleinleitungen der Kirchen-kantaten zwischen Schütz und Bach. – In: Telemanniana et alia Musicologica ... Oschersleben, 1995, S. 71–79. (Michaelsteiner Forschungsbeiträge; 17).
439. Petzoldt, Martin: „Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst-Last“. Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21. – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 31–46. [Vgl. Nr. 9].
440. Petzoldt, Martin: Jesu letztes Wort zu meinem Leben: Predigt über Lukas 7, 11–17 und BWV 95 „Christus, der ist mein Leben“. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 250–255.
441. Petzoldt, Martin: „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV 199). Zum Verständnis des Textes. – In: „Wie freudig ist mein Herz ...“ Tagungsbericht Schließchen Schönburg Hofgeismar 1994 ... S. 105–123. [Vgl. Nr. 38].
442. Petzoldt, Martin: „Texte zur Leipziger Kirchen=Music“. Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. – Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf, 1993. 55 S. (Societas Bach Internationalis; Jahressgabe 1992/93 der Int. Bach-Gesellschaft Schaffhausen).
Rezensionen: (1): Concerto 11 (1994), Nr. 94, S. 18–19 (Bernd Heyder). (2): Die Musikforschung 48 (1995), S. 83 (Beate Hiltner). (3): Musik und Gottesdienst 49 (1995), S. 161–162 (Wolfgang Rothfahl). (4): Musik und Kirche 65 (1995), S. 286–287 (Peter Wollny).
443. Petzoldt, Martin: Choralkantaten als Choralbearbeitungen: „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) als Variante einer Choraltextbearbeitung. – In: J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 201–219. [Vgl. Nr. 29].
444. Petzoldt, Martin: Zur Differenz zwischen Vorlage und komponiertem Text in Kantaten Johann Sebastian Bachs am Beispiel von BWV 25. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 80–107. [Vgl. Nr. 30].
445. Petzoldt, Martin: Zur Frage der Textvorlagen von BWV 62 „Nun komm der Heiden Heiland“. – In: J. S. Bach Schaffenskonzepzion. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 242–253. [Vgl. Nr. 25].
446. Prautzsch, Ludwig: Beobachtungen am Autograph der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (BWV 199). – In: „Wie freudig ist mein

- Herz ...“ Tagungsbericht Schlößchen Schönburg Hofgeismar 1994 ... S. 135–164. [Vgl. Nr. 38].
447. Radeke, Winfried: Torso oder behutsame Ergänzung? Über unvollständig erhaltene Arien in drei Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. – In: Bach-Kantaten in Berlin: Eine Jubiläumsschrift ... S. 63–101. [Vgl. Nr. 18].
448. Reger, W.; Hütter, W.: Der Choral von Martin Luther und die Kantaten von J. S. Bach im Unterricht: Siehe Nr. 418.
449. Reimer, Erich: Institutionsgeschichtliche Interpretation. Bachs Jagdkantate als höfisches Divertissement. – In: ders.: Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800: Wandlungen einer Institution. Wilhelmshaven: Noetzel, 1991, S. 151–168
450. Rienäcker, Gerd: Beobachtungen zum Eingangsschor BWV 25. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 108–130. [Vgl. Nr. 30].
451. Romero, J. E.: Ear on Europe: Ton Koopman Launches New Bach Cantata Style. – In: Fanfare 18 (1995), Nr. 4, S. 417–420.
452. Rowland-Jones, A.: Recorders Slurring III: The Technique of Slurring [„Schafe können sicher weiden“]. – In: American Recorder 35 (1994), Nr. 1, S. 7–12
453. Schneiderheinze, Armin: „Christ lag in Todes Banden“. Überlegungen zur Datierung von BWV 4. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 267–279. [Vgl. Nr. 19].
454. Schneiderheinze, Armin: Zwischen Selbst- und Fremdbestimmung. Überlegungen um Kantate 174. – In: J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 205–213. [Vgl. Nr. 25].
455. Schulze, Hans-Joachim: Bach gesamt: Thomaskantor G. C. Biller plant eine zyklische Gesamtauführung sämtlicher Kantaten J. S. Bachs. Eine Einführung. – In: Gewandhaus Magazin (1993), Nr. 3, S. 35–39.
456. Schulze, Hans-Joachim: Ey! Wie schmeckt der Coffee süsse: Johann Sebastian Bachs Kaffee-Kantate in ihrer Zeit. [Ill. Frank Wahle]. – Leipzig: Verlag für die Frau, 1991. 71 [14] S.
457. Simpfendörfer, Gottfried: „Jesu, ach so komm zu mir“: Johann Sebastian Bachs Frömmigkeit im Spiegel seiner Kantaten. – Berlin; New York: de Gruyter, 1994. 306 S. (Arbeiten zur Prakt. Theologie; 5) Zugl. Heidelberg, Univ., Diss. 1988.
Rezensionen: (1): Musik und Gottesdienst 49 (1995), S. 343–344. (2): Theologische Literaturzeitung 120 (1995), S. 923–924 (Meinrad Walter).
458. Simpfendörfer, Gottfried: Das instrumentale Choralzitat in Johann Sebastian Bachs Kantaten. – In: Musik und Gottesdienst (1993), S. 58–69.
459. Smithers, Don L.: The Original Circumstances in the Performance of Bach's Leipzig Church Cantatas: „Wegen seiner Sonn- und Festtägigen Amts-Verrichtungen“. – In: (1): Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute 26 (1995), Nr. 1–2, S. 28–47; (2): Johann Sebastian: a Tercentenary Celebration ... S. 111–126. [Vgl. Nr. 32]
460. Stauffer, George B. (Hrsg.): The Forkel–Hoffmeister & Kuehnel Correspondence: a Document of the Early 19th-Century Bach Revival. Edited by George B. Stauffer. – New York, London, Frankfurt/M.: Peters 1990, XXVIII, 151 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 793].

- Rezensionen: (1): *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), S. 339–352 (Daniel R. Melamed). (2): *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 32 (Diethard Hellmann). (3): *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 213–214 (Michael Heinemann). (4): *Notes* 49 (1993), S. 1439–1440 (Vivien Lo).
461. Steiger, Lothar und Renate: „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78. – In: J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 49–87. [Vgl. Nr. 29].
462. Steiger, Lothar und Renate: *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem: Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi.* – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992. 261 S. (Veröff. zur Liturgik, Hymnologie; 24).
 Rezensionen: (1): *Gottesdienst und Kirchenmusik* (1993), S. 91–92 (Friedrich Hofmann). (2): *Musik und Gottesdienst* 47 (1993), S. 189–190 (Ulrich Wilhelm). (3): *Musik und Kirche* 65 (1995), S. 221 (Diethard Hellmann). (4): *Theologische Literaturzeitung* 118 (1993), S. 950–952 (Ulrich Meyer). (5): *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* LX (1993), Nr. 6, S. 239 (Werner Schrade).
463. Steiger, Lothar: „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) und die *Ecclesia militans.* – In: *Musik und Kirche* 62 (1992), S. 248–254.
464. Steiger, Lothar: „Herr, wie du willst, so schick's mit mir“. Von christlicher Gelassenheit. J. S. Bachs Kantaten auf den 3. Sonntag nach Epiphania. – In: *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs ... Tagungsbericht ...* S. 19–30. [Vgl. Nr. 20].
465. Steiger, Lothar: Bemerkungen zu den Kantaten „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?“ BWV 27 und „Liebster Gott, wenn werd ich sterben?“ BWV 8. – In: *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs ... Tagungsbericht ...* S. 125–131. [Vgl. Nr. 20].
466. Steiger, Renate: „Alles nur nach Gottes Willen“. Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 72 auf den 3. Sonntag nach Epiphania. – In: *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs ... Tagungsbericht ...* S. 41–84. [Vgl. Nr. 20].
467. Steiger, Renate: „Herr, wie du willst, so schick's mit mir“ BWV 73. Zur Komposition. – In: *Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs ... Tagungsbericht ...* S. 31–39. [Vgl. Nr. 20].
468. Steiger, Renate und Lothar: „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78: Siehe Nr. 461.
469. Steiger, Renate und Lothar: *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem:* Siehe Nr. 462.
470. Steiger, Renate: „So lerne nun die neue Evangelische Sprache“. Elemente einer musikalischen Sprache des Trostes in J. S. Bachs Sterbekantaten. – In: *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 255–263.
471. Steiger, Renate: „Wo soll ich fliehen hin“. Das Lied und Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 5. – *Theologische und musikalische Akzente in Johann Sebastian Bachs Passionen.* – In: „Wie freudig ist mein Herz ...“ *Tagungsbericht Schloßchen Schönburg Hofgeismar 1994 ...* S. 37–104. [Vgl. Nr. 38].

472. Steiger, Renate: Kantaten zum Thema Tod und Sterben. [Seminar 4.–7. 10. 1992 „Die seelsorgliche Bedeutung J. S. Bachs“ auf Schloß Beugen]. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 121.
473. Stiller, Günther: Johann Sebastian Bachs Kantaten – ihre überzeitliche Aktualität. – In: Bach-Kantaten in Berlin: Eine Jubiläumsschrift ... S. 30–55. [Vgl. Nr. 18].
474. Tanner, M.: The Agony and Extasy of Bach's Cantatas. – In: Classic CD (1994), Nr. 56, S. 42–44.
475. Thyssen, Peter: „Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“: Theologie und Musik in J. S. Bachs Kantaten zum 9. Sonntag nach Trinitatis. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 271–276.
476. Thyssen, Peter: „Seht, was die Liebe tut“. Die Liebe als Schlüssel zum Verhältnis von Versöhnung und Sakrament in BWV 85 „Ich bin ein guter Hirt“ und BWV 37 „Wer da gläubet und getauft wird“. – In: „Wie freudig ist mein Herz ...“ Tagungsbericht Schloßchen Schönburg Hofgeismar 1994 ... S. 211–227. [Vgl. Nr. 38].
477. Thyssen, Peter: Zum Rezitativ „Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß“ (BWV 105,4) – Sterbeglocken sub specie aeternitatis. – In: Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs ... Tagungsbericht ... S. 227–237. [Vgl. Nr. 20].
478. Tiggemann, Hildegard: Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J. S. Bachs aus dem Jahre 1729. – In: Bach-Jahrbuch 80 (1994), S. 7–23. [Vgl. Nr. 9].
479. Velden, Mar van der: Een vaste burcht en drie andere cantates van Johann Sebastian Bach. Ingeleid en toegelicht door Mar van der Velden. – Nijkerk: Callenbach, 1992, 55 S. (Kantatentexte dt und niederländisch)
480. Walter, Meinrad: „... Ein Welt=Müdes und Himmel=Begieriges Hertz“. Mystik in der Kantate „Der Friede sei mit dir“ (BWV 158). – In: J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 133–152. [Vgl. Nr. 29].
481. Walter, Meinrad: Cogitatio aeternitas als ars moriendi in J. S. Bachs Kantaten „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60) und „Liebster Gott, wenn werd ich sterben?“ (BWV 8). – In: Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs ... Tagungsbericht ... S. 133–180. [Vgl. Nr. 20].
482. Wendt, Matthias: NBA. Serie I, Band 22: Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter. 1988. 104 S. [Vgl. Nr. 8] [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 430]. Rezension: (1): Die Musikforschung 44 (1991), S. 80–83 (Günther Wagner).
483. Wendt, Matthias: NBA. Serie I Band 24: Kantaten zum 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1991 192 S. [Vgl. Nr. 8]. Rezension: (1): Die Musikforschung 47 (1994), S. 223–226 (Wolfgang Hochstein).
484. Wendt, Matthias; Wolf, Uwe: NBA. Serie I, Bd 28. 1: Kantaten zu Marienfesten I. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1994. 126 S. [Vgl. Nr. 8].

485. Wendt, Matthias: NBA. Serie I Band 28.2: Kantaten zu Marienfesten II. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1995. 144 S. [Vgl. Nr. 8].
486. Werthemann, Helene: Die Kantate 158 „Der Friede sei mit dir“. – In: J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 123–132. [Vgl. Nr. 29].
487. Wolf, Uwe; Wendt, Matthias: NBA. Serie I, Bd 28. 1: Siehe Nr. 484. [Vgl. Nr. 8].
488. Wolf, Uwe; Beißwenger, Kirsten: Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Siehe Nr. 1032.
489. Wolff, Christoph: De wereld van de Bach Cantates. Onder red. van Christoph Wolff. Ingel. door Ton Koopman. Deel 1: Johann Sebastian Bachs Geestelijke Cantates; van Arnstadt tot Köthen. – Abcoude: Uitgeverij Uniepers. 1995. 238 S.
490. Wolff, Christoph: Il mondo delle Cantate di Bach [De wereld van de Bach cantates ...; Die Welt der Bach Kantaten ...]. A cura di Christoph Wolff con una prefazione di Ton Koopman. Trad. di Silvia Tuja. [Bd.] 1: Le Cantate sacre di Johann Sebastian Bach da Arnstadt a Köthen. – Milano: Anabesi. 1995. 237 S.
491. Wolff, Christoph: Bach's Audition for the St. Thomas Cantorate: The Cantata „Du wahrer Gott und Davids Sohn“. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 128–140. [Vgl. Nr. 39].
492. Wolff, Christoph: The Organ in Bach's Cantatas. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 317–323. [Vgl. Nr. 39].
493. Wolff, Christoph: The Reformation Cantata „Ein feste Burg“. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 152–161. [Vgl. Nr. 39].
494. Zieglschmid, Stefan: Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs. Kantaten zum Thema Tod und Sterben [Bericht... Tagung... 1992]. – In: Musik und Kirche 63 (1993), S. 298–300.
495. Zieglschmid, Stefan: Theologische Metaphern in Bachs Kantaten, dargestellt am Beispiel der Kantaten zum ersten Pfingsttag sowie BWV 194. – In: J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 226–234. [Vgl. Nr. 25].
496. Zieglschmid, Stefan: Zu Herkunft und Funktion mariologischer Aussagen in Kantatentexten J. S. Bachs. – In: J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ... S. 193–199. [Vgl. Nr. 29].

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

497. Ainsley, R.: What's Best for Bach? – In: Classic CD (1993), Nr. 35, S. 39–41.
498. Bach, Johann Sebastian: Johannes-Passion = Johannese passion. Matthäus-Passion J. S. Bach. – Tallinn: Scripta Musicalia, 1995. 101 S.
499. Bach, Johann Sebastian: Matthäus-Passion. Johannes-Passion [u. a.]. [Texte] Hrsg. und eingeleitet von Joseph Müller-Blattau. Nachdr. – Stuttgart: Reclam, 1992, 71 S.

500. Bach, Johann Sebastian: Matthäus-Passion. Programmbuch. Spielzeit 1993–1994. Palast der Musik Athen. Text dt./neugriech. Hrsg. vom Palast der Musik Athen in Zusammenarbeit mit der Bildungsanst. der Nationalbank. – Athen, 1994. 55 S.
501. Bartelmus, Rüdiger: Die Matthäuspassion J. S. Bachs als Symbol. Gedanken zu einem unerschöpflichen musikalisch-theologischen Werk. – In: Theologische Zeitschrift Basel 47 (1991), S. 13–65.
502. Bartelmus, Rüdiger: J. S. Bach als Interpret des Alten Testaments und als „biblischer Theologe“. Exegetisch-musikalische Beobachtungen zu der Motette „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir“ (BWV 228). – In: Konsequente Traditionsgeschichte. Festschrift Klaus Baltzer ... Fribourg; Göttingen, 1993, S. 1–19.
503. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Bachs „Markus-Passion“ ergänzt von J. H. E. Koch in Herford. – In: Musik und Kirche 63 (1993), S. 301.
504. Bimberg, S.: „O Haupt voll Blut und Wunden“: Polyästhetische Sequenz über die „Matthäus-Passion“ von Johann Sebastian Bach. – In: Musik in der Schule (1995), Nr. 2, S. 64–69.
505. Blankenburg, Walter: A Máté-passió berlini felújításáról. Emlékmű vagy program? [Die Berliner Wiederaufführung der Matthäus-Passion. Denkmal oder Programm?]. – In: Bach tanulmányok 1 [Bach Studien 1] ... S. 5–15. [Vgl. Nr. 7]
506. Blumenberg, Hans: Matthäuspassion. – Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1988. 306 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 439].
Rezension: (1): Bach-Jahrbuch 78 (1992), S. 131–132 (Marion Söhnel).
507. Burns, Lori Anne: J. S. Bach's Chorale Harmonizations of Modal Cantus Firmi. (Volume I and II). – Dissertation. Cambridge University, 1991, 464 S.
508. Burns, Lori Anne: Bach's Modal Chorales. – Stuyvesant, N. J.: Pendragon Press, 1995. X, 249 S. (Harmonologia: Studies in Music Theory; 9).
509. Burns, Lori Anne: J. S. Bach's Mixolydian Chorale Harmonizations. – In: Music Theory Spectrum 15 (1993), Nr. 2, S. 144–172.
510. Burns, Lori Anne: Modal Identity and Irregular Endings in Two Chorale Harmonizations by J.S. Bach. – In: Journal of Music Theory 38 (1994), Nr. 1, S. 43–77.
511. Butt, John: Bach's „Mass in B Minor“: Considerations of its Early Performance and Use. – In: The Journal of Musicology 9 (1991), Nr. 1, S. 109–123.
512. Butt, John: Bach: Mass in B Minor. – Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press, 1991. 116 S. (Cambridge Music Handbooks).
Rezenionen: (1): Choral Journal 32 (1992), Nr. 9, S. 47–49 (John Devorick). (2): College Music Society newsletter (1993), S. 2 (James Parakilas). (3): Fanfare 17 (1994), Nr. 4, S. 472–473 (Bernard D. Sherman). (4): The Journal of Musicological Research 13 (1993), Nr. 3–4, S. 257–272 (George Boyer Stauffer). (5): The Journal of Musicological Research 14 (1995), Nr. 3–4, S. 223f. (Joshua Rifkin). (6): Music & Letters 73 (1992), S. 280–282 (Peter Williams). (7): The Musical Times 133 (1992),

- S. 298–300 (Stephen Daw). (8): Notes 51 (1995), Nr. 4, S. 1321–1323 (Peter Wollny). (9): Organists' Review 79 (1993), S. 260 (Paul Hale).
513. Cadenbach, Rainer: Die Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn Bartholdy. – In: Bach-Tage Hamburg '94, Programmheft, S. 61–65.
514. Darmstadt, Hans: „... soll Erd und Luft entzogen werden“. Untersuchungen zum harmonischen Gerüst dreier Rezitative aus der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 79–87.
515. Derungs, M.: Bachs „Weihnachtsoratorium“ in neuer Form. – In: Musik und Gottesdienst 48 (1994), Nr. 5, S. 243–245.
516. Deutsch, Wilhelm Otto: Gesten der Annahme, der Verwandlung, der Verwandtschaft. Ein Beitrag zur musikalischen Hermeneutik J. S. Bachs in der h-moll-Messe. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 321–327.
517. Dürr, Alfred: Der Passionsbericht des Johannes in Bachs Deutung – aus der Sicht des Musikwissenschaftlers. – In: Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ... Kassel, 1993, S. 166–185. [Vgl. Nr. 24]
518. Dürr, Alfred: Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung. – München: Dt. Taschenbuch-Verlag; Kassel [u. a.] Bärenreiter 1988. 152 S. [vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 447].
Rezensionen: (1): Die Musikforschung 47 (1994), S. 188–189 (Martin Geck). (2): Österreichische Musikzeitschrift 46 (1991), S. 357 (Hartmut Krones). (3): Singende Kirche 39 (1992), S. 201 (Walter Sengstschmid).
519. Dürr, Alfred: Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe. Eine Bestandsaufnahme. – In: Die Musikforschung 45 (1992), S. 117–138.
520. DuBouchet, Paule: Magnificat: Jean-Sébastien Bach, le cantor. – [Paris]: Gallimard; 1991. 192 S.
521. Eberle, Gottfried: „Eine religiöse Hochfeier“. Die Wiederaufführung der Matthäuspassion (1829). – In: Gottfried Eberle. 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. 1991 – S. 87–99.
522. Eisenberg, C.: Zur Theologie von Johann Sebastian Bachs Motette „Fürchte dich nicht“ (BWV 228). – In: Der Kirchenchor 54 (1994), Nr. 2, S. 22f.
523. Eller, Rudolf: Bachs Matthäus-Passion. – In: 70. Bachfest ... 1995; Festbuch, S. 157–162.
524. Eyndhoven, C. van: J. S. Bach: „Hohe Messe – Sanctus“. – In: Adem 30 (1994), Nr. 3, S. 134–138.
525. Eyndhoven, C. van: J. S. Bach: „Hohe Messe“ – eenheid. – In: Adem 30 (1994), Nr. 1, S. 27–31f.
526. Eyndhoven, C. van: J. S. Bach: „Hohe Messe“ – stile antico. – In: Adem 30 (1994), Nr. 4, S. 202–206.
527. Eyndhoven, C. van: J. S. Bach: „Hohe Messe“. Dialog. – In: Adem 30 (1994), Nr. 2, S. 95–99.
528. Geck, Martin: Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245. – München: Wilhelm Fink. 1991. 112 S. (Meisterwerke der Musik; 55).
Rezensionen: (1): Musik und Kirche 62 (1992), S. 101–105 (Meinrad Walter). (2): Die Musikforschung 48 (1995), S. 421–422 (Meinrad Walter).

529. Glöckner, Andreas: Bachs Markus-Passion BWV 247. Chancen und Grenzen einer Rekonstruktion. – In: Bachwoche Ansbach 1995, Almanach, S. 77–81.
530. Glöckner, Andreas: Neue Spuren zu Bachs „Weimarer“ Passion. – In: Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 33–46. [Vgl. Nr. 34].
531. Glöckner, Andreas: Bachs Weihnachts-Oratorium. – In: Programmheft St. Michaelis Hamburg 1993, S. 2–4.
532. Godel, Didier: La Messe en si mineur de Jean-Sebastien Bach. – In: Revue Musicale de la Suisse Romande (1994), Nr. 2, S. 3–7.
533. Göllner, Theodor: Kyrie Fons bonitatis-Kyrie Gott Vater in Ewigkeit. – In: Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte; Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend. Kassel: Bärenreiter, 1991, S. 334–348.
534. Großmann, Andreas: Integrative Wahrheit. Überlegungen zur theologischen Relevanz ästhetischer Erfahrung am Beispiel von Bachs „Matthäus-Passion“. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 65–79; S. 146–154.
535. Güttler, Ludwig: Das Corno da caccia bei Johann Sebastian Bach, unter besonderer Berücksichtigung seines Einsatzes in der „Quoniam“-Arie der h-Moll-Messe. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 216–232. [Vgl. Nr. 30].
536. Hansberger, Joachim: et in terra pax hominibus ...: Zu den musikalischen Formen der Friedensbotschaft im Gloria ... [betr. auch J. S. Bachs h-moll-Messe]. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 126–152.
537. Hanssler, Bernhard: Die Passionsgeschichte bei Johannes. – In: Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ... S. 76–87. [Vgl. Nr. 24].
538. Hanssler, Bernhard: Grundzüge Johanneischer Theologie. – In: Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ... S. 62–76. [Vgl. Nr. 24].
539. Häußler, Rita: Die Lutherischen Messen Johann Sebastian Bachs. Studien zum Parodieverfahren in den Messen BWV 233–236. – Diss., München 1994. 181 S. (München, Univ. Diss. 1994.)
540. Hautus, L.: Een vergissing van Bach. – In: Mens & Melodie 49 (1994), S. 66. [Betrifft Matthäus-Passion]
541. Heighes, Simon: Passion, aber keine Seele? Johann Sebastian Bachs Markuspassion BWV 247. – In: Bachwoche Ansbach 1995. Almanach, S. 84–90.
542. Heighes, Simon: St. Mark Passion, BWV 247 [von] J. S. Bach (Reconstr. by Dr. Simon Heighes, 1993). – In: European Community Baroque Orchestra (ECBO) Tour 1993, S. 24, 26–27. [Programmheft].
543. Hewitt, S.: A Bach Sarabande. – In: Journal of the International Double Reed Society (1993), Nr. 21, S. 65–70. [Betrifft Matthäus-Passion]
544. Hoffmann-Axthelm, Dagmar: Bach und die Perfidia iudaica. Zur Symmetrie der Juden-Chöre in der Johannes-Passion. – In: Neue Zürcher Zeitung. Fernausgabe Nr. 75 vom 31. März 1994. S. 47; Manuskript für Sender Freies Berlin; Reihe Musikforum, 1993. 23 S. masch.

545. Hofmann, Klaus: („) Denn er vertritt ... (“) Gedanken zu einer Bachschen Motettenfuge. – In: *Musica* 47 (1993), S. 268–271.
546. Hofmann, Klaus: Gedanken zur Instrumentalbesetzung des Satzpaars „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille“ – „Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen“ der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. – In: *Musik und Kirche* 62 (1992), S. 88–94.
547. Hofmann, Klaus: Zur Tonartenordnung der Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 78–86.
548. Jena, Günther: „Das gehet meiner Seele nah“. Bachs Matthäuspassion. Erfahrungen und Gedanken eines Dirigenten. – München; Zürich: Piper, 1993. 347 S.
Rezensionen: (1): *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 162–163 (Diethard Hellmann). (2): *Lessing Yearbook* 27 (1995), S. 196–198 (Jane Redd).
549. Jenkins, Neil: *St. Matthew Passion: a New English Version*. – In: *The Organ* 74 (1995), Nr. 292, S. 66–68.
550. Johnson, Margaret L.: *Neural Networks and Style Analysis: A Neural Network that Recognized Bach Chorale Style*. – In: *Atti del X Colloquio di Informatica Musicale*, Milano: Associazione di Informatica Musicale Italiana, 1993, S. 109–116.
551. Kappner, G.: *Die Motetten von J. S. Bach*. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik* (1992), Nr. 2, S. 41–44.
552. Kholodova, Elena: *Die Kraft der Metapher in der Musik – Bachs Figural-sprache und die moderne Metapher-Forschung* [betr. Johannes-Passion, Kreuz-Figur]. – In: *International Journal of Musicology* 3 (1994), S. 115–132.
553. Knapp, J. Merrill: *The Luke 2 Portions of Bach's Christmas Oratorio and Handel's Messiah*. – In: *A Bach Tribute. Essays ...* S. 155–161. [Vgl. Nr. 12]
554. Knipphals, Hans-Jürgen; Möller, Dirk: *Johann Sebastian Bach – Der Choralatz. Ein Lehrwerk*. – Wolfenbüttel: Mösel. 1995. 159 S.
555. Kobayashi, Yoshitake: *Universality in Bach's B Minor Mass: a Portrait of Bach in his Final Years*. (in memoriam Dietrich Kilian). Übersetzt von Jeffrey W. Baxter. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 24 (1993), Nr. 2, S. 3–25. [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), *Bibliographie* Nr. 145]. [Übersetzung aus dem Deutschen]
556. Kreyssig, Peter: *Die Passion Jesu aus der Sicht des Evangelisten Johannes*. – In: *Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ...* S. 88–99. [Vgl. Nr. 24].
557. Kröper, Andreas: *Janovy pasije Johanna Sebastiana Bacha: Poznámky k provádecí praxi*. – In: *Opus musicum* 23 (1991), Nr. 3, S. 72–78.
558. Küster, Konrad: *Biblischer Bericht und musikalischer Verlauf. Zu den Evangelienzitaten in Bachs Matthäus-Passion*. – In: *Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ...* S. 47–54. [Vgl. Nr. 34].
559. Küster, Konrad: *Text und Musik in der Gesamtform von Bachs Johannes-Passion*. – In: *J. S. Bachs Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 20–28. [Vgl. Nr. 25].

560. Leaver, Robin A.: Parody and Theological Consistency: Notes on Bach's A-Major Mass. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 21 (1990), Nr. 3, S. 30–43.
561. Leisinger, Ulrich: Forms and functions of the choral movements in J.S. Bach's St. Matthew Passion. – In: *Bach Studies* 2 ... S. 70–84. [Vgl. Nr. 15].
562. Märker, Michael: Berichte: Erste Wiederaufführung von Bachs „Johannes-Passion“ in der Fassung von 1749 in Leipzig. – In: *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 117–118.
563. Melamed, Daniel R.: Probleme zu Chronologie, Stil und Zweck der Motetten Johann Sebastian Bachs. – In: *J.S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 277–284. [Vgl. Nr. 25].
564. Melamed, Daniel R.: *J.S. Bach and the German Motet*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. XV, 229 S.
565. Melchert, Hermann: Die melodischen Grundmuster des Rezitativs der Bachschen Matthäuspasion. – Wilhelmshaven: Noetzel, 1991. 69 S. (Heinrichshofen Bücher, Veröffentlichungen zur Musikforschung 10).
566. Melchert, Hermann: Symmetrie-Form im Rezitativ der Bachschen Matthäuspasion. – Wilhelmshaven: Noetzel, 1995. 88 S. (Heinrichshofen-Bücher, Veröffentlichungen zur Musikforschung; 17).
567. Mergel, U.: Der Trauerprozess in der Matthäuspasion J.S. Bachs. – In: *Musiktherapeutische Umschau; Forschung und Praxis der Musiktherapie* 12 (1991), Nr. 3, S. 268.
568. Meyer, Jürgen: *Der Choral bei Joh. Seb. Bach*. [Mikrofiche-Ausg.]. – [Egelsbach; Frankf./M.; St. Peter Port]: [Hänsel-Hohenhausen], 1995. 64 S. [1 Mikrofiche].
569. Mitchell-Wallace, Sue: CAGO exam. 1994: the Bach Repertoire. – „Prelude in F Minor, BWV 534“; „Nun komm, der Heiden Heiland“, BWV 659. – In: *The American Organist* 27 (1993), No. 7, S. 34–35.
570. Möller, Dirk; Knipphals, Hans-Jürgen: *Johann Sebastian Bach – Der Choralsatz. Ein Lehrwerk*: Siehe Nr. 554.
571. Morton, Wyant: Questions of Authenticity in three Motets Attributed to Johann Sebastian Bach. – The University of Arizona, 1992. 46 S.
572. Nott, Kenneth: „Tilge, Höchster, meine Sünden“: Observations on Bach and the style galant. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 23 (1992), Nr. 1, S. 3–30.
573. Osthoff, Wolfgang: Das „Credo“ der h-moll-Messe. Italienische Vorbilder und Anregungen. – In: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von B. Edelmann und Manfred Hermann Schmid. Tutzing 1995, S. 209–231. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 51). [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), Bibliographie Nr. 70].
574. Ouweneel, Willem J.: *Bach, Mattheus en het drama*. – Kampen: Kok Voorhoeve, 1994. 109 S.
575. Page, Janet. K.: „To Soften the Sound of the Hoboy“: The Muted Oboe in the 18th and Early 19th Centuries. – In: *Early Music* 21 (1993), Nr. 1, S. 65–80. [betr. Lukas-Passion BWV 246].

576. Pantijelew, Grigorij: Das „Crucifixus“ aus der Messe BWV 232 und dessen frühe Variante in der Kantate BWV 12/2. Ein Vergleich zur kompositorischen Arbeit J. S. Bachs. – In: J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 214–218. [russ.] [Vgl. Nr. 25].
577. Parrott, A.: A Splash of Gold. [Betrifft: Oster-Oratorium]. – In: Classic CD (1994), Nr. 48, S. 36–37.
578. Petzoldt, Martin: Bachs Passionen als Musik im Gottesdienst. – In: Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ... S. 44–61. [Vgl. Nr. 24].
579. Petzoldt, Martin: Theologische Überlegungen zum Passionsbericht des Johannes in Bachs Deutung. – In: Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ... S. 142–165. [Vgl. Nr. 24].
580. Petzoldt, Martin: „Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße“: Zum Text des Oster-Oratoriums von Johann Sebastian Bach. – In: Bach-Kantaten in Berlin: Eine Jubiläumsschrift ... S. 14–29. [Vgl. Nr. 18].
581. Platen, Emil: Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption. – Kassel; Basel [u.a.]: Bärenreiter; München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1991, 247 S. (dtv 4545).
Bespr. (1): Beiträge zur Musikwissenschaft 33 (1991), Nr. 4, S. 320–322 (Gerd Rienäcker). (2): Musik und Gottesdienst 46 (1992), S. 190. (3): Musik und Kirche 62 (1992), S. 101–105 (Meinrad Walter). (4): Musica 46 (1992), S. 326–327 (Alfred Dürr). (5): Musiktheorie 8 (1993), Nr. 1, S. 86–87 (Andreas Traub). (6): Neue Zeitschrift für Musik 153 (1992), Nr. 10, S. 56–57 (Roman Hinke). (7): Singende Kirche 39 (1992), S. 201 (Walter Sengstschmid).
582. Poos, Heinrich: Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. – München: edition text u. kritik. 1995. 112 S. (Musik-Konzepte; 87).
Rezensionen: (1): Musica 49 (1995), S. 429–431 (Clemens Kühn).
583. Poppe, Gerhard: Hans Blumenbergs Matthäuspasion. Voraussetzungen und Fragen. – In: Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994. Veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens am 11. Mai 1994. Hrsg. von Karl Heller und Andreas Waczkat. – Rostock: Universität Rostock, 1994, S. 91–97.
584. Prinz, Ulrich: Zur Entstehungsgeschichte der Johannes-Passion und ihrer Fassungen. – In: Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ... S. 100–111. [Vgl. Nr. 24].
585. Rempp, Frieder: NBA. Serie III Band 2.1: Choräle und geistliche Lieder, Teil 1. Repertoires der Zeit vor 1750. Kritischer Bericht – Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1991. 157 S. [Vgl. Nr. 8].
586. Rempp, Frieder: Musik aus Johann Sebastian Bachs Alltag. Textkritische Bemerkungen zu den drei Trauungschorälen BWV 250–252. – In: Acht kleine Präludien und Studien über BACH ... S. 76–85. [Vgl. Nr. 13].
587. Richter, Klaus Peter: Die „Missa“ für den Konzertsaal. Aspekte der Werk- und Aufführungsgeschichte von Bachs h-Moll-Messe. – In: 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge ... S. 71–77. [Vgl. Nr. 1237].

588. Rifkin, Joshua: Bach's Chorus: Some Red Herrings. – In: *Journal of Musicological Research* 14 (1995), S. 223–234.
589. Rifkin, Joshua: The Violins in Bach's St. John Passion. – In: *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*. Ed. John Knowles. Chicago 1995, S. 307–332.
590. Schlage, Karl-Hermann: Beobachtungen an den Turba-Chören der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 86–88.
591. Schmid, Hans: Gedanken zur Entstehung zweier Spätwerke. Joh. Seb. Bach: Messe in h-moll und Musikalisches Opfer. – In: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von B. Edelmann und Manfred Hermann Schmid. Tutzing 1995, S. 233–241. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 51). [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 470].
592. Schmolz-Barthel, Jutta: Bachs Choralsatz – aus kontrapunktischer Perspektive betrachtet. – In: *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Rudolf Faber, Anton Förster, Hans Ryschawy, Jutta Schmolz-Barthel, Rolf W. Stoll. – Kassel: Bärenreiter, 1991. S. 87–104.
593. Schmolz-Barthel, Jutta: Überlegungen zu Bachs Choralsatz. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 285–292. [Vgl. Nr. 25].
594. Schulenberg, David: C. P. E. Bach and Handel: a Son of Bach Confronts Music History and Criticism. – In: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 23 (1992), Nr. 2, S. 5–30.
595. Schulze, Hans-Joachim: Bemerkungen zum zeit- und gattungsgeschichtlichen Kontext von Johann Sebastian Bachs Passionen. – In: *J. S. Bachs historischer Ort ...* S. 202–215. [Vgl. Nr. 30].
596. Schulze, Hans-Joachim: J. S. Bachs Johannes-Passion: Die Spätfassung von 1749. – In: *Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ...* S. 112–127. [Vgl. Nr. 24].
597. Siegele, Ulrich: Das Parodieverfahren des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach als dispositionelles Problem. – In: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Hrsg. von Anngritt Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh. Kassel [u. a.] 1995, S. 257–266.
598. Steiger, Lothar und Renate: Die Passionstheologie der Bachzeit, ihr Predigttypus und der Text der Johannes-Passion. – In: *Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ...* S. 8–43. [Vgl. Nr. 24].
599. Steiger, Lothar: „Wir haben keinen König denn den Kaiser!“ Pilatus und die Juden in der Passionsgeschichte nach dem Johannesevangelium mit Bezug auf Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Oder die Frage nach dem Antijudaismus. – In: (1): *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 264–271. (2): „Wie freudig ist mein Herz ...“ Tagungsbericht Schloßchen Schönburg Hofgeismar 1994 ... S. 25–36. [Vgl. Nr. 38].
600. Szeker-Madden, Lisa: Topos, Text, and the Parody Problem in Bach's „Mass in B minor, BWV 232“. – In: *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* Nr. 15, (1995), S. 108–125.

601. Thomas, E. und Jones, E. R.: J. S. Bach's „B-Minor Mass“: Symbolism and Twentieth-Century Performance Practice. – In: *Choral Journal* 35 (1995), Nr. 8, S. 21–29.
602. Walter, Meinrad: Die Bibel, Bach, die Juden – und wir: zum Verständnis der Johannes-Passion Bachs (BWV 245). – In: (1): *Christ in der Gegenwart* 46 (1994) 11, S. 85–86; (2): *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 60 (1993), S. 210–212.
603. Walter, Meinrad: Johann Sebastian Bachs Arie „Ich folge dir gleichfalls“ aus der Johannes-Passion. – In: *Kirchenmusikalische Mitteilungen Erzdiözese Freiburg* (1993), Nr. 32, S. 4–14.
604. Warde, Louis Charles: „Meditations on the ‘Crucifixus’“: Score and Analysis (Original Composition). – California State University, Long Beach, 1991, 102 S.
605. Weiß, Günther: „Große Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi von Johann Sebastian Bach“. Zur Erstaufführung der Matthäuspasion in München. – In: *J. S. Bach und der süddeutsche Raum ... Symposium München 1990 ...* S. 39–44. [Vgl. Nr. 26].
606. Williamson, B. S.: A Study of Parody Technique and Performance Considerations for Johann Sebastian Bach's „Mass in G Minor“ (BWV 235). – The University of Texas at Austin, 1993, 107 S.
607. Winzeler, K.: Das „Weihnachtsoratorium“ von J. S. Bach: Aufführungen in Gottesdiensten. – In: *Musik und Gottesdienst* 48 (1994), S. 241–242.
608. Wisskirchen, H.: Recitativ ist eine Sing=Art, welche ...: Johann Sebastian Bachs Rezitativ „Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha ...“ aus der „Matthäuspasion“. – In: *Musik in der Schule* (1992), Nr. 1, S. 5–7.
609. Wolff, Christoph: „Et Incarnatus“ and „Crucifixus“. The Earliest and Latest Settings of Bach's B-Minor Mass. – In: *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Mann*. Hrsg. von Mary Ann Parker. Stuyvesant, N. J.: Pendragon Press. 1994, S. 1–17.
610. Wolff, Christoph: Die musikalischen Formen der Johannes-Passion. – In: *Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245: Vorträge ...* S. 128–141. [Vgl. Nr. 24].
611. Wolff, Christoph: On the Recognition of Bach and „the Bach Chorales“: Eighteenth-Century Perspectives. – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 383–390. [Vgl. Nr. 39].
612. Wolff, Christoph: Origins of the Kyrie of the B Minor Mass. – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 141–151. [Vgl. Nr. 39].
613. Wolff, Christoph: The „Agnus Dei“ of Bach's B-minor Mass: Parody and New Composition Reconciled. – In: (1): *A Bach Tribute. Essays ...* S. 233–240 [Vgl. Nr. 12]; (2): ders.: *Bach. Essays ...* S. 332–339; [Vgl. Nr. 39].
614. Wollny, Peter: Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe. – In: *Bach-Jahrbuch* 80 (1994) S. 163–169. [Vgl. Nr. 9].
615. Wood, Diana: The Church and the Arts: Papers Read at the 1990 Summer Meeting and the 1991 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society. Ed by D. Wood. – Oxford: Blackwell, 1992, 585 S. [Betrifft Matthäus-Passion].
Rezension: (1): *Music & Letters* 74 (1993), S. 421–422 (Lionel Pike).

E. Orgelwerke

616. Albrecht, Christoph: Zur Artikulation Bachscher Orgelwerke. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 270–279. [Vgl. Nr. 30].
617. Benitez, V. P., Jr.: Bach's „Toccatina and Fugue in D Minor, BWV 538“: a Rhythmic/Metric Perspective. – In: *The American Organist* 25 (1991), S. 56–58.
618. Bergmann, Wilfried: J. S. Bachs Passacaglia für Orgel BWV 582. Gedanken zur Wiedergabe. – In: *Der Kirchenmusiker* 42 (1991), S. 41–47; S. 87–91; S. 134–145 [Teil I–III].
619. Bighley, Mark: The Schübler Chorales as Cycle. A Liturgical and Theological Perspektive. – In: *The Organ Yearbook* 22 (1991), S. 97–118.
620. Bockholdt, Rudolf: Bau und Geschehen in der Musik, am Beispiel des ersten Satzes der Orgeltriosonate Es-dur BWV 525 von J. S. Bach. – In: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Annales Suisses de Musicologie. N. F.* 15 (1995), S. 93 ff.
621. Bockmaier, Claus: „Wir gläuben all an einen Gott“ im Dritten Teil der Bachschen Clavierübung. [betr. Zahlensymbolik]. – In: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von B. Edelmann und Manfred Hermann Schmid. Tutzing 1995, S. 243–255. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 51). [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 470].
622. Breig, Werner: Form Problems in Bach's Early Organ Fugues. – In: *A Bach Tribute. Essays ...* S. 45–56. [Vgl. Nr. 12]
623. Breig, Werner: Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen. – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 7–21. [Vgl. Nr. 9].
624. Breig, Werner: Textbezug und Werkidee in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 293–303. [Vgl. Nr. 25].
625. Breig, Werner: Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge. – In: *Die Musikforschung* 48 (1995), S. 14–52.
626. Burba, Otto-Jürgen: Bachs Choralfughetten aus der Kirnbergerschen Sammlung. – In: *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 87–94.
627. Butler, Gregory G.: Bach's „Clavierübung III“: the Making of a Print. With a Companion Study of the Canonic Variations on „Vom Himmel hoch“, BWV 769. – Durham and London: Duke University Press 1990. 138 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 576].
Rezensionen: (1): *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), S. 339–352 (Daniel R. Melamed). (2): *Current Musicology* (1994), Nr. 56, S. 125–137 (George B. Stauffer). (3): *Diapason* 82 (1991), Mai, S. 8 (James B. Hartmann). (4): *Early Music* 21 (1993), Nr. 1, S. 115–117 (David Ledbetter). (5): *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 163–164 (Albert Clement). (6): *Musik & Letters* 72 (1991), S. 437–440 (Richard Douglas Jones). (7): *Musical Times* 132 (1992), S. 196 (Stephen Daw). (8): *Notes* 48 (1991), S. 65–70 (John Butt). (9): *The Organ* 70 (1991), Nr. 277, S. 148.
628. Charru, Philippe; Theobald, Christoph: La Pensée musicale de Jean-Sébastien Bach. Les chorales du Catéchisme luthérien dans la „Clavier-

übung“ (III). – Paris: Les Editions du Cerf. 1993. 152 S. (La voie esthétique)

Rezensionen: (1): *Etudes* 383 (1995), S. 418 (Guy Petitdemange). (2): *Nouvelle Revue Theologique* 116 (1994), S. 295–296 (P. Evrard). (3): *Theologische Literaturzeitung* 119 (1994), S. 534–535 (Albert Clement).

629. Christiansen, C.X.: Toward More Innovative, Creative and Less Rigid Registration of J. S. Bach's Organ Works. – In: *Diapason* 86 (1995), S. 12–15.
630. Claus, Rolf Dietrich: Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565. – Köln-Rheinkassel: Dohr, 1995. 125 S.
631. Clement, Albert: „Aldann ich gantz freudig sterbe ...“: zu J. S. Bachs Deutung des 24/16 Taktes. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 303–311.
632. Clement, Albert: Musik, Text und Theologie im Orgelwerk J. S. Bachs. Das Beispiel von BWV 682 aus dem „Dritten Theil der Clavier Übung“. – In: *Wege zu Bach*. II. Folge ... S. 9–23. [Vgl. Nr. 36].
633. Clement, Albert: Die lutherische Tradition der Musica sub Communionem und J. S. Bachs Choralpartitenschaffen. – In: *Musik und Gottesdienst* 45 (1991), Nr. 2, S. 61–70.
634. Clement, Albert: Eine bemerkenswerte Übereinstimmung dreier Choralbearbeitungen J. S. Bachs (BWV 617; 736; 768, Var. 8). – In: *J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ...* S. 180–192. [Vgl. Nr. 29].
635. Clement, Albert: Joh. Seb. Bachs koraalpartita „Christ, der du bist der helle Tag“ BWV 766. – In: *Organist & Eredienst* (1993), S. 11.
636. Clement, Albert: De zesstemmige koraalbewerking „Aus tieffer Noth schreij ich zu dir“ BWV 686 uit Clavierübung III van Joh. Seb. Bach. – In: *Organist & Eredienst* (1993) 7/8.
637. Cook, B.W.: Cultural Metaphor and Music: a Syncretic Bicultural Teaching Experience in a Navajo High School. – In: *American Music Research Center Journal* 5 (1995), S. 5–36. [Betrifft Orgelfuge BWV 578]
638. Dehmel, Jörg: Toccata und Präludium in der Orgelmusik von Merulo bis Bach. – Kassel: Bärenreiter, 1989, 194 S. [vgl. *Bach-Jahrbuch* 1994, Bibliographie Nr. 518]
Rezensionen: (1): *Notes* 47 (1991), S. 776–777 (Steve Repasky). (2): *Literature, music, fine arts* 24 (1991), Nr. 1–2, S. 68–70 (Heinz Bernhard Orłinski). (3): *The Consort* (1991), Nr. 47, S. 30.
639. Dirst, Matthew: Tradition, Authenticity, and a Bach Chorale Prelude. – In: *The American Organist* 25 (1991), No. 3, S. 59–61.
640. Edler, Arnfried: Gattungsfragen in der choralgebundenen Orgelmusik Johann Sebastian Bachs. – In: *Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994. Veranstaltung vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens am 11. Mai 1994.* Hrsg. von Karl Heller und Andreas Waczkat. – Rostock: Universität Rostock, 1994, S. 75–83.
641. Edler, Arnfried: Thematik und Figuration in der Tastenmusik des jungen Bach. – In: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ...* S. 87–115. [Vgl. Nr. 19].

642. Edwards, M. D.: *A Performer's Study of Three Organ Sonatas From the Eighteenth to the Twentieth Centuries: Bach, Mendelssohn, and Hindemith.* – DMA doc.: Southwestern Baptist Theological Seminary, 1993, 133 S.
643. Franklin, Don O.: *Die Fermate als Notationsmittel für das Tempoverhältnis zwischen Präludium und Fuge.* – In: J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 138–156. [Vgl. Nr. 25].
644. Gárdonyi, Zsolt: *Kontrapunkt: Dargestellt an Fugenstrukturen bei Johann Sebastian Bach.* Überarbeitete Neuausgabe. – Wolfenbüttel: Mösel, 1991, 102 S.
Rezensionen: (1): *Der Kirchenmusiker* 43 (1992), S. 38 (Klaus Uwe Ludwig). (2): *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 29, 32 (Wolfgang Stockmeier). (3): *Musiktheorie* 7 (1992), S. 281–283 (Heinz Werner Zimmermann).
645. Heller, Karl: *Die freien Allegrosätze in der frühen Tastenmusik Johann Sebastian Bachs.* – In: J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 173–185. [Vgl. Nr. 25].
646. Heller, Karl: *Zur Frühfassung einer Bachschen Konzertbearbeitung.* – In: Rudolf Eller zum Achtzigsten. Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Prof. em. Dr. Rudolf Eller am 9. Mai 1994. Veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft im 60. Jahr seines Bestehens am 11. Mai 1994. Hrsg. von Karl Heller und Andreas Waczkat. Rostock: Universität Rostock, 1994., S. 85–90.
647. Hofmann, Klaus: *Zum Bearbeitungsverfahren in Bachs Weimarer Concerti nach Vivaldis „Estro Armonico“ op. 3.* – In: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ...* S. 176–202. [Vgl. Nr. 19].
648. Humphreys, D.: *A Bach Polyglot: the „A Major Prelude & Fugue BWV 536“.* – In: *The Organ Yearbook* 20 (1989), S. 72–87.
649. Humphreys, D.: *„Und besonders für Kenner von dergleichen Arbeit“. A study of the symbolic aspects of Bach's „Dritter Theil der Clavieruebung“.* – In: *The Organ Yearbook* 24 (1994), S. 41–64.
650. Kee, Piet: *Die Passacaglia c-moll BWV 582 von Johann Sebastian Bach und die Passacaglia von Dietrich Buxtehude.* – In: J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposium Wien 1985 ... S. 251–164. [Vgl. Nr. 33].
651. Kerman, Joseph: *Fuga Super: Jesus Christus unser Heiland, a 4. Manualiter [betr. BWV 689; BWV Anh.].* – In: *Musical Transformation and Musical Intuition. Eleven Essays in honor of David Lewin.* Ed. By Raphael Atlas and Michael Cherlin. Boxbury, MA copyr. 1994, S. 167–178.
652. Kevin Bowyer Talks to „Organists' Review“ About his Forthcoming Bach Series. – In: *Organists' Review* 79 (1993), Nr. 1, S. 37f.
653. Kilian, Dietrich: *NBA Serie IV, Band 7: Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke. Kritischer Bericht.* – Kassel: Bärenreiter, 1988. XV. 265 S. [Vgl. Nr. 8] [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 535].
Rezensionen: (1): *Organ Yearbook* 23 (1992–1993), S. 222–224 (Peter Williams). (2): *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 110–111 (Günther Wagner).
654. Kim, H. S.: *Written-Out Ornaments in J. S. Bach's Organ Music as a Model for Improvised Ornamentation.* – Dissertation. The University of Texas at Austin, 1995, 170 S.

655. Kobayashi, Yoshitake: The variation principle in J. S. Bach's Passacaglia in C minor BWV 582. – In: *Bach Studies 2 ...* S. 62–69. [Vgl. Nr. 15].
656. Komlós, Katalin: Johann Sebastian Bach. Klavierübung III. – In: *Bach tanulmányok I [Bach Studien I] ...* S. 16–20. [Vgl. Nr. 7]
657. Kopetz, B.: Bach's „Fantasia in G“: an Interpretive Analysis. – In: *The Instrumentalist 48* (1993), S. 25–28f.
658. Leach, Brenda Lynne: Bach's Organ Transcriptions, Part 2: Cantatas and Schuebler Chorales. – In: *Diapason* (1994), Nr. 6, S. 10–11.
659. Leach, Brenda Lynne: Bach's Organ Transcriptions, Part 1: Influence of Italian Masters. – In: *The Diapason* (1994), Nr. 5, S. 10–11.
660. Lohmann, Heinz: „Aria und Meditatio“. [Betr. BWV 525–530]. – In: *Der Kirchenmusiker 42* (1991), Nr. 1, S. 31–32.
661. Mahnkopf, Claus-Steffen: J. S. Bach und das Rhetorische. Zu Toccata, Adagio und Fuge C-Dur BWV 564. – In: *Ars Organi 40* (1992), Nr. 4, S. 171–176.
662. Marti, Andreas: Bach und die Theologie: Einführung zu „Clavierübung III. Teil“. – In: *Musik und Gottesdienst 45* (1991) Nr. 2, S. 54–61.
663. McLean, Hugh: BWV 551, a Bachian Orphan. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute 24* (1993), Nr. 1, S. 35–42
664. Meyer, Ulrich: „Christ unser Herr zum Jordan kam“. Wahrnehmungen an zwei Choralvorspielen und einer Kantate von Johann Sebastian Bach. – In: „Wie freudig ist mein Herz ...“ Tagungsbericht Schlöbchen Schönburg Hofgeismar 1994 ... S. 1–10. [Vgl. Nr. 38].
665. Musch, Hans: „...der von uns den Zorn Gottes wandt ...“. Zu Johann Sebastian Bachs Orgelchoral BWV 688. – In: *Musica – Scientia et Ars. Eine Festgabe für Peter Förtig zum 60. Geburtstag*. Hrsg. Von Günther Metz. Frankfurt a. M. (etc.) 1995, S. 91–108.
666. Noehren, R. [and others]: Letters. [Tradition, authenticity, and a Bach chorale prelude. M. Dirst]. – In: *The American Organist 25* (Jun. 1991), S. 12f. [BWV 641]
667. O'Donnell, John: Mattheson, Bach, Krebs and the „Fantasia & Fugue in C Minor BWV 537“. – In: *The Organ Yearbook 20* (1989), S. 88–95.
668. Oost, Gert: Tanzelemente in Bachschen Orgelchorälen. – In: *Tanz und Musik im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert. Konferenzbericht der XIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 16. Juni 1991*. Hrsg. vom Institut für Aufführungspraxis durch Eitelfriedrich Thom und Frieder Zschoch. Michaelstein/Blankenburg: Quedlinburg Druck. 1993, S. 128–142. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jh.; 45).
669. Phillips, M.: A Question of Style. – In: *Organists' Review 81* (1995), Nr. 2, S. 103. [Betrifft Orgelwerke J. S. Bachs]
670. Prautzsch, Ludwig: Die Choralvorspiele „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 763 und 764 von Johann Sebastian Bach. – In: *J. S. Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Tagungsbericht Leipzig 1990 ...* S. 155–165. [Vgl. Nr. 29].
671. Renwick, William: „Modality, Imitation and Structural Levels: Bach's Manualiter Kyries from Clavierübung III“. – In: *Music Analysis 111* (1992), Nr. 1, S. 55–74.

672. Ridout, A.: Bach's Organ Works: an Editorial Approach. – In: *The American Organist* 29 (1995), S. 48–49.
673. Rienäcker, Gerd: Beobachtungen zu den Präludien BWV 543/1 und 543a/1. – In: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ...* S. 116–129. [Vgl. Nr. 19].
674. Schiffner, Markus: Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Klavierübung Teil III. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* 1991, S. 77–84. [Vgl. Nr. 25].
675. Schmidt-Mannheim, H., [Transc.]: „Jesus bleibt meine Freude: Sechs Orgelchoräle nach Kantatensätzen“. – In: *The Organ Yearbook* 20 (1989), S. 121.
676. Schulze, Hans-Joachim: Die Handhabung der Chromatik in Bachs frühen Tastenwerken. – In: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ...* S. 70–86. [Vgl. Nr. 19].
677. Schweitzer, Albert: Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den „Sämtlichen Orgelwerken“. Mit einer Einleitung von Harald Schützeichel. – Hildesheim; Zürich; New York: Olms. 1995. 271 S. (Reprint der Ausg. New York 1912–14 u. 1954–68. Hildesheim: Olms, 1993. 284 S.)
678. Stinson, Russell: The Compositional History of Bach's Orgelbüchlein Reconsidered. – In: *Bach Perspectives Vol. I ...* S. 43–78. [Vgl. Nr. 14].
679. Stinson, Russell: Some Thoughts on Bach's Neumeister Chorales. – In: *The Journal of Musicology* 11 (1993), S. 455–477.
680. Tasini, Francesco: J. S. Bach: Vater unser im Himmelreich (BWV 682). – In: *L'analisi musicale: Atti del convegno di Reggio Emilia, 16–19 marzo 1989, Milano: Unicopli, 1991, S. 354–364*
681. Thein, Wolfgang: Form – Entwicklung. Beobachtungen an Johann Sebastian Bachs Präludium h-moll BWV 544/1. – In: *Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte; Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Frank Heidelberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend.* – Kassel: Bärenreiter, 1991, S. 301–307.
682. Vallotton, Pierre: Le prélude et fugue en ré majeur BWV 532 de J. S. Bach: Musique liturgique, musique de concert? – In: *Orgue francophone* 11 (1991), Nov, S. 25–41.
683. Walker, Paul: Zur Geschichte des Kontrasubjekts und zu seinem Gebrauch in den frühesten Klavier- und Orgelfugen Johann Sebastian Bachs. – In: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ...* S. 48–69. [Vgl. Nr. 19].
684. Walterskirchen, G.: 21 weitere, bisher unbekannte Orgelchoräle des jungen J. S. Bach. – In: *Musik und Gottesdienst* 47 (1993), Nr. 2, S. 74–75.
685. Wanske, Helene: Musikaliengestaltung im Vergleich: J. S. Bachs „Dritter Teil der Klavierübung“ in verschiedenen Drucken. – In: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 171–176.
686. Waterhouse, B.: Le rythme harmonique dans la musique d'orgue de la période tonale. – In: *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 11 (1991), Nr. 1, S. 1–33.
687. Westermeyer, P.: Professional Concerns Forum: Chant, Bach, and Popular Culture. – In: *The American Organist* 27 (1993), S. 34f.

688. Wolff, Christoph: Aspekte und Probleme des Bachschen Frühwerkes unter besonderer Berücksichtigung der Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. – In: J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 237–249. [Vgl. Nr. 33]
689. Wolff, Christoph: Bach's Personal Copy of the Schübler Chorales. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 178–186. [Vgl. Nr. 39].
690. Wolff, Christoph: Chronology and Style in the Early Works: A Background for the Orgel-Büchlein. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 297–305. [Vgl. Nr. 39].
691. Wolff, Christoph: The Architecture of the Passacaglia. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 306–316. [Vgl. Nr. 39].
692. Wolff, Christoph: The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 107–127. [Vgl. Nr. 39].
693. Zacher, Gerd: Die Form der g-moll-Fantasie (BWV 542a) für Orgel. – In: ders.: Bach gegen seine Interpreten verteidigt ... S. 20–30. [Vgl. Nr. 40].
694. Zacher, Gerd: Figurae: Die häufigsten musikalisch-rhetorischen Figuren in Bachs Orgelmusik und der interpret. Umgang mit ihnen. – In: ders.: Bach gegen seine Interpreten verteidigt ... S. 12–19. [Vgl. Nr. 40].
695. Zacher, Gerd: Hexachordlehre in der V. Triosonate (BWV 529). – In: ders.: Bach gegen seine Interpreten verteidigt ... S. 85–114. [S. 105–114 Faks.]. [Vgl. Nr. 40].
696. Zacher, Gerd: Vater unser im Himmelreich: Die Proportionen in Bachs Choralvorspiel à 2 Clav. et Pedal e Canto fermo in Canone BWV 682. – In: Der Kirchenmusiker 43 (1992), Nr. 3, S. 81–86.

F. Klavier- und Lautenwerke

697. Altschuler, Eric Lewin: Bachanalia: the Essential Listener's Guide to Bach's Well-Tempered Clavier. Preface by Stephen Jay Gould. – Boston; New York, Toronto [u. a.]: Little, Brown a. Comp., 1994. XV, 254 S.
Rezensionen: (1): Opera News 58 (1994), Nr. 16, S. 6 (Patrick J. Smith). (2): Clavier 34 (1995), Nr. 1, S. 4f. (Dean Elder). (3): Notes 51 (1995), S. 928–929 (Joseph Kerman). (4): Piano & Keyboard (1995), Nr. 174, S. 69–70 (Matthew Rubenstein).
698. Badura-Skoda, Paul: Bach-Interpretation: Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs. – Laaber: Laaber Verlag 1990, 528 S. [vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 679]
Rezensionen: (1): Concerto 8 (1991), Nr. 64, S. 9 (Carsten Dürer). (2): Diapason 85 (1994), Nov., S. 7–8 (James B. Hartmann). (3): Dissonanz/Dissonance (1991), Nr. 30, S. 43–45 (Christoph Keller). (4): Music & Letters 75 (1994), S. 605–609. (David Schulenberg). (5): Die Musikforschung 46 (1993), S. 326–327 (Günther Wagner). (6): Musik im Unterricht 2 (1991), Nr. 9, S. 54–55 (Dietrich Kämper). (7): Musiktheorie 7 (1992), Nr. 1, S. 85–88 (Andres Briner). (8): Neue Zeitschrift für Musik 152 (1991), S. 96 (Michael Krügerke). (9): Notes 49 (1992), S. 95–97 (Peter Williams). (10): Das Orchester 40 (1992), Nr. 2, S. 185–186 (Klaus Mieh-

- ling). (11): Piano & Keyboards (1995), Nr. 175, S. 63–65 + 70–71 (John Butt).
699. Badura-Skoda, Paul: Interpreting Bach at the Keyboard. Transl. by Alfred Clayton. – (1): Oxford: Clarendon Press, 1993, 573 S.; (2): Oxford: Oxford University Press, 1995, 592 S. (Clarendon Paperbacks).
Rezensionen: (1): Choice. Current Review for Academic Books 31 (1994), S. 1589 (J.P. Ambrose). (2): Music & Letters 75 (1994), S. 605–609 (David Schulenberg). (3): Musical Times 136 (1995), S. 192–193 (Ton Koopman).
700. Barrelet, Alexander: Tonalité et harmonie dans la genèse du Clavier bien tempéré I de Jean-Sébastien Bach. – In: Revue Musicale de Suisse Romande (1994), Nr. 1, S. 3–11.
701. Beißwenger, Kirsten: An early version of the first movement of the Italian Concerto BWV 971 from the Scholz collection? – In Bach Studies 2 ... S. 1–19. [Vgl. Nr. 15].
702. Benary, Peter: Zum Phrasenbau in Suitensätzen von J.S. Bach. – In: Musica 47 (1993), Nr. 6, S. 337–338.
703. Bent, Ian: Heinrich Schenker e la missione del genio germanico. Trans.: Claudio Annibaldi. – In: Rivista Italiana di Musicologia 26 (1991), Nr. 1, S. 3–34.
704. Bercenko [Berchenko], Roman: Boleslav Javorskij o Horošo temperirovanom klavire. (Boleslav Javorskij on the Wohltemperiertes Clavier). – In: Muzykal'naja akademija, Issue 2 (1993), S. 117–124. [Russisch]
705. Billeter, Bernhard: Bachs Wohltemperiertes Klavier II. Teil 2: Altersstil, Formenvielfalt, Kontrapunkt und Zahlensymbolik. – In: Schweizer musikpäd. Blätter 80 (1992), S. 192–198; 81 (1993), S. 85–93; S. 147–151.
706. Billeter, Bernhard: Bachs Wohltemperiertes Klavier. Zahlensymbolik, Form, Kontrapunkt und Aufführungspraxis. Teil 3. – In: Schweizer musikpäd. Blätter 80 (1992), Nr. 1, S. 29–33.
707. Black, P.: Rhythmic Games in J.S. Bach's „Sinfonia No. 15“ for Keyboard. – In: Sonus; A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities 15 (1994), Nr. 1, S. 54–64.
708. Breidahl, Ole: Lutten og Bach (1992). [Inh.-referat]. – In: Musik & Forskning 19 (1993–1994), S. 116f.
709. Bruhn, Siglind: J.S. Bach's Well-Tempered Clavier. In-Depth Analysis and Interpretation. Vol. I: Preludes and Fugues in C, C#, D. – Hongkong: Mainer International; World Wide House. 1993. 264 S. – (Games. Global Art Music Education Series).
Rezension: (1): American Music Teacher 44 (1994), Nr. 2, S. 44–45 (Ruth Jane Holmes). (2): Piano & Keyboard (1995), Nr. 176, S. 57–58 (Bradford Gowen). (3): International Journal of Music Education (1994), Nr. 24, S. 87 (Colin Watts). (4): Notes 52 (1995), S. 90–91 (William Renwick).
710. Burguete, André: Johann Sebastian Bachs Lautenwerke. Ende eines Mythos. – In: Gitarre und Laute 16 (1994), Nr. 2, S. 66–72; Nr. 4, S. 50–53.
711. Burkhart, C.: Mid-Bar Downbeat in Bach's Keyboard Music. – In: Journal of Music Theory Pedagogy 8 (1994), S. 3–26.

712. Butler, Gregory: The Engravers of Bach's Clavier-Übung II. – In: A Bach Tribute. Essays ... S. 57–69. [Vgl. Nr. 12]
713. Clement, Albert: Die ideelle Grundlage der vier Duette BWV 802–805. – In: Die seelsorgliche Bedeutung Johann Sebastian Bachs ... Tagungsbericht ... S. 193–226. [Vgl. Nr. 20].
714. Cohen, Annabel J.: Tonality and Perception: Musical Scales Primed by Excerpts From the Well Tempered Clavier by J. S. Bach. – In: Psychological research/Psychologische Forschung LIII (1991), Nr. 4, S. 305–314.
715. Corten, Walter: Préambule en ut majeur aux Inventionen de Bach. – In: Analyse musicale 22 (February 1991): Le concept de modèle en analyse musicale, Issue 22, Paris: Société Française d'Analyse Musicale, 1991, S. 105–122.
716. Della Chiesa d'Isasca, Marco: Per una rilettura di Bach: Osservazioni sulla struttura, sulle componenti stilistiche e sulla interpretazione del preludio e fuga in do diesis maggiore (n.3) dal secondo volume del Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach. II. – In: Eunomio: Parole di musica 20 (1993), spring-summer, S. 3–17.
717. Dirst, M.: Samuel Wesley and „The Well-Tempered Clavier“: a Case Study in Bach Reception. – In: The American Organist 29 (1995), S. 64–68.
718. Dreyfus, Laurence: Matters of Kind: Genre and Subgenre in Bach's Well-Tempered Clavier, Book I. – In: A Bach Tribute. Essays ... S. 101–119. [Vgl. Nr. 12]
719. Dumm, R.: Bach's „Scherzo in D Minor“. – In: Clavier 30 (1991), Nr. 1, S. 20–23.
720. Dürr, Alfred: On the Earliest Manuscripts and Prints of Bach's Well-Tempered Clavier I in England. – In: A Bach Tribute. Essays ... S. 121–134. [Vgl. Nr. 12]
721. Dürr, Alfred: Über Forkels Vorlagen zum Druck des Wohltemperierten Klaviers I. – In: Acht kleine Präludien und Studien über BACH ... S. 40–43. [Vgl. Nr. 13].
722. Dürr, Alfred: NBA, Serie V, Band 6, I: Das wohltemperierte Klavier I. Kritischer Bericht. – Kassel: Bärenreiter, 1989. 448 S. [Vgl. Nr. 8] [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 582].
Rezensionen: (1): Early Keyboard Journal 10 (1992), S. 200–202 (David Schrader). (2): Die Musikforschung 45 (1992), S. 214–215 (Klaus Peter Richter). (3): Neue Musikzeitung 40 (1991), Nr. 4, S. 56 (Klaus Börner).
723. Eisert, Christian: Die Clavier-Toccaten BWV 910–916 von Johann Sebastian Bach. Quellenkritische Untersuchungen zu einem Problem des Frühwerks. – Mainz; London; Madrid [u. a.]: Schott. 1994. 233 S.
Rezension: (1): Concerto 11 (1994-1995), Nr. 99, S. 9–10 (Thomas Synofzik).
724. Felice, J.: A Question I Have Never Heard Asked. – In: Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities 15 (1994), Nr. 1, S. 65–74. [Betrifft Wohltemperiertes Klavier]
725. Feltsman, V.: Bach's „Goldberg Variationen No. 3“. – In: Keyboard Classics & Piano Stylist 13 (1993), Nr. 6, S. 62–63.
726. Frei, Walter: Bachs „dargebotene Hand“: Die „Goldberg-Variationen“. – In: Wege zu Bach ... S. 15–19. [Vgl. Nr. 37].

727. Göbel, Wendelin: Notwendigkeit und Freiheit einer Komposition, dargestellt an Johann Sebastian Bachs Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur, BWV 998. – In: Zur Geschichtlichkeit der Beziehungen von Glaube, Kunst und Umweltgestaltung, Hrsg. von Claus Bussmann und Friedrich A. Uehlein. Würzburg 1992, S. 132ff. (Pommersfelder Beiträge. 6).
728. Gould, Glenn: Die Goldberg-Variationen. – In: ders., Von Bach bis Boulez: Schriften zur Musik I. Hrsg. und eingeleitet. von Tim Page. Aus dem Amerikanischen von H.-J. Metzger. – München: Piper; Mainz: Schott, 1992; S. 45–52.
729. Groves, S. E.: Bach Pianists: a Performance History. – Dissertation. The University of Texas at Austin, 1992, 116 S.
730. Gudel, Joachim: Problem rytmu i tempa w utworach na instrumenty klawiszowe J. S. Bacha. – In: Aspekty muzycznego wykonawstwa (Gdansk: Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, 1993), S. 31–42.
731. Hahn, Harry: Das vielfältige Formenmosaik J.S. Bachs in den Kleinen Präludien und Fughetten für Klavier. Zahlensymbolische Skizzen. – Hamburg; Wagner 1986. 64 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 139].
Rezension: (1): Neue Musikzeitung 40 (1991), Nr. 4, S. 53 (WMB).
732. Heller, Karl: Die Klavierfuge BWV 955. Zur Frage ihres Autors und ihrer verschiedenen Fassungen. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 130–141. [Vgl. Nr. 19].
733. Hicks, E. M.: A Historical Perspective on Unity in the Keyboard Partitas of Johann Sebastian Bach. – Dissertation. The University of Texas at Austin, 1993, 317 S.
734. Hii, P.: Bachs Transkriptionsmethode. – In: Gitarre & Laute 14 (1992), Nr. 2, S. 40–44.
735. Hill, Robert: Johann Sebastian Bach's Toccata in G Major BWV 916/I. A Reception of Giuseppe Torelli's Ritornello Concerto Form. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... S. 162–175. [Vgl. Nr. 19].
736. Hofmann, Klaus: Zu Bachs zweiteiligen Klavierpräludien. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 162–171. [Vgl. Nr. 30].
737. Hofmann, Klaus: Notentextprobleme in Bachs Sechs Präludien für Anfänger auf dem Clavier (BWV 933–938). – In: Acht kleine Präludien und Studien über BACH ... S. 60–66. [Vgl. Nr. 13].
738. Hofmann, Klaus: On the Instrumentation of the E-major Suite BWV 1006a by Johann Sebastian Bach. – In: A Bach Tribute. Essays ... S. 143–154. [Vgl. Nr. 12].
739. Hollick, D.: Correspondence: J. S. Bach and Left-Hand-Right-Hand Distribution. Reply. P. Williams. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 889]. – In: Early Music 23 (1995), Nr. 2, S. 365–366.
740. Hoogewerf, W.: Comment aborder le „Prelude pour luth en re mineur“ de Jean Sebastian Bach (transcription in D minor für guitar). – In: Guitare (1992), Nr. 42, S. 42–44.
741. Horowitz, J.: Bach's Canonic Variations on „Vom Himmel hoch“ as an Extension of the „Goldberg Variations“. – In: Diapason 85 (1994), S. 11.

742. Houle, A.: Adding Embellishments to Bach's Basic Notes. – In: *Clavier 33* (1994), Nr. 7, S. 22f.
743. Huron, David: Note-Onset Asynchrony in J. S. Bach's Two-Part Inventions. – In: *Musik Perception* Vol. 10 (1993), Nr. 4, S. 435–444.
744. Huron, David: Tonal Consonance Versus Tonal Fusion in Polyphonic Sonorities. – In: *Musik Perception* 9 (1991), Nr. 2, S. 135–154.
745. Jaccottet, Christiane: Johann Sebastian Bachs Lautenwerke „Pour la Luth – Aufs Lautenwerk – Pour la Luth ó Cembal“. – In: „Musik muss man machen“. Eine Festgabe für Josef Mertin zum neunzigsten Geburtstag am 21. März 1994. Hrsg. Von Michael Nagy. Wien 1994, S. 317–324.
746. Jack, A.: Bach's French Lesson. – In: *Classic CD* (1994), Nr. 47, S. 49.
747. Jacob, Andreas: Ordnungsprinzipien in Johann Sebastian Bachs Klavierübung. – In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz* 1994, S. 126–157.
748. Jander, Owen: Rhythmic Symmetry in the „Goldberg Variations“ (April 1966). – In: *The Musical Quarterly* 75 (1991), Nr. 4, S. 188–193.
749. Jannoch, Hans-Peter: Erweiterung durch Verdichtung. Die erste Fuge des Wohltemperierten Claviers des Johann Sebastian Bach. – In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 34 (1992), S. 58–67.
750. Jenne, N. und Little, M.: Bach's Dance Music. – In: *Clavier 34* (1995), Nr. 9, S. 21–29.
751. Jones, Richard D. P.: Further Observations on the Development of the Well-Tempered Clavier II. – In: *The Musical Times* 132 (1991), S. 607–609.
752. Jones, Richard Douglas: The History and Text of Bach's „Clavierübung I“. – Dissertation. University of Oxford, 1988, 284 S.
753. Jones, Richard Douglas P.: Stages in the Development of Bach's The Well-Tempered Clavier II. – In: *The Musical Times*, 132 (1991), S. 441–446.
754. Jones, Richard Douglas: When Bach Changed his Mind. – In: *Piano Today* 15 (1995), Nr. 6, S. 9–10.
755. Joseph, Charles M.: Bach the Architect. Some Remarks on Structure and Pacing in Selected Praeludia. – In: *Johann Sebastian. A Tercentenary Celebration ...* S. 83–93. [Vgl. Nr. 32].
756. Keller, Hermann: Das wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach: Werk und Wiedergabe. – Kassel: Bärenreiter, [1994]. 196 S.
757. Keller, Hermann: Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. [3. Aufl.]. – Frankfurt/M; Leipzig; London; New York: Peters; 1992. 277 S.
758. Keller, James M.: Variations on the „Goldbergs“. – In: *Piano & Keyboard* (May–Jun 1994), Nr. 168, S. 64–66.
759. Keller, Roland: Zur Darstellung von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“. – In: *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Zykl. Wiedergabe an drei Abenden ...* [Programmheft]. – Göppingen, 1995. – [S. 9–13].
760. Kelterborn, Rudolf: Analyse und Interpretation: Eine Einführung anhand von Klavierkompositionen – Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Schönberg, Bartok. – Winterthur: Amadeus, 1993, 134 S.
761. Kistler-Liebendörfer, Bernhard: Vom Wirken der Zahl in J. S. Bachs Goldbergvariationen: mit einem Anhang: Die Ornamentierung der Aria. 2. über-

- arb. Aufl. – Frankfurt/Main: R.G. Fischer, 1993. 32 S. (Edition Fischer) [Vgl. Bach-Jahrbuch 75 (1989), Bibliographie Nr. 601].
 Rezension: (1): *Musica* 45 (1991), Nr. 4, S. 255 (Hartmut Fladt).
762. L'interpretation comme analyse: les „Variations Goldberg“ (includes summary in English). – [Vgl. Nr. 796].
763. Ladewig, J.: Bach and the „Prima Pratica“. The Influence of Frescobaldi on a Fugue From the „Well-Tempered Clavier“. – In: *The Journal of Musicology* 9 (1991), Nr. 3, S. 358–375.
764. Landowska, Wanda: Le clavecin chez Bach. – In: *Cahiers Wanda Landowska* 10–11 (1993), S. 3–16. [Originally published in „S.I.M. Revue musicale mensuelle“, 15 May 1910.]
765. Lehmann, Karen: „... von allem unnützen Ueberfluß befreyt...“ Bachs Wohltemperiertes Klavier und die sogenannten Forkelschen Kurzfassungen. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989* ... S. 157–164. [Vgl. Nr. 25].
766. Little, M.; Jenne, N.: Bach's Dance Music: Siehe Nr. 750.
767. London, J.: The Practical Theorist: Harmonic Pacing in Bach's „Prelude, BWV 998“. – In: *Soundboard* 17 (1990), Nr. 3, S. 45–47
768. Loucks, Richard: Was the Well-Tempered Clavier Performable on a Fretted Clavichord? – In: *Performance Practice Review Vol 5* (1992) S. 44–89 [fehlerhaft] S. 247–292 [korr].
769. Louwenaar-Lueck, Karyl: The Sequence of Sarabande and Air in Bach's Keyboard Partitas. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 23 (1992), Nr. 1, S. 38–50.
770. Malloch, William: Bach and the French Overture. – In: *The Musical Quarterly* 75 (1991), Nr. 2, S. 174–197.
771. Märker, Michael: Aria – Kanon – Choral: zu Bachs Variationswerken BWV 988, 989 und 769. – In: *Bachwoche Ansbach 1993. Off. Almanach*, S. 37–40.
772. Marshall, Robert Lewis: Johann Sebastian Bach. – In: *Eighteenth-Century Keyboard Music*. Edited by Robert L. Marshall. New York: Schirmer Books, 1994, S. 68–123.
773. Mesnage, Marcel; Riotte, André: L'invention à deux voix n° 1 de J.S. Bach. – In: *Analyse musicale* (February 1991): Le concept de modèle en analyse musicale 22 (1991), S. 46–66.
774. Miteran, A.: „Prelude de la Suite pour luth en mi mineur“ de J.S. Bach; quand musique et poesie se rejoignent. – In: *Guitare* (1992), Nr. 44, S. 29–31.
775. Morana, Frank: The „Dobenecker“ Toccata, BWV-Anh. II 85: An Early Bach Work? – In: (1): *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 24 (1993), Nr. 2, S. 26–37; (2): *The Diapason* 82 (1991), 5, S. 14–16.
776. Morana, Frank: Motivic Symbolism in J. S. Bach's Partita I. – In: *The Diapason* 84 (1993) 11, S. 16–17.
777. Morana, Frank: The Presto in D Minor, BWV 970: its Authorship Reconsidered (Includes Appendices). – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 21 (1990), Nr. 3, S. 9–29.
778. Moroney, Davitt: A New Completion for Bach's Unfinished Harpsichord Fugue in c Minor, BWV 906/2. – In: *Aspects of Keyboard Music. Essays in*

- Honour of Susi Jeans. On the Occasion of her Seventy-fifth Birthday. Edited by Robert Judd. Oxford: Positif Press, 1992, S. 113–120.
779. Nägele, Rainer: Zur Gliederung der Allemande der Bachschen „c-moll-Suite“ (BWV 813). Eine Antwort auf Peter Benarys Analyse der Bachschen Suitensätze – In: *Musica* 48 (1994), Nr. 3, S. 158–161.
780. Nosina, Vera B.: Simvolika muzyki I. S. Bacha i ee interpretacija v „Chorošo temperirovannom klavire“: učebnoe posobie dlja slušatelej FPK. Vera B. Nosina. Gosudarstvennyj Muzkal'no-Pedagogičeskij Institut Imeni Gnesinych, Fakul'tet Povyšenija Kvalifikacii. – Moskva: Gosudarstvennyj Muzykal'no-Pedagogičeskij Inst. Imeni Gnesinych, Fak. Povašenija Kvalifikacii, 1991. 54 S.
781. Osthoff, Wolfgang: Imitatio, Allegorie, Symbol. Erwägungen zum Schlußsatz der Sonate BWV 963 und zu ähnlichen Soggetti von Johann Sebastian Bach. – In: *Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte; Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Frank Heidelberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend. Kassel: Bärenreiter, 1991, S. 273–285.
782. Picht-Axenfeld, Edith: Die Tänze in den Klaviersuiten von Johann Sebastian Bach. – In: *Tanz und Musik im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert*. Konferenzbericht der XIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 16. Juni 1991. Hrsg. vom Institut für Aufführungspraxis durch Eitelfriedrich Thom und Frieder Zschoch. – Michaelstein/ Blankenburg: Quedlinburg Druck., S. 104–111. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jh.; 45).
783. Reynolds, R. L.: *The Bach Sinfonias: a Guide to Analyses and Performance Planning*. – Dissertation. University of Kentucky, (1993) 234 S.
784. Robinson, M.: J. S. Bach as Teacher: the „Clavierbuechlein“. – In: *American Music Teacher* 44 (1995), Nr. 5, S. 18–21 f.
785. Rogers, M. R.: *The Rich Messiness of Music. Teaching Theory in Music With Contradictions and Paradox*. – In: *College Music Symposium* 30 (1990), Nr. 1, 137–139 [Franz. Suite, Nr. 2, BWV 813]; *College Music Symposium* 30 (1990), Nr. 1, S. 134–135 [Sinfonia, f-Moll]
786. Schenkman, W.: *New Perspectives on Bach's „Well-Tempered Clavier“*. – In: *Clavier* 33 (1994), Nr. 3, S. 12–17; Nr. 5, S. 17–20.
787. Schleuning, Peter: *The Chromatic Fantasia of Johann Sebastian Bach and the Genesis of Musical „Sturm und Drang“*. – In: *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*. Ed. by Pieter Dirksen. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1992, S. 217–229.
788. Schulenberg, David: *Musical Expression and Musical Rhetoric in the Keyboard Works of J. S. Bach*. – In: *Johann Sebastian: a Tercentenary Celebration ...* S. 95–109. [Vgl. Nr. 32].
789. Schulenberg, David: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. – New York: Schirmer Books, 1992; XV, 475 S.; – London: Gollancz, 1993. XV, 475 S. Rezensionen: (1): *Diapason* 85 (1994), Mai, S. 5–6 (James B. Hartmann). (2): *Contemporary review* 263 (1993), S. 273–274 (Bruce Pattison). (3): *Early Keyboard Journal* 12 (1994), S. 132–136 (Richard Troeger). (4):

- Early Music 22 (1994), Nr. 1, S. 137–139 (David Ledbetter). (5): Fanfare 17 (1994), Nr. 6, S. 355–356 (Bernard D. Sherman). (6): Music & Letters 75 (1994), S. 268–270 (Peter Williams). (7): Musical Times 134 (1993), S. 333 (Howard Schott). (8): Organists' Review 79 (1993), S. 362 (Ivor Keys). (9): Piano & Keyboard (1994), Nr. 166, S. 82–83 (John Butt).
790. Siegele, Ulrich: Bach's Theological Concept of Form and the F Major Duet. – In: Music Analysis 11 (1992), Nr. 2–3, S. 245–278.
791. Staier, A.: The Two Souls of Bach. – In: Classic CD (1994), Nr. 54, S. 42–43.
792. Talbot, Michael: A Further Borrowing from Albinoni. The C Major Fugue BWV 946. – In: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ... – S. 142–161. [Vgl. Nr. 19].
793. Theobald, Christoph; Charru, Philippe: La Pensée musicale de Jean-Sébastien Bach: Siehe Nr. 628.
794. Tomita, Yo: J. S. Bach's „Das Wohltemperierte Clavier II“. A Critical Commentary. Vol. 2: All The Extant Manuscripts. – Leeds, Household World, 1995, XXX, 1001 S.
795. Tomita, Yo: J. S. Bach's „Das Wohltemperierte Clavier II“. A Critical Commentary. Vol. I: Autograph Manuscripts. – Leeds: Household World Publisher, 1993. 146 S.
Rezension: (1): Die Musikforschung 48 (1995), S. 307 (Martin Geck).
796. Vinay, Gianfranco: L'interprétation comme analyse: les Variations Goldberg. – In: Revue de Musicologie 81 (1995), S. 65–86.
797. Vroon, D.: Joao Carlos Martins: the Brazilian Pianist Plans a Come-Back With Bach's Keyboard Music as the Vehicle. – In: American Recorder 58 (1995), Nr. 1, S. 24–26.
798. Watchorn, P.: A Performer's Guide to the „English Suites“ of J. S. Bach, BWV 806–811. – Dissertation. Boston University, 1995, 170 S.
799. White, Andrew: The Prelude and Fugue in C Major from Bach's Well-Tempered Clavier [Book I]: Notes on the Compositional Process. – In: Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute 23 (1992), Nr. 2, S. 47–60.
800. Wolff, Christoph: The Clavier-Übung Series. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 189–213. [Vgl. Nr. 39].
801. Wolff, Christoph: The Handexemplar of the Goldberg Variations. – In: ders.: Bach. Essays ... S. 162–177. [Vgl. Nr. 39].
802. Wolff, Christoph: The Identity of the ‚Fratro Dilettissimo‘ in the Capriccio B-Flat Major and Other Problems of Bach's Early Harpsichord Works. – The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990. Ed. by Pieter Dirksen. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1992, S. 145–156.
803. Zacher, Gerd: Der Schritt vom Wohltemperierten Clavier (in allen Tonarten) zur Kunst der Fuge (nur in d-moll). – In: ders.: Bach gegen seine Interpreten verteidigt ... S. 50–54. [Vgl. Nr. 40].
804. Zacher, Gerd: Mißglückt? Die Form des Praeludiums Es-Dur aus dem Wohltemperierten Clav. I. – In: ders.: Bach gegen seine Interpreten verteidigt ... S. 31–49. [Vgl. Nr. 40].

805. Zacher, Gerd: Zur Interpretation der vier Duette aus dem Dritten Theil der Clavier Übung. – In: ders.: Bach gegen seine Interpreten verteidigt ... S. 143–179. [Vgl. Nr. 40].

G. Orchester- und Kammermusik

806. Anderson, Nicholas: The Baroque Concerto. – In: *A Companion to the Concerto*. Ed. by Robert Layton. New York 1988, S. 34–42 [betrifft J. S. Bach].
807. Böhmer, Karl: Bachs mythologisches Geheimnis. Philip Pickett, Reinhard Goebel und das verborgene Programm der Brandenburgischen Konzerte. – In: *Concerto* 12 (1995–1996), Nr. 109, S. 15–17.
808. Borem de Oiveira, F.: Improvisatory styles in the music of Bach. – In: *International Society of Bassists* 18 (1992), Nr. 2, S. 54–62.
809. Botelho, M.: Rhythm, Meter, and Phrase: Temporal Structures in Johann Sebastian Bach's Concertos. – University of Michigan, 1993, 589 S.
810. Bowman, D.: [Brandenburg Concerto Nr. 2, BWV 1047] GCSE Set Work – JS Bach: „Brandenburg Concerto No. 2 in F, BWV 1047“. – In: *Music Teacher* 71 (1992), S. 20–21 f.
811. Bowman, D.: GCSE Set Work – Bach: „Suite No. 2 in B Minor (BWV 1067)“. – In: *Music Teacher* 70 (1991), S. 18–19 f.
812. Boyd, Malcolm: Bach: The Brandenburg Concertos. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 111 S. (Cambridge Music Handbooks).
Rezensionen: (1): *Brio* 32 (1995), Nr. 1, S. 42–43 (Clifford Bartlett). (2): *Choice*. *Current Review for Academic Books* 32 (1994), S. 122–123 (P. G. Swing). (3): *Fanfare* 19 (1995), Nr. 2, S. 542 (Bernard D. Sherman). (4): *Historical Brass Society Journal* 6 (1994), S. 374–378. (5): *The Musical Times* 135 (1994), S. 156–157 (Steve Sweeney-Turner). (6): *Music & Letters* 76 (1995), S. 436–437 (John Butt).
813. Breig, Werner: Das Ostinatoprinzip in Johann Sebastian Bachs langsamen Konzertsätzen. – In: *Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte; Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend. – Kassel: Bärenreiter, 1991, S. 287–300.
814. Breig, Werner: Zur Werkgeschichte von Johann Sebastian Bachs Cembalo-konzert in A-Dur BWV 1055. – In: *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*. Ed. by Pieter Dirksen. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1992, S. 187–215.
815. Breig, Werner: Zur Gestalt von Johann Sebastian Bachs Konzert für Oboe d'amore. – In: *Tibia* (1993), S. 431–448.
816. Castleman, H.: Do I Need a License to Play Bach? – In: *Journal of the American Viola Society* 6 (1990), Nr. 3, S. 3 f.
817. Dadelsen, Georg von: Bach, der Violinist. Anmerkungen zu den Soli für Violine und für Violoncello. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 70–76. [Vgl. Nr. 25].

818. Dadelsen, Georg von: Das Autograph. Entstehung und Überlieferung. – In: J. S. Bach Sei Solo. Sechs Sonaten und Partiten für Violine ... S. 39–50. [Vgl. Nr. 22].
819. Dausend, Gerd Michael: Die Cellosuiten von Johann Sebastian Bach auf der Gitarre. – In: Gitarre & Laute 13 (1991), Nr. 4, S. 19–24; Nr. 5, S. 53–57.
820. Daw, Stephen: Slurs on the Copyist's Book – Discusses Recently Published Evidence on the Cello Suites of J. S. Bach. [betr. BWV 1007–1012]. – In: The Strad 103 (1992), S. 904–905.
821. Dirksen, Pieter: The Background to Bach's Fifth Brandenburg Concerto. – In: The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990. Ed. by Pieter Dirksen. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1992, S. 157–185.
822. Dube, M. C.: „Prelude of Suite V“ for Cello Solo by J. S. Bach: Options for Performance. – University of Arizona, 1993, 57 S.
823. Eppstein, Hans: NBA Serie VI, Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012. Faksimile. – Beiband zum Kritischen Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1991. 170 S. [Vgl. Nr. 8].
Rezensionen: (1): Organ Yearbook 23 (1992–1993), S. 212–213 (Peter Williams). (2): Die Musikforschung 46 (1993), S. 109–110 (Winfried Pape). (3): Die Musikforschung 47 (1994), S. 225–226 (Wolfgang Hochstein).
824. Falcon, M.: Between Two Worlds: Reading Between the Lines: Bach's „Bouree in E Minor“ (and Bart Howard's „In Other Words“). – In: Soundboard 21 (1995), Nr. 3, S. 52–55.
825. Fellows, R. B.: Comparing Bach Sonatas. – In: Flute Talk 11 (Apr. 1992), S. 19–24. [Betrifft Sonaten für Flöte]
826. Fellows, R.: Practice Tips for Technical Passages of J. S. Bach's „A Minor Partita“. – In: The Instrumentalist 46 (1992), S. 30–31.
827. Fenley, J. F.: Interpreting Bach's Appoggiaturas. – In: Flute Talk 13 (1994), S. 16f.
828. Folio, Cynthia.: Analysis and Performance of the Flute Sonatas of J. S. Bach: a Sample Lesson Plan. – In: Journal of Music Theory Pedagogy 5 (1991), Nr. 2, S. 133–159.
829. Geck, Martin: Köthen oder Leipzig? Zur Datierung der nur in Leipziger Quellen erhaltenen Orchesterwerke Johann Sebastian Bachs. – In: Die Musikforschung 47 (1994), S. 17–24.
830. Genualdi, J.: Bach Sonatas and Partitas: Some Thoughts on How to Teach, Listen to, and Play Them. – In: American String Teacher 44 (1994), Nr. 3, S. 36.
831. Godt, Irving: Politics, Patriotism, and a Polonaise: a Possible Revision in Bach's „Suite in B Minor“. – In: The Musical Quarterly 74 (1990), Nr. 4, S. 610–622.
832. Goebel, Reinhard: Kammermusik in Köthen. – In: Bachwoche Ansbach 1995. Almanach. S. 102–111.
833. Goebel, Reinhard: Bachs geschichtlicher Ort: Werke für Solovioline bis Johann Sebastian Bach. – In: J. S. Bach Sei Solo: Sechs Sonaten und Partiten für Violine ... S. 127–143. [Vgl. Nr. 22].

834. Gregory, D.: Preferences of Middle School and Undergraduate Instrumentalists for Acoustic and Synthesized Transcriptions. – In: *Journal of Band Research* 29 (1994), Nr. 2, S. 97–105.
835. Günther, Ulrich: Bachs Brandenburgische Konzerte. Thema für Studenten, Lehrer und Schüler. – In: *Musik und Bildung* 26 (1994), Nr. 5, S. 12–22.
836. Haynes, Bruce: Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte. – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 23–43. [Vgl. Nr. 9].
837. Heller, Karl; Schulze, Hans-Joachim: NBA. Serie VII Bd. 5: Konzerte für zwei Cembali. Kritischer Bericht. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1990. 120 S. [Vgl. Nr. 8] [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), Bibliographie Nr. 641].
Rezension: (1): *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 111–112 (Günther Wagner).
838. Kaiser, Joachim: Johann Sebastian Bach. Suite für Flöte und Orchester Nr. 2 h-moll. – [München]: TR-Verl.-Union. 1994. 1 CD. (Kaisers Konzertführer; 7)
839. Kaplan, H.M.: An Examination of Johann Sebastian Bach's „Fifth and Sixth Suites for Solo Cello, BWV 1011 and 1012“. – Dissertation. University of Cincinnati, 1994, 98 S.
840. Kirchner, Gerhard: Ein Schnitt und seine Folgen. Zum ersten Satz der Sonate BWV 1032. – In: *Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag ... Kassel [u. a.]*, 1992, S. 117–134.
841. Kloss, Bertram: 6. Brandenburgisches Konzert. Eine Unterrichtseinheit in der 13. Jahrgangsstufe. – In: *Musik und Bildung* 26 (1994), Nr. 5, S. 26–28.
842. Kloss, M. B.: The Bach Cello Suites on Horn. – In: *The Horn Call: Journal of the International Horn Society* 25 (1994), Nr. 1, S. 37–41.
843. Kobayashi, Yoshitake: Noch einmal zu J. S. Bachs „Solo pour la flûte traversière“ BWV 1013. – In: *Tibia* 16 (1991), S. 379–382.
844. Kreyssig, Peter: Verborgene Harmonie in der linearen Existenz? Individualität zur Zeit Bachs und heute. – In: *J. S. Bach Sei Solo: Sechs Sonaten und Partiten für Violine ...* S. 189–197. [Vgl. Nr. 22].
845. Kuper, Eckhardt: „Audiatur et altera pars“: Beobachtungen zur Generalbaß- und Satztechnik im 2. Satz der h-moll-Sonate für Flöte u. obl. Cembalo (BWV 1030) von J. S. Bach. – In: *Tibia* 19 (1994), S. 110–116.
846. Küster, Konrad: Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter. 1993, S. 51–57 (Bärenreiter Studienbücher Musik; 6).
847. Küster, Konrad: Grenzen des Ritornellkonzertes? Zu Bachs Konzertsätzen BWV 1041/1 und 1060/3. – In: *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Rudolf Faber, Anton Förster, Hans Ryschawy, Jutta Schmoll-Barthel, Rolf W. Stoll. Kassel: Bärenreiter, 1991, S. 105–116.
848. Lang-Becker, Elke: Johann Sebastian Bach: Die Brandenburgischen Konzerte. – München: Fink, 1990. [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), Bibliographie Nr. 645].
Rezension: (1): *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 400 (Frieder Remp).
849. Lasocki, David; Powell, Ardal: Bach and the Flute: Siehe Nr. 871.
850. Lehrer, D.: The Concertos of Johann Sebastian Bach Currently in the Repertory of the 20th-Century Oboe Soloist. – In: *The Journal of the International Double Reed Society* (1992), Nr. 2, S. 3–26.

851. Lester, J.: Letter. [Metric ambiguity in Bach's „Brandenburg Concerto No. 3“]. J. London]. – In: *Theory Only* 12 (1991), Nr. 1–2, S. 57–60.
852. London, Justin Marc: Metric Ambiguity (?) in Bach's „Brandenburg Concerto No. 3“ [Meter and the play of ambiguity in the „Third Brandenburg Concerto.“ M. Botelho]. – In: *Theory Only* 11 (1991), Nr. 7–8, S. 21 f.
853. Macia, J. L.: *Vezelay – Rostropovitch – Bach* (suites for solo violoncello, BWV 1007–1012). – In: *Diapason* (1995), Nr. 416, S. 83–84.
854. Mains, Ronda Miller: *An Investigation of the Articulations Found in the Primary Sources of the Flute Sonatas of Johann Sebastian Bach Resulting in a Composite Edition for Analysis and a Second Edition for Practical Performance.* – Dissertation. University of Oregon, 1993, 281 S.
855. Marissen, Michael A.: *Scoring, Structure and Signification in J. S. Bach's „Brandenburg Concertos“.* – Dissertation. Brandeis University, 1991, 260 S.
856. Marissen, Michael: J. S. Bach's „Brandenburg. Concertos“ as a Meaningful Set. – In: *Musical Quarterly* 77 (1993), Nr. 2, S. 193–235.
857. Marissen, Michael: Organological Questions and their Significance in J. S. Bach's „Fourth Brandenburg Concerto“. – In: *Journal of the American Musical Instrument Society* 17 (1991), S. 5–52.
858. Marissen, Michael: Beziehungen zwischen der Besetzung und dem Satzaufbau im ersten Satz des sechsten Brandenburgischen Konzerts von Johann Sebastian Bach. – In: *J. S. Bach Schaffenskonzption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 104–128. [Vgl. Nr. 25].
859. Marissen, Michael: On Linking Bach's F-Major Sinfonia and his Hunt Cantata. – In: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 23 (1992), Nr. 2, S. 31–46.
860. Marissen, Michael: *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos.* – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995. 150 S.
Rezension: (1): *Tibia* 20 (1995), S. 627–628 (Thomas Seedorf).
861. Marissen, Michael: Concerto Styles and Signification in Bach's First Brandenburg Concerto. – In: *Bach Perspectives Vol. I ...* S. 79–101. [Vgl. Nr. 14].
862. Mehne, Wendy Ann: *A Research/Performance Edition of Johann Sebastian Bach's Acknowledged Flute Sonatas.* – Dissertation. The University of Wisconsin – Madison, 1992, 352 S.
863. Michel, Winfried: „Ein Ton“. Das „fis“ im zwanzigsten Takt von Bachs Flötenpartita. – In: *Travers & Controvers.* Festschrift für Nikolaus Delius. Celle copyr. 1992, S. 67–87.
864. Mitchell, D. L.: Reconsidering the Primary Sources for J. S. Bach's Trio Sonatas. – In: *The American Organist* 28 (1994), S. 58–60.
865. Nagel, F. (Ed.): [J. S. Bach] *Trio in G Major for Two Flutes and Basso Continuo* (Bärenreiter). – In: *The Musical Times* 134 (1993), S. 578.
866. Nowak, Adolf: *Bachs Werke für Violine allein: Ihre Rezeption durch Auf-führung, Theorie und Komposition.* – In: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag, 1991, S. 223–237.
867. Pank, Siegfried: „Darf ich bitten“. Der tänzerische Ursprung der Suitensätze und ihre instrumentale Ausführung. – In: *Tanz und Musik im aus-*

- gehenden 17. und 18. Jahrhundert. Konferenzbericht der XIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 16. Juni 1991. Hrsg. vom Institut für Aufführungspraxis durch Eitelfriedrich Thom und Frieder Zschoch. Michaelstein/Blankenburg: Quedlinburg Druck, 1993, S. 119–127. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jh.; 45).
868. Pickett, Philip: Johann Sebastian Bach Brandenburgische Konzerte. Ein neuer Interpretationsansatz. – [Einführungstext zu CD Ed. L'Oiseau-Lyre 440675-2], 1995. 9 S.
869. Pocij, Bohdan: Polifonia koncertów brandenburskich. – In: *Canor: Kwartalnik poswiecony problemom interpretacji muzyki dawnej* 2 (1993), Nr. 5, S. 56–57.
870. Poos, Heinrich: J. S. Bachs Chaconne für Violine solo aus der Partita d-moll, BWV 1004. Ein hermeneutischer Versuch. – In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 1993, S. 151–203.
871. Powell, Ardal; Lasocki, David: Bach and the Flute: the Players, the Instruments, the Music. – In: *Early Music* 23 (1995), Nr. 1, S. 9–29.
872. Power, Tushaar: On the Pitch Dispositions of Bach's Fiauti d'echo and Other Treble Recorders. – In: *The Galpin Society Journal* 47 (1994), S. 155–160.
873. Pruett, Jeffrey Mark: J. S. Bach's Chaconne in D Minor: an Examination of Three Arrangements for Piano Solo. – Dissertation. The Louisiana State University And Agricultural And Mechanical Col., 1991. 89 S.
874. Qureshi, R. J.: The Influence of Baroque Dance in the Performance of Johann Sebastian Bach's „Six Suites a Violoncello Senza Basso“. – Dissertation. Rice University, 1994, 72 S.
875. Schachter, Carl: The Prelude from Bach's „Suite No. 4 for Violoncello Solo“: the Submerged Urlinie. – In: *Current Musicology* (1994), Nr. 56, S. 55–71.
876. Schröder, Karl-Ernst: Zum Trio A-Dur BWV 1025. – In: *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), S. 47–60. [Vgl. Nr. 9].
877. Schulze, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bach. – In: *Konzertbuch Orchestermusik 1650–1800*, Wiesbaden 1991, S. 115–162.
878. Schulze, Hans-Joachim; Heller, Karl: NBA. Serie VII Bd. 5: Siehe Nr. 837. [Vgl. Nr. 8].
879. Schumann, Karl: Die sechs Brandenburgischen Konzerte. – In: *Bach-Tage Hamburg '94*, Programmheft, S. 30–33.
880. Seiffert, Reinhard: Die Stimme des Menschen. „Sei solo“ – Wirkungen und Spiegelungen im 20. Jahrhundert. – In: *J. S. Bach. Sei solo. Sechs Sonaten und Partiten für Violine. Interpretation ...*, 1991, S. 13–29. [Vgl. Nr. 22].
881. Seiffert, Reinhard: Urtext und Bearbeitung: Vergleich im Handel erhältlicher Ausgaben der „Sei Solo à violino senza Basso accompagnato“ von Johann Sebastian Bach. – In: *J. S. Bach Sei Solo: Sechs Sonaten und Partiten für Violine ...* S. 51–75. [Vgl. Nr. 22].
882. Stinson, Russell: „Anonymous J. S. Bach Sonata in A Major for Violin and Basso Continuo BWV Anh. 153“ (Breitkopf & Härtel). – In: *The Strad* 103 (1992), S. 88.

883. Susser, P.: Tempo Relationships in the Suites for Unaccompanied Violoncello by J. S. Bach. – In: *Journal of the Violon Society of America* 12 (1992), Nr. 3, S. 131–148.
884. Swack, Jeanne: J. S. Bach's A major flute sonata BWV 1032 revisited. – In: *Bach Studies 2 ...* S. 154–174. [Vgl. Nr. 15].
885. Swack, Jeanne R.: On the Origins of the „Sonata auf Concertenart“. – In: *The Journal of the American Musicological Society* 46 (1993), S. 369–414.
886. Thoene, Helga: Die „Loure“ aus der Partita E-Dur: Versuch einer Anleitung. – In: *J. S. Bach Sei Solo: Sechs Sonaten und Partiten für Violine ...* S. 113–126. [Vgl. Nr. 22].
887. Thoene, Helga: Die Architektur der drei Sonaten aus den „Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato“ von Johann Sebastian Bach. – In: *J. S. Bach Sei Solo: Sechs Sonaten und Partiten für Violine ...* S. 169–178. [Vgl. Nr. 22].
888. Thoene, Helga: Johann Sebastian Bach. Ciaccona – Tanz oder Tombeau[?] Verborgene Sprache eines berühmten Werkes. – In: *Cöthener Bach-Hefte* 6 (1994), S. 15–81. [Vgl. Nr. 11].
889. Toeplitz, Uri: Zur Sarabande aus dem Solo für die Flöte (BWV 1013). – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 85–89. [Vgl. Nr. 9].
890. Tosone, J.: Transcribing the Bach „Cello Suites“ for Guitar. – In: *Soundboard* 18 (1991), Nr. 3, S. 29–35.
891. Ulrichs, Alexander B.: Das Bach'sche Concerto grosso mit Laute. [BWV deest]. – In: *Musikblatt* 18 (1991), Nr. 2, S. 51–54.
892. Vogt, Hans: La música da cámara de Johann Sebastian Bach: consideraciones previas, analisis, obras; con ejemplos musicales. [Übersetzung aus dem Deutschen, Trad. de Juan Luis Milan Amat] – Barcelona: Ed. Laborm 1993. 270 S. [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), Bibliographie Nr. 657.]
893. Waln, R.: Exploring the Sources of Bach's Concert Studies. – In: *Flute Talk* 14 (1995), S. 16f.
894. Warrington, M.: The solo violist and the „Sixth Cello Suite“ of J. S. Bach. – In: *Journal of the American Viola Society* 10 (1994), Nr. 2, S. 11–12f.
895. Waterman, Ruth: A Disciplined Improvisation. Teil 1. [betr. BWV 1001]. – In: *The Strad* 103 (1992), S. 900–902.
896. Waterman, Ruth: Re-experience for the First Time. Teil 2. – In: *The Strad* 104 (1993), S. 118–121.
897. Wen, Eric: Sensitive to the Suspension: Bach Sonata in G Minor. – In: *The Strad* 104 (1993), S. 561–562.
898. Wentz, Jed: Bach: Quick Tempi and Passionate Expression. – In: *Traverso: Baroque flute newsletter* 5 (1993), Nr. 3, S. 1–3.
899. Wiesel, Uzi: Bach to Basic. Bach Suites. – In: *The Strad* 106 (1995), S. 284–285, 287.
900. Wiesel, Uzi: The Logic of a Living Organism. Bach Editions. – In: *The Strad* 104 (1993), S. 22–23.
901. Wolff, Christoph: Bach's Leipzig Chamber Music. – In: *ders.: Bach. Essays ...* S. 223–238. [Vgl. Nr. 39].
902. Wurth, M.: A Verse Interpretation: J. S. Bach's „Suite for Unaccompanied Cello No. 1 in G Major (BWV 1007)“. – In: *American String Teacher* 42 (1992), Nr. 4, S. 65–69.

H. Kunst der Fuge, Musikalisches Opfer, Kanons

903. An Analytical Offering (A.G. 1992)...: On Goehr's Homage to Bach. – In: *Music Analysis* 11 (1992), S. 177–200.
904. Beyer, Frank Michael: Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer, Ricercar a 3, 10 Canones, Ricercar a 6. – In: *Bachwoche Ansbach 1995. Almanach*. S. 113–114.
905. Bitsch, Marcel; Kremer Joseph-François: L'offrande musicale de Jean-Sébastien Bach: Siehe Nr. 930.
906. Böß, Reinhard: Die Kunst des Rätselkanons im Musikalischen Opfer. Text- u. Notenband. – Wilhelmshaven: Noetzel, 1991. 142, 192 S. („Ars Musica“) Rezensionen: (1) *Musica* 46 (1992), S. 383 (Erhard Karkoschka). (2): *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 211–212 (Frieder Remppl). (3): *Musiktheorie* 8 (1993), Nr. 1, S. 87–88 (Andreas Traub). (4): *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 289–290 (Joachim Dorfmlüller).
907. Böß, Reinhard: „192. Quodlibet-Evolutiones“ zum „10. Canon“ aus BWV 1087. – In: *Musiktheorie* 6 (1991) 1, S. 79–90.
[Zu G. Hartmann: „Evolutiones“ eines Bach-Kanons ...]
908. Brüggel, Joachim: Johann Sebastian Bach, Musikalisches Opfer (BWV 1079): Bemerkungen zum „Canon a 2 per Tonos“. – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 91–100. [Vgl. Nr. 9].
909. Brüggel, Joachim: Zum Problem der „Mehrfachlösungen“ in den Kanons des Musikalischen Opfers. Eine kritische Studie zu Reinhard Böß, Die Kunst des Rätselkanons im Musikalischen Opfer. – In: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 3 (1994), S. 81–101.
910. Collins, Denis: Historical Precedents for Bach's *Evolutio Canon* BWV 1087/10. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 24 (1993), Nr. 1, S. 5–14.
911. Collins D.: Musical Terminology in the Canonic Works of Bach: an Historical Context. – In: *Bach, the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 26 (1995), Nr. 1–2, S. 91–101.
912. Delaere, Mark: Der alte Bach: historische und analytische Bemerkungen zum Musikalischen Opfer. – In: *Bach und die Moderne. Symposium Braunschweig 1992 ...* S. 21–36. [Vgl. Nr. 17].
913. Dewulf, Charles: L'Art de la fugue. Testament de J. S. Bach. – Welckenraedt: C. Dewulf. 1995.
914. Dirksen, Pieter: Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Struktur und Aufführungspraxis. – Wilhelmshaven: Noetzel, 1994. 234 S. (Heinrichshofen Bücher; Veröff. zur Musikforschung; 12).
Rezensionen: (1): *Musik und Gottesdienst* 49 (1995), S. 341 (Andreas Marti). (2): *Die Musikforschung* 48 (1995), S. 422–423 (Friedbert Streller). (3): *Notes* 52 (1995), S. 462–463 (F. Ellsworth Petersen).
915. Eggebrecht, Hans Heinrich: J. S. Bach's *The Art of Fugue*. The Work and its Interpretation [Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung]. Engl. transl. by Jeffrey L. Prater. – Ames: Iowa State University Press. 1993. 160 S. [XVIII, 141 S.].

- Rezensionen: (1): Choice. Current review for academic Book 32 (1994), Nr. 123–124 (V. J. Panetta). (2): Diapason 86 (1995), April, S. 11–12 (Enrique Alberto Arias). (3): Notes 51 (1995), S. 1317–1321 (David Schulenberg).
1916. Einstein, A.: *Opus ultimum*. [schwedische Übersetzung]. – In: *Musikrevy* 46 (1991), Nr. 6, S. 285–286.
1917. Göncz, Zoltán: A fuga művészete zárócontrapunctusának rekonstrukciója [Die Rekonstruktion der Schlußfuge in der Kunst der Fuge]. – In: *Bach tanulmányok 2* [Bach Studien 2] ... S. 5–89. [Vgl. Nr. 7]
1918. Göncz, Zoltán: Bach – a szerialista? A 14. „Contrapunctus“ programozott ueternei. – In: *Magyar Zene, zenetudományi folyoirat* 31 (1990), Nr. 3, S. 317–322
1919. Göncz, Zoltán: The Permutational Matrix in J. S. Bach's Art of Fugue: The Last Fugue Finished? – In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, 1991, S. 109–119.
1920. Gottlieb, Stephen A.: Bach's Musical Offering as Autobiography. – In: *Johann Sebastian. A Tercentenary Celebration ...* S. 59–68. [Vgl. Nr. 32].
1921. Gould, Glenn: Kunst der Fuge. – In: ders., *Von Bach bis Boulez: Schriften zur Musik I*. Hrsg. und eingeleitet. von Tim Page. Aus dem Amerikanischen von H.-J. Metzger. München: Piper; Mainz: Schott, 1992; S. 35–44.
1922. Griffiths, P.: Revisiting the Nineteenth Century; Bouvard & Pecuchet-Gloria Records (Erich Bergel's arrangement of „The Art of the Fugue“). – In: *The Hungarian Quarterly* 34 (1993), S. 162–163.
1923. Guggenheim, Paul: The Riddle of Bach's Last Fugue Contrapunctus XIX. Theologically Considered With a Conjectural Completion. – San Francisco: Mellen Research Univ. Press, 1992. 111 S.
- Rezensionen: (1): Diapason 85 (1994), Mai, S. 6–7 (Dennis Schmidt). (2): Notes 51 (1995), S. 1317–1321 (David Schulenberg).
1924. Harrow, P.: New Solutions to „Canon 10“ of J. S. Bach's „Fourteen Canons BWV 1087“. – In: *College Music Symposium* 30 (1990), Nr. 2, S. 90–99.
1925. Kasbergen, Marinus; Van Houten, Kees: Bach et le nombre. Suivi de L'Art de la Fugue: Siehe Nr. 945.
1926. Katz, Boris: Zur Emblematis im Spätwerk Bachs. Einige Bemerkungen zum Musikalischen Opfer BWV 1079. – In: *J. S. Bachs Schaffenkonzeption ... Bericht ...* Leipzig 1989, Leipzig, 1991, S. 269–276. [Vgl. Nr. 25]
1927. Keck, R.: Bach's Legacy: a Musical Offering. – In: *American Music Teacher* 45 (1995–1996), Nr. 3, S. 14–17.
1928. Kirkendale, Ursula: Bach und Quintilian – die Institutio Oratoria als Modell des Musikalischen Opfers. – In: *Bachwoche Ansbach. Off. Almanach* 1991, S. 39–58.
1929. Kistler-Liebendörfer, Bernhard: *Quaerendo invenietis. Versuch über J. S. Bachs „Musikalisches Opfer“*. 2. Aufl. – Frankfurt am Main: Fischer, 1994. – 35 S. (Edition Fischer) [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 75 (1989), Bibliographie Nr. 698].
- Rezension: (1) *Musica* 45 (1991), Nr. 4, S. 255 (Hartmut Fladt).
1930. Kremer, Joseph-François; Bitsch, Marcel: *L'offrande musicale de Jean-Sébastien Bach. Introd. et analyse musicale de Marcel Bitsch*. – Paris: Ed. Kimé, 1994. 120 S. (Collection „Musica“).

931. Lagace, B. und Valteau, D.: The „Art of Fugue“ on the Organ. – In: *The American Organist* 28 (1994), S. 61–65.
932. Marissen, Michael.: More Source-Critical Research on Bach's „Musical Offering“. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 25 (1994), Nr. 1, S. 11–27.
933. Marissen, Michael: The theological character of J.S. Bach's Musical Offering. – In: *Bach Studies 2 ...* S. 85–106. [Vgl. Nr. 15].
934. Milka, Anatoly P.: Über den Autor der Umstellung der Kanons im Musikalischen Opfer Johann Sebastian Bachs. – In: *J.S. Bach Schaffenskonzeption. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 129–137. [Vgl. Nr. 25].
935. Mottl, W.: Flexibilität, Tonlichkeit und Phantasie: Johann Sebastian Bachs „Musikalisches Opfer“. – In: *Das Orchester* 41 (1993), S. 834.
936. Pechtold, Friedrich: Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ Gedanken zur Aufführungspraxis. – In: (1): *Der Kirchenmusiker* 44 (1993), S. 53–57, S. 96–98; (2): *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 304, 64 (1994), S. 295.
937. Rampe, Siegbert: Bach, Quantz und das Musicalische Opfer. – In: *Concerto* 10 (1993), Nr. 84, S. 15–23.
938. Rechtsteiner, Hans-Jörg: Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. – Frankfurt am Main; Berlin; Bern [u. a.]: Lang, 1995. 98 S. (Europäische Hochschulschriften; Reihe XXXVI, Musikwiss.; 140)
939. Riedel, Friedrich W.: Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge und die Fugenbücher der italienischen und österreichischen Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts. – In: *Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte; Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Frank Heidlberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend. – Kassel: Bärenreiter, 1991, S. 327–333.
940. Schleuning, Peter: Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“: Ideologien, Entstehung, Analyse. – München: dtv; Kassel: Bärenreiter 1993. 271 S. (dtv; 4585)
 Rezensionen: (1): *Concerto* 10 (1993), Nr. 87, S. 15–16 (Thomas Synofzik). (2): *Musica* 48 (1994), Nr. 1, S. 47–48 (Marie-Agnes Dittrich). (3): *Musik und Gottesdienst* 47 (1993), Nr. 6, S. 298 (Andreas Marti). (4): *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 286–288 (Meinrad Walter). (5): *Musik und Unterricht* 6 (1995), S. 60–61 (Benno Morsey). (6): *Neue Zeitschrift für Musik* 154 (1993), Nr. 5, S. 70–71 (Claus-Steffen Mahnkopf). (7): *Notes* 52 (1995), S. 460–461 (David Schulenberg). (8): *Österreichische Musikzeitschrift* 49 (1994), Nr. 6, S. 419–421 (Hartmut Krones). (9): *Organ Yearbook* 24 (1994), S. 162–163 (Peter Williams).
941. Schmögner, Thomas: Assoziative Symbolik in Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. – In: „Musik muss man machen“. Eine Festgabe für Josef Mertin zum neunzigsten Geburtstag am 21. März 1994. Hrsg. von Michael Nagy. Wien 1994, S. 149–171.
942. Schwebesch, Erich: Johann Sebastian Bach und Die Kunst der Fuge. 3. Auflage. – Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1988. 387 S. [vgl. Bach-Jahrbuch 1994, Bibliographie Nr. 670]

- Rezension: (1): Die Musikforschung 44 (1991), S. 197–198 (Dieter Gutknecht).
943. Strickland, E.: The „Well-Tempered“ Keyboards of Bach and Jarrett. – In: *Fanfare* 15 (1991), Nr. 1, S. 46f.
944. Valteau, D.; Lagace, B.: The „Art of Fugue“ on the Organ: Siehe Nr. 931.
945. Van Houten, Kees; Kasbergen, Marinus: Bach et le nombre. Suivi de L'Art de la Fugue. Trad. du néerland. – Liège: Pierre Mardaga, 1992.–296 S.
946. Venuti, Massimo: Le ultime note di Bach. – In: *Rassegna Musicale Curci* 48 (1995), Nr. 3, S. 26–29.
947. Vermeulen, E.: Sleutelwerken in de muziek: „Die Kunst der Fuge“. – In: *Mens & Melodie* 47 (1992), S. 442–447.
948. Walker, Paul: Rhetoric, the *ricercar*, and J. S. Bach's Musical Offering. – In: *Bach Studies* 2 ... S. 175–191. [Vgl. Nr. 15].
949. Weber, Horst: Kalkül und Sinnbild: Eine Kurz-Geschichte des Kanons. – In: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 355–70.
950. Wilhelmi, Thomas: Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge. – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 101–105. [Vgl. Nr. 9].
951. Winter, R. S.: Of Realizations, Completions, Restorations and Reconstructions: from Bach's „The Art of Fugue“ to Beethoven's „Tenth Symphony“. – In: *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991), Nr. 1, S. 96–126.
952. Wolff, Christoph: Apropos the Musical Offering: The Thema Regium and the Term *Ricercar*. – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 324–331. [Vgl. Nr. 39].
953. Wolff, Christoph: Bach's Last Fugue: Unfinished? – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 259–264. [Vgl. Nr. 39].
954. Wolff, Christoph: New Research on the Musical Offering. – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 239–258. [Vgl. Nr. 39].
955. Wolff, Christoph: The Compositional History of the Art of Fugue. – In: ders.: *Bach. Essays ...* S. 265–281. [Vgl. Nr. 39].
956. Zacher, Gerd: Der verdrehte Baß in *Contrapunctus I* aus der Kunst der Fuge. – In: ders.: *Bach gegen seine Interpreten verteidigt ...* S. 7–11. [Vgl. Nr. 40].
957. Zacher, Gerd: Die Kunst einer Fuge: Johann Sebastian Bachs „*Contrapunctus I*“ in zehn Interpretationen. – In: *Bach und die Moderne. Symposium Braunschweig 1992 ...* S. 65–70. [Vgl. Nr. 17].
958. Zacher, Gerd: Die Metrik in *Contrapunctus VII* – per *Augmentationem et Diminutionem*. – In: ders.: *Bach gegen seine Interpreten verteidigt ...* S. 115–125. [Vgl. Nr. 40].
959. Zacher, Gerd: Über den Rhythmus „in *Stylo francese*“: Bachs *Contrapunctus VI* aus der Kunst der Fuge. – In: ders.: *Bach gegen seine Interpreten verteidigt ...* S. 126–142. [Vgl. Nr. 40].
960. Zanolli, Uberto: El arte de la fuga de Johann Sebastian Bach. – México: UNAM-Escuela Nacional Preparatoria, 1991, 37 S.

IX. Aufführungspraxis

A. Aufführungspraxis, -wiedergabe, Interpretation

961. Ainsley, R. *The New Face of Bach*. – In: *Classic CD* (1993), Nr. 39, S. 20–22.
962. Bach, Johann Sebastian: *Rules and Instructions for Playing Thorough-Bass or Accompaniment in Four Parts*. Transl. By Jaehee Bae. – In: *Currents in Musical Thought III*. Seoul [1995?].
963. Baumgärtner, Rainer: *Der umzingelte Bach. Erhellende Interpretationsvielfalt und verwirrendes Nebeneinander*. – In: *Concerto 8* (1991) Nr. 66, S. 14–16.
964. Billeter, Bernhard: *Verzierungs- und Artikulationszeichen in Johann Sebastian Bachs Triosonaten für Orgel*. – In: *Max Lütolf zum 60. Geburtstag*. Festschrift hrsg. Von Bernhard Hangartner und Urs Fischer. Basel copyr. 1994, S. 235–246.
965. Bluth, Reimar: *Alte Musik auf ETERNA-Schallplatten: Interpretieren und Aufführungspraxis in der ehemaligen DDR*. – In: *Alte Musik – Lehren, Forschen, Hören. Perspektiven der Aufführungspraxis; Symposium, Graz 1992*. Bericht. Hrsg. von Johann Trummer. Regensburg: ConBrio, 1994, S. 141–144.
966. Busch, Hermann J; Kooiman, Ewald; Weinberger, Gerhard: *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs*: Siehe Nr. 989.
967. Butt, John Anthony: *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. – Cambridge: Cambridge Univ. Press 1990. 278 S. [vgl. *Bach-Jahrbuch 80* (1994), Bibliographie Nr. 688].
Rezensionen: (1): *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), Nr. 2, S. 339–352 (Daniel R. Melamed). (2): *Music & Letters* 72 (1991), S. 435–437 (Peter F. Williams). (3): *Musical Times* 133 (1992), S. 78 (Ton Koopman). (4): *Notes* 48 (1992), S. 1255–1256 (Jeanne Swack). (5): *Performance Practice Review* 5 (1992), Nr. 2, S. 198–202.
968. Butt, John: *Music Education and the Art of Performing in the German Baroque*. – Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1994. XIX, 237 S. (Cambridge Musical Texts and Monographs)
Rezensionen: (1): *Concerto 12* (1995), Nr. 104, S. 16–17 (Thomas Synofzik). (2): *Early Music* 23 (1995), S. 315–316 (David Ledbetter). (3): *Musical Times* 136 (1995), S. 308–309 (George Pratt). (4): *Performance Practice Review* 8 (1995), Nr. 2, S. 171–176. (5): *Tibia* 20 (1995), S. 468–469 (Thomas Seedorf).
969. Christmann, A. H.: *Clarinet Talk* (high F clarino trumpet part performed on B flat or small E flat clarinet). – In: *The Clarinet* 11 (1983), Nr. 1, S. 41.
970. David, H. T.: *Deceptive Performance Traditions* (also in German) (originally printed 1926). – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 25 (1994), Nr. 2, S. 36–53.
971. Dietel, Gerhard: *Tage Alter Musik in Regensburg*. [Aufführung der „Johannes-Passion“ durch Joshua Rifkin]. – In: *Musica* 45 (1991), S. 315.

972. Dreyfus, Laurence Dana: *Bach's Continuo Group: Players and Practices in his Vocal Works*. – Cambridge, Mass. [u. a.]: Harvard University Press 1987. XII, 264 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 33]. Rezensionen: (1): *American Recorder* 32 (1991), Nr. 2, S. 21–22 (Howard Schott). (2): *The Double Reed* 14 (1991), Nr. 3, S. 67–68. (3): *Music & Letters* 73 (1992), S. 104–105 (David Ledbetter). (4): *Performance Practice Review* 5 (1992), Nr. 1, S. 109–112.
973. Faulkner, Quentin: *Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs*. – In: *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), S. 7–30. [Vgl. Nr. 9].
974. Franklin, Don O.: *Die Artikulation in den Cembalowerken J. S. Bachs – eine Notationsstudie*. – In: *J. S. Bachs historischer Ort ...* S. 280–301. [Vgl. Nr. 30].
975. Franklin, Don O.: *The Fermata as Notational Convention in the Music of J. S. Bach*. – In: *Convention in Eighteenth- and Nineteenth Century Music. Essays in Honor of Leonhard G. Ratner*. Ed. By W. J. Allanbrock, J. M. Levy and W. P. Maht. Stuyvesant/NY copyr. 1992, S. 345–381. (Festschrift Series. 10).
976. Grasmück, Heinz: *Saarbrücken: Bachs „Johannes-Passion“ in Szene gesetzt – Verfremdungseffekte im Musiktheater*. – In: *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 118–119.
977. Grasmück, Heinz: *Tanz auf der Marterstraße. Bachs Johannespassion als Ballett von Bernd Schindowski im Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen*. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 89–90.
978. Gross, Steven Lee: *The Evolution and Nomenclature of Bach's Horn Parts*. – University of Cincinnati, 1994, 143 S.
979. Grüß, Hans: *Bemerkungen zur Aufführungspraxis des Actus tragicus BWV 106*. – In: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium Rostock 1990 ...* S. 280–289. [Vgl. Nr. 19].
980. Grützbach, Erwin: *Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo senza Basso von Johann Sebastian Bach: BWV 1007–1012. Anh.: VI. Suite BWV 1012 für Violoncello nach G-Dur transponiert*. – Eisenach; Hamburg: Wagner, 1993. 129 S. Rezension: (1): *Musica* 48 (1994), Nr. 5, S. 294 (Susanne Müller-Hornbach).
981. Gülke, Peter: *Zum Thema Historische Aufführungspraxis*. – In: (1): *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz* 1994, S. 20–30; (2): *Bach-Tage Berlin 1993 [Programmbuch]*, S. 80–83.
982. Gutknecht, Dieter: *Zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik*. – In: *Concerto* 10 (1993), Nr. 87, S. 22–27.
983. Gutknecht, Dieter: *Zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik: Tradition als Hypothek. Die Capella Coloniensis (1954–1994)*. – In: *Concerto* 11 (1994), Nr. 96, S. 22–28.
984. Harris, C. David: *Kuhnau's Accentus and its Implications for the Performance of Bach's Keyboard Music*. – In: *Early Keyboard Journal* 13 (1995), S. 107–120.
985. Jaskulsky, Mechthild: *Chorische Stimmbildung für die h-Moll-Messe von J. S. Bach*. – Köln-Rodenkirchen: Tonger. 1993. 35 S.

986. Klingfors, Gunno: Bach gar igen: kaellkritiska studier i JS Bachs uppfoerandep Praxis. – Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen, 1991. 386 S. (Skrifter fran Musikvetenskapliga Institutionen; 23). (Zugl: Göteborg, Univ., Diss, 1991.)
987. Kobabe, Roswitha: Die Johannespassion in Italien 19. bis 27. März 1991. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 111–112.
988. König, Antonius: Gottesdienst mit Bachkantate in Neuss. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 121.
989. Kooiman, Ewald; Weinberger, Gerhard; Busch, Hermann J.: Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs. – Kassel: Merseburger. 1995. 239 S. (Veröff. der Gesellschaft der Orgelfreunde; 114. Edition Merseburger; 1187)
990. Kovács, Ilona: Zenei akusztika és hangzásideal J. S. Bach lipcsei korszakában [Akustik und Klangideal in der Leipziger Periode von J. S. Bach]. – In: Bach tanulmányok 1 [Bach-Studien 1] ... S. 21–43. [Vgl. Nr. 7]
991. Krones, Hartmut: Getreues Bach-Spiel. – In: Bach und die Moderne. Symposium Braunschweig 1992 ... S. 71–82. [Vgl. Nr. 17].
992. Kunze, Stefan: Bach „historisch“? – 5 Thesen. – In: Wege zu Bach ... S. 26–33. [Vgl. Nr. 37].
993. La Motte, Diether de: Kontraste bei Bach [betr. sechs Klavierpartiten]. – In: Musica 46 (1992), Nr. 2, S. 76–78.
994. Lempfrid, Wolfgang: Freiheit, die ich meine: Concerto im Gespräch mit Andreas Staier. [Partiten BWV 825–830] Die Fragen stellte Wolfgang Lempfrid. – In: Concerto 9 (1992), Nr. 71, S. 13–17.
995. Lempfrid, Wolfgang: Nachdenken über die Praxis der Aufführungspraxis: Concerto im Gespräch mit Lajos Rovatskay, dem Leiter der Capella Agostino Steffani. Die Fragen stellte Wolfgang Lempfrid. – In: Concerto 9 (1992), Nr. 75, S. 29–34.
996. Lewis, G. W.: Ornamentation in the Music of J. S. Bach: A Study of Formal Design, Motivic Continuity, and Aesthetic Value. – University of Oregon, 1992, 336 S.
997. Miebling, Klaus: Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. – Wilhelmshaven: Noetzel, 1993. 528 S. (Heinrichshofen-Bücher.)
998. Neumann, Frederick: Some Performance Problems of Bach's Unaccompanied Violin and Cello Works. – In: Eighteenth-Century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Mann. Hrsg. von Mary Ann Parker. Stuyvesant, N. J.: Pendragon Press. 1994, S. 19–48.
999. Palmer, W. A.: Trills in Bach. – In: Clavier 30 (1991), Nr. 6, S. 4.
1000. Parrott, Andrew: Bachs Chor: Ein „Kurtzer iedoch höchstnöthiger Entwurff“ zur Neubewertung. – In: Bachwoche Ansbach 1995. Almanach, S. 25–34.
1001. Pennycook, Bruce; Stammen, Dale R.: Real-Time Recognition of Melodic Fragments Using the Dynamic Timewarp Algorithm: Siehe Nr. 347.
1002. Prabučka-Firlej, Anna: Akompaniament z wyciągu fortepianowego: Istota problemu w oparciu o wybrane utwory wokarno-instrumentalne J. S. Bacha. – In: Aspekty muzycznego wykonawstwa (Gdańsk: Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, 1993), S. 43–62.

1003. Reidemeister, Peter: Alte Musik einst und heute. – In: (1): Bach-Tage Berlin 1993 [Programmbuch], S. 76–79; (2): Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 31–40.
1004. Reidemeister, Peter: Bachs Chorbesetzung. Zur Aufführungspraxis der geistlichen Werke. – In: Wege zu Bach ... S. 34–39. [Vgl. Nr. 37].
1005. Reiners, H.: [Is Bach's violetta a conjecture? J. R. Catch] Letters to the Editor (argues that the eighteenth-century term ‚violetta‘ referred to both an instrument and a style of playing.). – In: Chelys: the Journal of the Viola da Gamba Society 22 (1993), S. 66–67.
1006. Rifkin, Joshua: More (and Less) on Bach's Orchestra. – In: Performance practice review 4 (1991), Nr. 1, S. 5–13.
1007. Rifkin, Joshua: Some questions of performance in J. S. Bach's Trauerode. – In: Bach Studies 2 ... S. 119–153. [Vgl. Nr. 15].
1008. Roeseler, Albrecht: Bemerkungen über Auffassung und Aufführung Bachscher Werke seit 1930. – In: J. S. Bach und der süddeutsche Raum ... Symposium München 1990 ... S. 45–52. [Vgl. Nr. 26].
1009. Rostal, Max: Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs: Leipziger Vortrag 1973. – In: J. S. Bach Sei Solo: Sechs Sonaten und Partiten für Violine ... S. 30–37. [Vgl. Nr. 22].
1010. Rummenheller, Peter: Der polyglotte Bach. – In: Bach-Tage Berlin 1992 [Programmbuch], S. 110–112.
1011. Scholz, Werner: Wettbewerbspraxis: Fragen der Stilistik und der Verzierungen. – In: J. S. Bach Sei Solo: Sechs Sonaten und Partiten für Violine ... S. 99–112. [Vgl. Nr. 22].
1012. Schulze, Hans-Joachim: Aus der Bach-Forschung. Weiße Flecken der Aufführungspraxis. – In: Alte Musik – Lehren, Forschen, Hören. Perspektiven der Aufführungspraxis; Symposium, Graz 1992. Bericht. Hrsg. von Johann Trummer. Regensburg: ConBrio, 1994, S. 37–46.
1013. Schulze, Hans-Joachim: Bach stilgerecht aufführen. Wunschbild und Wirklichkeit. Einige aufführungspraktische Aspekte von Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1991. 29 S. (Societas Bach Internationalis; Jahresgabe 1990 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen).
 Rezensionen: (1): Die Musikforschung 48 (1995), S. 420–421 (Georg von Dadelsen). (2): Württembergische Blätter für Kirchenmusik LVIII (1991), Nr. 6, S. 236 (Konrad Klek). (3): Der Kirchenmusiker 43 (1992), S. 158 (Hans G. Meyer-Hoffmann). (4): Singende Kirche 38 (1991), S. 232 (Walter Sengstschmid).
1014. Sherman, B. D.: Bach in Full Voice: Jeffrey Thomas and the American Bach Soloists. – In: Fanfare 16 (1993), Nr. 4, S. 58 f.
1015. Soderlund, Sandra: Bach and Grave. – In: The Organist as Scholar. Essays in Memory of Russell Saunders. Ed. Kerala J. Snyder. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, S. 77–82. (Festschrift Series No. 12).
1016. Stephan, Rudolf: Zum Thema Historische Aufführungspraxis. – In: (1): Bach-Tage Berlin 1993 [Programmbuch], S. 84–87; (2): Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 9–19.

1017. Towe, Teri Noel: Present-day Misconceptions about Bach Performance Practice in the Nineteenth Century: The Evidence of the Recordings. – In: *A Bach Tribute. Essays ...* S. 221–231. [Vgl. Nr. 12].
1018. Valenti, Fernando: *A Performer's Guide to the Keyboard Partitas of J.S. Bach.* – New Haven and London: Yale University Press 1989. 136 S. [vgl. Bach-Jahrbuch 1994, Bibliographie Nr. 767]
 Rezensionen: (1): *American Music Teacher* 40 (1991), Nr. 4, S. 58 (Roberta Goodman). (2): *The American Organist* 25 (1991), S. 96 (D. DeWitt Wasson). (3): *Early Keyboard Journal* 10 (1992), S. 202–205 (Elaine Funaro). (4): *Musical Times* 132 (1991), S. 84 (Howard Schott). (5): *Rivista Italiana di Musicologia* 25 (1990), S. 151–153 (Anna Laura Bellina).
1019. Vogel, Harald: Die Interpretation der Orgelwerke Bachs auf Orgeln in der norddeutschen Bauweise des späten 17. Jahrhunderts. – In: *Informazione organistica: Bolletino quadrimestrale dell'Accademia di Musica Italiana per Organo di Pistoia* 3 (1991), Nr. 3, S. 2–21.
1020. Vogel, Harald: L'interpretazione dell'opera organistica di J.S. Bach su organi costruiti nello stile della Germania del Nord del tardo XVII secolo. Trans.: Francesco Rima; Ester Sialm. – In: *Informazione organistica: Bolletino quadrimestrale dell'Accademia di Musica Italiana per Organo di Pistoia* 3 (1991), Nr. 3, S. 22–29.
1021. Weinberger, Gerhard; Busch, Hermann J.; Kooiman, Ewald: *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs:* Siehe Nr. 989.
1022. Weiß, Günther; Ed.: *Musikalische Aufführungspraxis und Edition: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven.* – Regensburg: Bosse, 1991. 173 S.
 Rezension: (1): *Notes* 49 (1993), S. 988–990 (Cliff Eisen).
1023. Williams, Peter: Két eset tanulmány az előadói gyakorlat és a notáció részleteinek témaköréből; 1. J. S. Bach és a 2/4 metrum; 2. J. S. Bach és a balkéz-jobbkéz megosztás [Zwei Fallstudien über Aufführungspraxis und Notation. Übers. aus dem Engl.]. – In: *Bach tanulmányok* 4 [Bach Studien 4] ... S. 5–41. [Vgl. Nr. 7].
1024. Williams, Peter: Two Case Studies in Performance Practice and the Details of Notation 1: J. S. Bach and 2/4 time. – In: *Early Music* 21 (1993) Nr. 4, S. 613–622.
1025. Williams, Peter: Two Case Studies in Performance Practice and the Details of Notation 2: J. S. Bach and Left-Hand-Right-Hand-Distributions. – In: *Early Music* 22 (1994), Nr. 1, S. 101–113.
1026. Williams, Simon: Some Aspects of Playing Bach: Margaret Philipps' Lecture at NOTES Manchester Launch Seminar (summary). – In: *Organists' Review* 78 (1992), Nr. 3, S. 209–211.

B. Instrumente

1027. Auhagen, Wolfgang: Die Behandlung der Trompete in den Vokalwerken Johann Sebastian Bachs. – In: *Concerto* 10 (1993), Nr. 80, S. 12–19.
1028. Badura-Skoda, Eva: *Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“?* – In: *Bach-Jahrbuch* 77 (1991), S. 159–171. [Vgl. Nr. 9].

1029. Baron, Samuel: J. S. Bach. The Flauto and the Traverso. – In: Johann Sebastian: a Tercentenary Celebration ... S. 11–18. [Vgl. Nr. 32].
1030. Bates, Robert; Lindley, Mark; Marshall, Kimberley: The Stanford Eclectic Tuning [Temperaturen auch zu J. S. Bach]. – In: Performance Practice Review 5 (1992), S. 159–197.
1031. Beißwenger, Kirsten; Wolf, Uwe: Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarinostimme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ BWV 24. – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 91–101. [Vgl. Nr. 9].
1032. Binz, Hans-Rudolf: „... welches eine schöne und fremde Wirkung that“ – Bach und Krebs auf der Trost-Orgel von 1739 in Altenburg. – In: Musik und Gottesdienst 46 (1992), Nr. 3, S. 110–126.
1033. Csiba, Gisela und Jozsef: Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. – Berlin; Kassel: Merseburger, 1994. 52 S. (Edition Merseburger; 1544).
Rezensionen: (1): Historical Brass Society Journal 6 (1994), S. 380–381. (2): Musica Sacra 115 (1995), Nr. 1, S. 56 (Josef A. Waggin). (3): Das Orchester 43 (1995), Nr. 7–8, S. 68 (Klaus Winter).
1034. Csiba, Jozsef und Gisela: Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken: Siehe Nr. 1033.
1035. Dahlqvist, Reine: Corno and Corno da Caccia. Horn Terminology, Horn Pitches, and High Horn Parts. – In: Basler Jahrbuch für Hist. Musikpraxis XV (1991), S. 35–80.
1036. Dahlqvist, Reine: Gottfried Reiche's Instrument: a Problem of Classification. – In: Historical Brass Society Journal 5 (1993), S. 174–191.
1037. Damm, Peter: Zum Thema: Das Horn bei J. S. Bach. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 233–242. [Vgl. Nr. 30].
1038. Eppstein, Hans: Johann Sebastian Bach und das Hammerklavier. – In: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 81–90. [Vgl. Nr. 9].
1039. Goebel, G. H.: New Evidence on the Echo Flute. – In: The Galpin Society Journal 48 (1995), S. 205–208.
1040. Güttler, Ludwig: Le Corno da caccia chez J. S. Bach [Text franz., dt., engl.]. – In: Brass Bulletin (1995), Nr. 91, S. 36–45.
1041. Harmon, Thomas: The Mühlhausen Organ Revisited: Precious Clues to Bach's Preference in Organ Design and Registration. – In: Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute 26 (1995), Nr. 1–2, S. 57–69.
1042. Henkel, Hubert: Musikinstrumente im Nachlass Leipziger Bürger [zur Zeit Bachs]. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 56–67. [Vgl. Nr. 30].
1043. Heyde, Herbert: Instrumentenkundliches über Horn und Trompete bei Johann Sebastian Bach. – In: J. S. Bachs historischer Ort ... S. 250–265. [Vgl. Nr. 30].
1044. Heyder, Bernd: Colla parte und concertato. Die Leipziger Stadtpfeiferinstrumente in Bachs Kirchenmusik. – In: Concerto 11 (1994), Nr. 91, S. 24–30; Concerto 11 (1994), Nr. 92, S. 20–23.
1045. Higbee, Dale: Recorders in Bach's Cantata 161, Komm, du süsse Todesstunde. – In: Journal of the American Musical Instrument Society 21 (1991), S. 83–84.
1046. Keller, Hermann: Il clavicembalo ben temperato di J. S. Bach: l'opera e la sua interpretazione. Trad. di Claudio Toscani. – Mailand: Ricordi, 1991. 208 S.

1047. Kellner, Herbert Anton: Le tempérament inégal de Werckmeister. Bach et l'alphabet numérique de Henk Dieben. – In: *Revue de Musicologie* Tome 80 (1994), Nr. 2, S. 283–298. [Vgl. Nr. 200].
1048. Kory, A.: A Wider Role for the Tenor Violin? – In: *The Galpin Society Journal* 47 (1994), S. 128–129f.
1049. Lindley, Mark; Marshall, Kimberley; Bates, Robert: The Stanford Eclectic Tuning: Siehe Nr. 1030.
1050. MacCracken, Thomas G.: Nochmals: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J.S. Bach. Erwiderung auf Don L. Smithers' „Kritische Anmerkungen“. – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 123–130. [Vgl. Nr. 9].
1051. Marissen, Michael: Bach and Recorders in G. – In: *The Galpin Society Journal* 48 (1995), S. 199–204.
1052. Marshall, Kimberley; Bates, Robert; Lindley, Mark: The Stanford Eclectic: Siehe Nr. 1030.
1053. Noehren, Robert: Notes on Bach and the Organ of his Time. – In: *Bach; the Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 26 (1995), Nr. 1–2, S. 70–83.
1054. Power, Tushaar: Bach and Recorders in G. – In: *The Galpin Society Journal* 48 (1995), S. 265–269.
1055. Ravens, Simon: Bachs Orchester ... – In: *Bachwoche Ansbach 1993. Off. Almanach*, S. 25–26.
1056. Schmiedel, Peter: Der Sprung von Bachs Cembalo zu Mozarts Hammerklavier. – In: *J.S. Bach Schaffenskonzepktion. Konferenzbericht Leipzig 1989 ...* S. 186–190. [Vgl. Nr. 25].
1057. Schrammek, Winfried: Volksmusikinstrumente der Bachzeit. – In: *J.S. Bachs historischer Ort ...* S. 68–73. [Vgl. Nr. 30].
1058. Stauffer, George B.: J.S. Bach's Harpsichords. – In: *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*. Ed. by Thomas J. Mathiesen and Benito V. Rivera. Stuyvesant, N.J.: Pendragon Press, 1995, S. 289–318. (Festschrift Series No. 14).
1059. Wenke, Wolfgang: Die Orgel Johann Sebastian Bachs in Arnstadt. – In: *Der junge Bach in Arnstadt*. Arnstadt, o.J.[1992], S. 36–46.

X. Rezeption

A. Schüler

1060. Burg, Josef: Johann Christian Kittel (1732–1809), un grand pédagogue de l'orgue, maillon important dans la tradition de Jean-Sébastien Bach. – In: *L'orgue: Cahiers et mémoires* 228 (1993), S. 1–12.
1061. Faulkner, Q.: Information on Organ Registration From a Student of J.S. Bach. – In: *The American Organist* 27 (1993), S. 58–63.
1062. Kruger, Daleen: The Organ Music of the Galant Period With Special Reference to the Compositions of the Bach Pupils. – University of Pretoria (South Africa), 1990. [Afrikaans Text]
1063. Schulze, Hans-Joachim: Über den Endzweck der Kirchenmusik in Leipzig nach 1750. – In: *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), S. 191–193. [Vgl. Nr. 9].

1064. Stinson, Russell: „Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“: Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804. – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 45–64. [Vgl. Nr. 9].
1065. Wollny, Peter: Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols. – In: *Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ...* S. 55–70. [Vgl. Nr. 34].

B. 18. und 19. Jahrhundert

1066. Biba, Otto: Von der Bach-Tradition in Österreich. – In: *J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ...* S. 11–13. [Vgl. Nr. 33].
1067. Billeter, Bernhard: Albert Schweitzer – L'interprétation des oeuvres de J. S. Bach: Influences des caractéristiques du son musical de son temps et de la facture d'orgue française. – In: *La réforme alsacienne de l'orgue inspirée par Émile Rupp et Albert Schweitzer: Ses apports jusqu'à nos jours pour la facture d'orgue, l'édition et l'interprétation de l'oeuvre d'orgue de J. S. Bach, Saint-Dié: Organa Europae, 1991.*
1068. Böhmer, Karl: Von Bach zu Mozart. – In: *Neunte Wiesbadener Bachwochen ... 1991 [Almanach],* S. 16–26.
1069. Bourligueux, Guy: Autour de Franck, Benoist et Scheyermann: Notes historiques. – In: *Revue belge de musicologie/Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap XLVII* (1993), S. 213–228.
1070. Brügge, J.: KV 574: „Kleine Gigue in G-Dur“ – Bach- oder Händel-Einfluß? – In: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 40 (1992), Nr. 1–4, S. 111f.
1071. Brusniak, Friedhelm: „Hinführen zu Bach“. Die Orgelchoralbearbeitungen Johann Georg Herzogs. – In: *Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum ... Symposion München 1990 ...* S. 85–89. [Vgl. Nr. 26].
1072. Buelow, George J.: A Bach Borrowing by Gluck: Another Frontier. – In: (1): *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann.* Hrsg. von Mary Ann Parker. – Stuyvesant, N.J.: Pendragon Press, 1994, S. 187–203; (2): *Bach; The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 22 (1991), Nr. 1, S. 43–61.
1073. Busch, Hermann J.: Felix Mendelssohn Bartholdy und die Interpretationsgeschichte der Orgelmusik Bachs in Deutschland im 19. Jh. – In: *J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte Symposion Wien 1985 ...* S. 135–145. [Vgl. Nr. 33].
1074. Carruthers, G.: Subjectivity, Objectivity, and Authenticity in Nineteenth-Century Bach Interpretation. – In: *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 12 (1992), Nr. 1, S. 95–112.
1075. Croll, Gerhard: Wolfgang Amadeus Mozarts Bach- und Händel-Studien 1782. – In: *Händel-Jahrbuch* 38 (1992), S. 79–93.
1076. Czubatynski, Uwe: Biographische Notizen zu Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823). – In: *Bach-Jahrbuch* 78 (1992), S. 119–122. [Vgl. Nr. 9].
1077. Dürer, Carsten: Über Tacitus zu Buxtehude. Philipp Spitta zum 150. Geburtstag. – In: *Concerto* 8 (1991), Nr. 63, S. 4–5.

1078. Dürr, Walther: Über Schuberts Verhältnis zu Bach. – In: J.S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 69–79. [Vgl. Nr. 33].
1079. Eberle, Gottfried: „Ich habe dich wieder ans Licht gebracht“. Zelter und Bach. – In: Gottfried Eberle. 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. 1991, S. 82–86.
1080. Eberle, Gottfried: „Du hast mir Arbeit gemacht.“ Schwierigkeiten der Bach-Rezeption im Umkreis der Sing-Akademie zu Berlin. – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1993, S. 88–97.
1081. Eggebrecht, Hans Heinrich: Bach in der Tradition. – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 41–52.
1082. Estrada, J.: Bach, Mozart, Einstein e X (ad Amadeus). – In: *Musica/Realta* 13 (1992), Nr. 39, S. 10–16.
1083. Felix, Werner: Bachverständnis im Wandel der Geschichte vom 18. zum 19. Jahrhundert. – In: 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge ... S. 15–25. [Vgl. Nr. 1237].
1084. Flotzinger, Rudolf: Anfänge der Bach- und Händel-Rezeption in österreichischen Klöstern. – In: J.S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 47–68. [Vgl. Nr. 33].
1085. Fuchs, Ingrid: Die „Neue Zeitschrift für Musik“ unter der Redaktion Robert Schumanns als Dokument romantischer Bach-Rezeption. – In: J.S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 113–134. [Vgl. Nr. 33].
1086. Gruber, Gernot: Mozarts „Bachbild“ und die Ausdrucksvielfalt seiner Musik. – In: *Wege zu Bach* ... S. 20–25. [Vgl. Nr. 37].
1087. Gutknecht, Dieter: Robert Franz als Bearbeiter der Werke von Bach und Händel und die Praxis seiner Zeit. – In: Robert Franz (1815–1892): Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 100. Todestages am 23. und 24. Oktober 1992 in Halle/Saale. Hrsg. vom Händel-Haus durch Dr. Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf. Halle/Saale: Händel-Haus, 1993, S. 219–247. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 9).
1088. Hartmann, Günter: Mozarts „Platz zwischen Händel und Bach“. – In: *Österreichische Musikzeitschrift* XLVIII (1993), Nr. 1, S. 27–35.
1089. Haselböck, Hans: Zur Geschichte der Interpretation der Bachschen Orgelwerke in Wien: von Anton Bruckner zu Anton Heiller. – In: J.S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 81–95. [Vgl. Nr. 33].
1090. Hautus, L.: Een Bach-citaat bij Brahms? – In: *Mens & Melodie* 49 (1994), S. 669.
1091. Heinemann, Michael: Die Bach-Rezeption von Franz Liszt. – Köln: Studio, [Verl. Schewe], 1995. 275 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jh. Studien und Quellen; 1) (zugl. Diss. Berlin 1991).
1092. Heinemann, Michael: Romantischer Orgelbarock: Die Merseburger Domorgel und Liszts „Bach“. – In: *Musik und Kirche* 62 (1992), S. 141–146.

1093. Henzel, Christoph: „... ein Großes Orgelkonzert von dem alten Sebastian Bach“. Zu einem Konzertprogramm Johann Wilhelm Häblers. – In: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), S. 231–236. [Vgl. Nr. 9].
1094. Hiemke, Sven: *Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widor*. – Frankfurt/M [u. a.]: Peter Lang, 1994. 442 S. (Europäische Hochschulschriften: Reihe XXXVI. Musikwiss.; 126).
Rezension: (1): *Ars Organi* 43 (1995), S. 192–194 (Michael Heinemann).
1095. Hiltner, Beate: *Bach-Pflege von Anfang an. 275 Jahre Breitkopf & Härtel*. – In: *Musik und Kirche* 64 (1994) S. 343–345.
1096. Hoffmann-Erbrecht, Lothar: *Die Anfänge der Breslauer Singakademie unter Johann Theodor Mosewius*. – In: *Akademie und Musik: Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte – Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag, Saarbrücken 1993*, S. 157–163.
1097. Jaenecke, Joachim: *Zur Bedeutung der Werke Johann Sebastian Bachs in der Sing-Akademie zu Berlin zwischen 1791 und 1850*. – In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1993*, S. 98–105.
1098. Jorgenson, Dale A.: *The Life and Legacy of Franz Xaver Hauser: a Forgotten Leader in the Nineteenth-Century Bach Movement*. – Carbondale, Illinois: Southern Illinois Univ. Press. 1996. XIII 298 S.
1099. Kaiser, Rainer: *Palschaus Bach-Spiel in London. Zur Bach-Pflege in England um 1750*. – In: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), S. 225–229. [Vgl. Nr. 9].
1100. Kobayashi, Yoshitake: *Frühe Bach-Quellen im altösterreichischen Raum*. – In: *J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposium Wien 1985 ...* S. 35–46. [Vgl. Nr. 33].
1101. Kooiman, E.: *Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor, and the French Bach tradition*. – In: *The American Organist* 29 (1995), S. 56–64.
1102. Kroeger, Karl: *Johann Sebastian Bach in Nineteenth-Century America*. – In: *Bach; The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 22 (1991), Nr. 1, S. 33–42.
1103. Krones, Hartmut: *Das Bach-Bild der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat“ (Wien 1817–1823) und der „allgemeinen Wiener Musikzeitung“ (Wien 1841–1848)*. – In: *J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposium Wien 1985 ...* S. 97–111. [Vgl. Nr. 33].
1104. Krummacher, Friedhelm: *Bach als Zeitgenosse. Zum historischen und aktuellen Verständnis von Bachs Musik*. – In: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), Nr. 1, S. 64–83.
1105. Krummacher, Friedhelm: *Bach, Berlin und Mendelssohn. Über Mendelssohns kompositorische Bach-Rezeption*. – In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1993*, S. 44–78.
1106. Krummacher, Friedhelm: *Geschichte als Erfahrung: Schütz und Bach im Blick Philipp Spittas*. – In: *Schütz-Jahrbuch* 17 (1995), S. 9–27.
1107. Kunze, Stefan: *Bach und Mozart. Von zwei Kulturen der Kirchenmusik*. – In: *Bach-Tage Berlin 1992 [Programm] S. 97–101*.

1108. Leisinger, Ulrich: „Das Erste und Bleibendste was die deutsche Nation als Musickunstwerk aufzuzeigen hat“. Johann Sebastian Bachs Werke im Berliner Musikleben des 18. Jahrhunderts. – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1995, 66–78.
1109. Lester, Joel: Reading and Misreading: Schumann's Accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Violin. – In: *Current Musicology* (1994), Nr. 56, S. 24–53.
1110. Marissen, Michael: Religious Aims in Mendelssohn's 1829 Berlin-Singakademie Performance of Bach's St. Matthew Passion. – In: *The Musical Quarterly* 77 (1993), Nr. 4, S. 718–726.
1111. Marshall, Robert L.: Bach and Mozart: Styles of Musical Genius. – In: *Bach; The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 22 (1991), Nr. 1, S. 16–32.
1112. Martin, Dieter: Vom „unsterblichen Leipziger“ zum „vortreflichen Berlinischen Bach“. Ein unbekanntes Dokument: J. S. Bach und C. Ph. E. Bach als Exempla in einer Kritik F. Nicolais an J. J. Bodmer. – In: *Bach-Jahrbuch* 77 (1991), S. 193–198. [Vgl. Nr. 9].
1113. Münster, Robert: Julius Joseph Maier und die Anfänge der Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach in München. – In: 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge ... S. 39–56. [Vgl. Nr. 1237].
1114. Pape, Matthias: Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840: Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988, 52 S.
Rezension: (1): *BIOS: Journal of the British Institute of Organ Studies* XV (1991) S. 139 (Stuart Campbell).
1115. Pascall, Robert: Ein Überblick der frühen Bach-Rezeption in England bis zirka 1860. – In: *J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposium Wien 1985 ...* S. 147–165. [Vgl. Nr. 33].
1116. Platen, Emil: Bachs Passionsmusiken als sakrales Theater: Ein Seitenweg ihrer Rezeptionsgeschichte. – In: *Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ...* S. 87–102. [Vgl. Nr. 34].
1117. Plath, Wolfgang: Die „sechste“ Fuge aus Mozarts Bach-Transkriptionen KV 405. – In: *De Editione Musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag.* Hrsg. von Wolfgang Gratzler und Andrea Lindmayer. Laaber: Laaber-Verlag 1992, S. 293–303.
1118. Raidt, Jürgen: „Instrumentale Analyse“ – „Analytische Instrumentation“. Weberns Instrumentation des Ricercars à 6 von J. S. Bach in der Sekundarstufe II – In: *Musik und Bildung* 24 (1992), Nr. 1, S. 52–57.
1119. Raudszus, Johannes: Annäherung an ein Original – Die Bach-Klavierauszüge von Robert Franz. – In: *Robert Franz (1815–1892): Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 100. Todestages am 23. und 24. Oktober 1992 in Halle/Saale.* Hrsg. vom Händel-Haus durch Dr. Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf. Halle/Saale: Händel-Haus, 1993, S. 259–285. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 9).
1120. Redepenning, D.: Franz Liszts Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach. – In: *Studia Musicologica* 34 (1992), Nr. 1–2, S. 97f.

1121. Richter, Klaus Peter: Das „Werk“ im Banne seiner Aufführungsgeschichte: J. S. Bach in München. – In: 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge ... S. 57–69. [Vgl. Nr. 1237].
1122. Richter, Klaus Peter: Felix Mottls Bearbeitung der Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, BWV 6, von J. S. Bach und ihre Stellung in der Aufführungsgeschichte. – In: J. S. Bach und der süddeutsche Raum ... Symposium München 1990 ... S. 103–108. [Faks. d. Kant. S. 109–165]. [Vgl. Nr. 26].
1123. Rienäcker, Gerd: Im Bannkreis des Thomaskantors? Nachdenken über op. 37/4 von Robert Franz. – In: Robert Franz 1815–1892: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 100. Todestages am 23. und 24. Oktober 1992 in Halle (Saale), Halle: Händel-Haus, 1993, S. 196–202.
1124. Schilling, Ulrike: Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit e. Inventar des Nachl. und e. Bibl. der gedr. Werke. – Kassel; Basel; London [u. a.]: Bärenreiter, 1994, XII, 425 S. (Bärenreiter-Hochschulschriften) (Zugl. Tübingen, Univ., Diss.).
Rezensionen: (1): Bach-Jahrbuch 81 (1995) S. 213–214 (Christoph Wolff). (2): Concerto 12 (1995), Nr. 100, S. 13. (3): Musik und Kirche 65 (1995) S. 222–223 (Konrad Klek). (4): Die Musikforschung 48 (1995) S. 206–207 (Herbert Lölkes).
1125. Schmidt, Christian Martin: Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts kann man ohne Bach nicht schreiben. – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 96–109.
1126. Schulze, Hans-Joachim: „So ein Chor haben wir in Wien nicht“: Mozarts Begegnung mit dem Leipziger Thomanerchor und den Motetten Johann Sebastian Bachs. – In: Mozart in Kursachsen, Leipzig: Stadtgeschichtliches Museum, 1991, S. 50–62.
1127. Schulze, Hans-Joachim: „Einer der Ersten in Europa ...“: Anmerkungen zur Wirkungsgeschichte Johann Sebastian Bachs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. – In: (1): Der Traum von Europa. [Programmheft vom 23. 1. 1992 Neues Gewandhaus. S. 13–18]; (2): J. S. Bach und der süddeutsche Raum ... Symposium München 1990 ... S. 55–60 [Vgl. Nr. 26]; (3): 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge ... 79–85. [Vgl. Nr. 1237].
1128. Sieling, Andreas: August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik- und Seminar musiklehrer-Ausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. – Köln: Studio, 1995, III, 233 S. (Berliner Musik Studien 7).
1129. Spering, Christoph: Affekt und Emotion: Bemerkung zu Felix Mendelssohn Bartholdys Einrichtung der „Matthäus-Passion“ von Joh. Seb. Bach. – In: J. S. Bach Matthäus-Passion ... Einr. F. Mendelssohn Bartholdy, 1841; Booklet zur CD Opus, Paris 1992, S. 6–10.
1130. Staehelin, Martin: Elijah, Johann Sebastian Bach, and the New Covenant: On the Aria „Es ist genug“ in Felix Mendelssohn-Bartholdy's Oratorio Elijah. Trans.: Susan Gillespie. – In: Mendelssohn and his world, Princeton: Princeton U., 1991, S. 121–136.

1131. Stenzl, Jürgen: Johann Sebastian Bach – „un miracle de Dieu“: über den Bachglauben Gioacchino Rossinis. – In: Bach und die Moderne. Symposium Braunschweig 1992 ... S. 47–63. [Vgl. Nr. 17].
1132. Stocker, A.: Orgelmusik zwischen Bach und Mendelssohn, Teil I. – In: Singende Kirche 40 (1993), Nr. 4, S. 182–188.
1133. Tielke, Martin: Eduard Krüger als Wegbereiter der Bach- und Händelrenaissance. – In: Jahrbuch der Gesellschaft für bild. Kunst ... („Ender Jahrbuch“) 72 (1992), S. 170–206.
1134. Vignal, Marc: Frühe Bach-Pflege in Frankreich. – In: J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposium Wien 1985 ... S. 167–177. [Vgl. Nr. 33].
1135. Welch, J.: Mendelssohn's Commemorative Bach Recital of 1840. – In: The American Organist 27 (1993), S. 62–65.
1136. Wiechert, Bernd: Philipp Spitta (1841–1894). Zum 100. Todestag des Bachbiographen. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 335–338.
1137. Wolff, Christoph: Schaffenskonzeption und Forschungsmethode. Anmerkungen zum Spitta-Nachlaß in Łódź. – In: J. S. Bach Schaffenskonzeption ... Konferenzbericht Leipzig 1989 ... S. 95–103. [Vgl. Nr. 25].
1138. Wollenberg, S.: Schumann's „Piano Quintet in E flat“: the Bach Legacy. – In: The Music Review 52 (1991), Nr. 4, S. 299–305.
1139. Wollny, Peter: Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin. – In: The Musical Quarterly 77 (1993), 4, S. 651–688 [über J. S. Bach und die Söhne C. P. E., W. F. und J. C. F. Bach siehe S. 651–660].
1140. Wollny, Peter: „Wie ein Denkmal aus alter Zeit“: Sara Levy und ihr musikalischer Salon. – In: Bach-Tage Berlin 1994 [Programm- und Buch], S. 9–13.
1141. Worbs, Hans Christoph: Johann Sebastian Bach: Ein Fixstern in Mendelssohns musikalischem Weltbild. – In: Bach-Tage Hamburg '94 Programmheft, S. 3–5.

C. 20. Jahrhundert

1142. Aikin, J.; Milano, D.: Wendy Carlos: siehe Nr. 1175.
1143. Bergner, C.: Ein Leben für Bach: Zum Tode von Helmut Walcha. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1991), Nov.–Dez., Nr. 6, S. 189–191.
1144. Bettmann, Otto L.: Leipzig: a Town Resounding With the Sonorities of Bach. – In: Bettmann, Otto L.: Bettmann the Picture Man [Autobiographie] Tallahassee, FL.: Univ. of Florida Press, 1992. 4 S.
1145. Biller, Georg Christoph: „Respekt vor der Sache bemerke ich nicht“ – Der Thomaskantor über sein Amt, den Chor – und nicht zuletzt: Bach. Interview: Claudius Böhm, Christian Ehlers, Volker Hagedorn. – In: Gewandhaus Magazin (1995), Nr. 8, S. 16–20.
1146. Boff, Leonardo: 500 Jahre Amerika – eine Bußfeier für Europa: musikalische Begegnung mit J. S. Bachs h-moll-Messe (Ausschnitte). Möge meine Geste Euch nicht in Eurem Einsatz entmutigen 324: Brief an alle Gefährtinnen und Gefährten auf dem Weg und in der Hoffnung. – Zürich: Theologischer Verlag, 1992. 43 S.

1147. Budde, Elmar: Bach-Aneignung: zur Bach-Rezeption Schönbergs und Weberns. – In: *Bach und die Moderne. Symposion Braunschweig 1992 ...* S. 83–97. [Vgl. Nr. 17].
1148. Cantoni, A.: I riferimenti a Bach nelle opere neoclassiche di Straviinskij. – In: *Musica/Realta* 15 (1994), Nr. 43, S. 41–60.
1149. Dale, P.: Can an Atheist Sing Bach? – In: *Choir & Organ* 3 (1995), Nr. 2, S. 64.
1150. Daverio, John J: The „Unravelling“ of Schoenberg’s Bach. – In: *Johann Sebastian: a Tercentenary Celebration ...* S. 33–44. [Vgl. Nr. 32].
1151. Doerschuk, L.; Milano, D.: Bach to Bach; after 25 Years Wendy Carlos Remakes „Switched-On Bach“: Siehe Nr. 1176.
1152. Eller, Rudolf: Bach-Pflege und Bach-Verständnis in zwei deutschen Diktaturen. – In: *Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ...* S. 107–139. [Vgl. Nr. 34].
1153. Eschenburg, Hartwig: Kirchenmusik und Bach-Pflege in der DDR. – In: *Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ...* S. 253–256. [Vgl. Nr. 34].
1154. Falcon, M.: Between Two Worlds: Jerome Kern, the King of Broadway, Meets J. S. Bach, Father of „Inventions“. – In: *Soundboard* 19 (1992), Nr. 3, S. 74–79.
1155. Fischer, Kurt von: Johann Sebastian Bach und das 20. Jahrhundert. – In: *Wege zu Bach ...* S. 11–14. [Vgl. Nr. 37].
1156. Galtung, Johan: Nach dem kalten Krieg: Gespräch mit Erwin Koller. Jesus oder Barabbas? Texte zur musikalischen Meditation über die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. – Zürich: Pendo-Verlag, 1993. 159 S.
1157. Gottwald, Clytus: Mythos Bach. – In: *Bach und die Moderne. Symposion Braunschweig 1992 ...* S. 9–19. [Vgl. Nr. 17].
1158. Hanheide, Stefan: Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers. München: Katzbichler, 1990. 373 S. [Vgl. *Bach-Jahrbuch* 80 (1994), Bibliographie Nr. 858].
Rezensionen: (1): *Ars Organi* 41(1993), S. 171–172 (Michael Kube). (2): *Der Kirchenmusiker* 44 (1993), S. 237 (Hans G. Meyer-Hoffmann). (3): *Musik und Gottesdienst* 46 (1992), S. 184–185 (Max Ulrich Balsiger). (4): *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 340–343 (Friedhelm Brusniak).
1159. Hanke, Wolfgang: Wirkungslose Behinderungsversuche: Zur Situation der Bach-Pflege in den Kirchen der DDR. – In: *Passionsmusiken im Umfeld J. S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ...* S. 257–267. [Vgl. Nr. 34].
1160. Hansen, Mathias: Ehrfurcht ist Standesbewußtsein. Johann Sebastian Bach im Verständnis Arnold Schönbergs. – In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 34 (1992), S. 68–75.
1161. Hartmann, Günter: Karl Straube und seine Schule: „Das Ganze ist ein Mythos“. – Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1991. 313 S. (Orpheus-Schriftenreihe; 59).
Rezensionen: (1): *Musik und Kirche* 62 (1992), S. 154–155 (Friedhelm Brusniak). (2): *Musik und Kirche* 62 (1992), S. 155–156. (Konrad Ameln). (3): *Musik und Kirche* 62 (1992), S. 345–349 (Traugott Timme).

1162. Hedlund, O.: Visst har Bach funnits! – In: Musik: Tidningen for Klassiskt, Folkmusik och Jazz (1994), Nr. 4, S. 18–21.
1163. Hindemith, Paul: Johann Sebastian Bach: Ein verpflichtendes Erbe [Neudruck: gekürzt]. – In: Bachwoche Ansbach 1995. Almanach. S. 49–58.
1164. Hübner, Maria: Karl Straube zwischen Kirchenmusik und Kulturpolitik: Zu den Rundfunksendungen der Bach-Kantaten 1931–1937. – In: Passionsmusiken im Umfeld J.S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 183–191. [Vgl. Nr. 34].
1165. Hübner, Maria: Zur Aufführung der Werke Bachs durch Karl Straube. – In: Musik und Kirche 63 (1993), S. 319–327; 64 (1994), S. 24–32.
1166. Keys, Ivor: The Apostles: Elgar and Bach as Preachers. – In: Edward Elgar: Music and literature (Aldershot, VT: Scholar, 1993), S. 35–44.
1167. Kostakeva, Marija: Der Teufel als Symbol des totalitären Systems: Die neuen Mythen der Sowjet-Ära am Beispiel von Alfred Schnittkes Faust-Kantate. In: Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992 Vol. II (Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1993), S. 611–620.
1168. Krapp, Edgar: Edgar Krapp und sein Bach-Marathon in Nürnberg. Der Organist im Gespräch mit Ursula Adamski-Störmer. – In: Musica sacra (1993), Nr. 1, S. 31–34.
1169. Krummacher, Friedhelm: Auseinandersetzung im Abstand: Über Regers Verhältnis zu Bach. – In: Reger-Studien: Beiträge zur Regerforschung 5 (1993), S. 11–39.
1170. Lyman, Kent Marvin: George Rochberg's Carnival Music, Suite for Solo Piano: An aesthetic Compositional and Performance Perspective. – DM diss.: Indiana U., 1993, 90 S.
1171. Mann, Alfred: Ein Zeitzeuge erinnert sich ... [betrifft Bach-Aufführungen ab 1933]. – In: Passionsmusiken im Umfeld J.S. Bachs. ... Konferenzbericht Leipzig 1994 ... S. 193–198. [Vgl. Nr. 34].
1172. May, J.: The Use of the Bach Motive in the Music of Arnold Schoenberg (Includes Summary in Afrikaans and English). – In: South Africa Journal of Musicology/Suid Afrikaanse Tydskrif Vir Musiekwetenskap 13 (1993), S. 43–54.
1173. Messmer, Franzpeter: „Romantischer“ Bachstil und barocke Rhetorik. Bachinterpretation auf dem Klavier durch Max Reger und August Schmid-Lindner. – In: 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge ... S. 27–37. [Vgl. Nr. 1237].
1174. Mickisch, Stefan: Max Reger und seine Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach op. 81 für Klavier solo. – In: Reger-Studien: Beiträge zur Regerforschung 5 (1993), S. 153–188.
1175. Milano, D. und Aikin, J.: Wendy Carlos: Further Adventures in the Making of „Switched-On Bach 2000“. – In: Keyboard 18 (1992), S. 82–90.
1176. Milano, D. und Doerschuk, L.: Bach to Bach; after 25 Years Wendy Carlos Remakes „Switched-On Bach“, the album that made synthesizeers famous. – In: Keyboard 18 (1992), S. 88–94f.
1177. Neumeyer, David: Hindemith's „Hommages à Bach“ in Two Early Viola

- Sonatas. – In: Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith XVI (1987), Mainz: Schott, 1991, S. 153–174.
1178. Newsletter of the American Bach Society: Fall 1994/Spring 1995/[The American Bach Society. Ed. by Stephen A. Christ]. 8 S.
1179. Nolte, Rüdiger: Genosse Johann Sebastian: Bach in der DDR ... – In: Musik und Theater (1994/95), Nr. 12/1. S. 36–37.
1180. Nowak, Hans Peter: Zur Geschichte der Bachgemeinde Wien. – In: J. S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 191–203. [Vgl. Nr. 33].
1181. Porter, Cecilia H.: J. S. Bach and the fall of the Iron Curtain. – In: The American Organist 26 (Dec 1992), S. 46–54.
1182. Reich, Wieland: Bachianas Kagelianas. – In: Kagel. .../1991 Köln: DuMont, 1991, S. 237–244.
1183. Reich, Wieland: Mauricio Kagel, Sankt-Bach-Passion: Kompositionstechnik und didaktische Perspektiven. – Saarbrücken: Pfau 1995. 297 S.
1184. Rilling, Helmuth: Bach egyházzenéje: Jelentőség és jelentés [Bach's Kirchenmusik: Bedeutung und Sinn. Vortrag Int. Bach Akademie Stuttgart 1984. Übers. aus dem Dt.]. – In: Bach tanulmányok 5 [Bach Studien 5] ... S. 11–25. [Vgl. Nr. 7]
1185. Robinson, Ray: Bach Influences in the Penderecki St. Luke Passion. – In: A Bach Tribute. Essays ... S. 189–203. [Vgl. Nr. 12].
1186. Rössler, Almut: Über die Universalität der Musik Olivier Messiaen's: Gedanken zum Bach-Fest 1992. – In: Bach und die Moderne. Symposion Braunschweig 1992 ... S. 107–118. [Vgl. Nr. 17].
1187. Schneider, Frank: Bach als Quelle im Strom der Moderne (von Schönberg bis zur Gegenwart). – In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz 1994, S. 110–125.
1188. Schumacher, Gerhard: J. S. Bach und eine „Harmonielehre der Malerei“. Musikalisch-kunstästhetische Reflexion und Gestaltung bei Braque, Klee und Kandinsky. – In: Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen. Hrsg. von Monika Fink. Innsbruck: Helbling, 1991, S. 357–377.
1189. Schweitzer, Albert: Aufsätze zur Musik [Johann Sebastian Bachs]. Hrsg. von Stefan Hanheide. – Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1988. 254 S. [Vgl. Bach-Jahrbuch 80 (1994), Bibliographie Nr. 94].
Rezension: (1): Musica 45 (1991), Nr. 6, S. 394–395 (Peter Rummenhöller).
1190. Somfai, László: Bartók's Transcription of J. S. Bach. – In: Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Hrsg. Von Anngritt Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh. Kassel [u. a.] 1995, S. 689–696.
1191. Sur le traces de Bach. – In: Regard sur l'Allemagne. Mensuel special pour les Forces en Allemagne (1994), Nr. 8, S. 8–9.
1192. Tallian, T.: Bela Bartok 1945–1995: Let this Cup Pass from me ...: The „Cantata Profana“ and the „Gospel According of Saint Matthew“. – In: The Hungarian Quarterly 36 (1995), S. 55–60.
1193. Tannenbaum, Michele Horner: Tradition and Innovation in Franz Liszt's

Variations on a Motive of Bach. – PhD diss.: Kent State University, 1993, 163 S.

1194. Wagner, Manfred: Bach und die modernen Medien. – In: J.S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 229–236. [Vgl. Nr. 33]
1195. Wiese, K. M.: Sind wir ‚Bach light‘ schon wieder leid? – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1995), Nr. 6, S. 191–192.
1196. Wolff, Christoph: Friedrich Smend – der Bach-Forscher. – In: Bach-Kantaten in Berlin: Eine Jubiläumsschrift ... S. 58–62. [Vgl. Nr. 18].
1197. Wyatt, Susan Beth Masters: Kurt Weill: A song Composer in Wartime With Three Recitals of Selected Works of Mozart, Strauss, Bach, Schubert, and Others. – DMA doc.: U. of North Texas, 1993, 187 S.
1198. Zenck, Martin: Tradition als Autorität und Provokation. Zur Auseinandersetzung Anton Weberns mit Johann Sebastian Bach. (Übersetzung von „Tradition as Authority and Provocation. Anton Webern’s Confrontation with Johann Sebastian Bach“, vgl. Bach-Jahrbuch 1994, Bibliographie Nr. 902). – In: J.S. Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Symposion Wien 1985 ... S. 205–228. [Vgl. Nr. 33].

XI. Institutionen, Veranstaltungen, Feste

A. Orte, Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen, Gedenkstätten

1199. Allihn, Ingeborg: Bach-Archiv Leipzig. – In: Fonoforum (1993), Nr. 12, S. 18.
1200. Allihn, Ingeborg: Hoffnungsvoller Neubeginn. Gespräch mit dem Direktor des Bach-Archivs Leipzig, Hans-Joachim Schulze. – In: Neue Zeit vom 18. 10. 1993.
1201. Auf den Spuren Johann Sebastian Bachs 25. 7.–2. 8. 1992. – In: Intervalle (1992), Nr. 2, S. 18–20.
1202. Berg, Karl Georg: „König David“ Sommerakademie Johann Sebastian Bach. – In: Musica 46 (1992), S. 375–376.
1203. Berg, Karl Georg: „Matthäuspasion“ in Karlsruhe. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 236–237.
1204. Berg, Karl Georg: Messias und Elias: Sommerakademie Johann Sebastian Bach in Stuttgart. – In: Musica 48 (1994), S. 349–350.
1205. Böhm, Hans: Bach-Akademie in Cluj (Klausenburg). – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 231–232.
1206. Böhm, Hans: Bachakademie in Rumänien. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 303.
1207. Böhm, Hans: Erstmals Bach-Akademie in Rumänien. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 359.
1208. Bolín, Norbert: Neues in bewährter Form: Sommerakademie J.S. Bach Stuttgart 1994. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 49–50.

1209. Bomba, Andreas: Spirituality in Music: das Oregon Bach Festival Eugene im 25. Jahr. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 52–53.
1210. Dorf Müller, Ingo: Drei Festivals, drei Konzepte: Bachfest in Bremen. – In: Concerto 10 (1993), Nr. 88, S. 5–6.
1211. Du Plessis, Annalien: Die herontdekking van Bach sedert 1950. – In: Ars nova 25 (1993), S. 5–25. (South Africa)
1212. Gutknecht, Dieter: Bach-Bewegung. – In: ders., Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik ... Köln, 1993, S. 231–236.
1213. Hanke, Wolfgang: Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum. 65. Bachfest der NBG in München. – In: Musik und Kirche 61 (1991), S. 103–104.
1214. Heyder, Bernd: Lohnender Landausflug: „Solistenakademie Johann Sebastian Bach“ in Brauweiler (19.–21. 5. 1995). – In: Concerto 12 (1995), Nr. 105, S. 17–18.
1215. Hiltner, Beate: Leipzig behält seinen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb. – In: Jugend musiziert (Österreich) 78 (1993), S. 7–8.
1216. Höhnen, Heinz Anton: Johannespassion in St. Petersburg. – In: Intervalle (1992) Nr. 2, S. 9–10.
1217. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen 40 Jahre. – In: Die Musikforschung 44 (1991), S. 102.
1218. Koscha, Melanie: Mitteilungen: [Betr. Int. J.-S.-Bach-Wettbewerb 1992 Leipzig]. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 368.
1219. Krumbiegel, Cornelia: Das Bachmuseum Leipzig im Bosehaus. – In: Musica 45 (1991), S. 249–250.
1220. Lorenz, Rainer: Bachfest 1990: ein Wochenende mit Bach und Pfitzner. – In: Musica 45 (1991), S. 99–100.
1221. Mai, Ute H: Bach-Festtage in Bückeberg. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 363.
1222. Mautner, Martin-Christian: „Großer Leipziger Gottesdienst“ als Auftakt der 7. Mannheimer Bachtage. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 302–303.
1223. Mertens, Volker: Uraufführungen: „Missa instrumentalis“ Bach plastisch. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 304.
1224. Oefner, Claus: Vom Umgang mit Bach: Uraufführung von Herbert Peter in Eisenach. – In: Musik und Kirche 61 (1991), S. 374.
1225. Petzold, Martin: Bachstätten aufsuchen. – Leipzig: Verlag Kunst u. Touristik, 1992, 196 S. (Mitgliedsgabe der Neuen Bachgesellschaft 1993).
1226. Riege, Hansi: Bachs h-moll-Messe in Königsberg. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 301.
1227. Schäfer, Marc: Zur Aufführung der Messe h-Moll BWV 232: Zitate und ein Interview mit Joshua Rifkin. – In: Bachwoche Ansbach 1991, Offizieller Almanach, S. 101–107.
1228. Scholz, Heiner: Bibliotheken „... eine Lebensaufgabe“ (betr. Bach-Archiv Leipzig). – In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 161 (1994), Nr. 56, S. 13–14.
1229. Slawski, Dagmar: H-moll Messe in Kaliningrad (Königsberg). – In: Musik und Kirche 61 (1991), S. 364–365.

1230. Steiff, Gerhard: Bach/Bräutigam: Markuspassion als Szene in Herrenberg, Stuttgart und Tübingen. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 363–364
1231. Thum, Peter: 278 Jahre danach: Bach in Delmenhorst. – In: *Musik und Bildung* 26 (1994), Nr. 5, S. 23–25.
1232. Vierzig Jahre Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 54.
1233. Zschoch, Frieder: Tradition und Gegenwart: Drei bedeutsame Jubiläen in Leipzig. – In: *Musica* 47 (1993), S. 294–296.

B. Bachfeste, -tage, -wochen

1990

1234. Allihn, Ingeborg: Für neue Lebenswirklichkeit: 65. Bachfest der NBG in München. – In: *Motiv. Musik in Gesellschaft anderer Künste.* (1991) Heft 2/3, S. 91–92.
1235. Faeh, C.: Würzburger Bachtage 1990. – In: *Das Orchester* 39 (1991), S. 273–274.
1236. Hanke, Wolfgang: Johann Sebastian Bach in München: das 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in der Rückschau. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik* (1991), Nr. 1, S. 4–8.
1237. Leuchtman, Horst; ed: 65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig: Beiträge und Programme. – Tutzing: Schneider, 1991, 173 S. [siehe Nr. 44, 358, 587, 1083, 1113, 1121, 1127, 1173].
1238. Schmoll-Barthel, Jutta: Bachfest 1990: unser Bach. – In: *Musica* 45 (1991), S. 98–99.
1239. Vogelsänger, Siegfried: Aachener Bachtage 1990. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 360.

1991

1240. Bomba, Andreas: Bachwoche Ansbach 1991. – In: *Musica* 45 (1991), S. 383–384.
1241. Hanke, Wolfgang: Bach im Spannungsfeld zwischen Vivaldi und Mozart: Berliner Bachtage 1991 und 66. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik* (1991), Nr. 5, S. 152–155.
1242. Kappner, Gerhard: Bach-Wochenenden 1991/92 Stuttgart. – In: *Musik und Kirche* (1992), S. 234–235.
1243. Klein, Monika: II. Leverkusener Bachtage. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 366–368.
1244. Meyer, Ulrich: Die Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung beim Münchener Bachfest. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 105.
1245. Müller, Matthias: 17. Internationales Bachfest der Internationalen Bachgesellschaft in Schaffhausen. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 368–369.
1246. Nickolaus, Barbara: Berliner Bach-Tage im Lichte der politischen Wende. – In: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 105–107.

1247. Oefner, Claus: Eisenacher Bachtage 1991. – In: Musik und Kirche 61 (1991), S. 362–363.
1248. Rapp, Regula; Wagner, Günther; ed.: Bach-Tage und 66. Bach-Fest: Vivaldi-Bach-Mozart. Programmbuch. – Berlin: VDMK Landesverband, 1991, 115 S. [siehe Nr. 165, 183, 242, 260].
1249. Schmidt, Bettina: Das Holland-Festival Oude Muziek im 10. Jahr: Bachkantaten. – In: Concerto 8 (1991), Nr. 67, S. 11.
1250. Steiner-Rinneberg; B.: Ein erlesenes Programm: Die neunten Wiesbadener Bach-Wochen. – In: Das Orchester 40 (1992), S. 296–297.
1251. Stuttgarter Bach-Wochenende [Inf. über zukünftiges Vorhaben]. – In: Musik und Kirche 61 (1991), S. 307.
1252. Swallow, C.: Bach Week 1991. – In: Diapason 82 (1991), S. 11.
1253. Wagner, Günther; Rapp, Regula; ed.: Bach-Tage und 66. Bach-Fest: Vivaldi-Bach-Mozart. Programmbuch: Siehe Nr. 1248.
1254. Wiese, Klaus Martin: Bach bald ohne Kantoreien? Was die Bachwoche Ansbach (auch) zur Diskussion stellte. – In: Musik und Kirche 61 (1991), S. 360–361.

1992

1255. Bachfest '92. – In: Oper und Konzert 30 (1992), S. 27–28.
1256. Bach-Tage Hamburg '92. Hrsg.: St. Michaelis-Chor Hamburg, Red.: Marion Fürst. – Hamburg 1992, 78 S.
1257. Helmig, M.: Berlin Bach Akademie: Neuer Chor beendete die Bach-Woche. – In: Das Orchester 40 (1992), S. 486–487.
1258. Hinke, R.: Der Knoten des Universalisten: Die Berliner Bach-Tage 1992: Eine Bilanz. – In: Neue Zeitschrift für Musik 153 (1992), S. 33–34.
1259. Höft, Thomas: Erhöhtes Staraufkommen, bedecktes Konzept: Die Bach-Tage in Berlin: Ein Thema steht allein. – In: Concerto 9 (1992), Nr. 76, S. 4–5.
1260. Lesle, Lutz: Berichte: Johann Ernst Bach beim Cuxhavener Bachfest 1992. – In: Musik und Kirche 63 (1993), S. 119–120.
1261. Niederdorfer, Hanna-Ulrike: Bach-Tage Berlin im Märkischen Musiksommer. – In: Musica 46 (1992), S. 313–314.
1262. Oefner, Claus: Berichte: Erstmals Thüringer Bach-Wochen. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 359–360.
1263. Rodenbüsch, Eva: 10. und 11. Kölner Bachwochen und Kölner Orgeltage. – In: Musik und Kirche 62 (1992), S. 231–233.
1264. Bach-Woche Thüringen: Thüringer Bach-Wochen 8.3.–25.4.1992 [Programmheft]. Hrsg. von Gesellschaft Thüringer Bach-Wochen. – Eisenach, 1992, [18 gez.] S.
1265. 67. Bach-Fest '92: Braunschweig 25.5.–1.6.1992. Die Messen Bachs und Werke Messiaens. Hrsg. Neue Bachgesellschaft; Kulturamt d. Stadt Braunschweig. – Braunschweig 1992, 184 S.
1266. Bach-Tage Berlin 3.–12. Juli 1992 Berlin: Bach und die Tradition [Programmbuch]. Hrsg. von Frank-Peter Hansen, Günther Wagner. – Berlin:

Verb. Dt. Musikerzieher und Konz. Künstler (VDMK) Landesverband Berlin, 1992, 112 S.

1267. Regestein, L.: Boston celebrates Bach's birthday. – In: *The American Organist* 26 (1992), S. 38.
1268. Taylor, B. S.: Bach Week 1992. – In: *The Diapason* 83 (Nov. 1992), S. 7–8.

1993

1269. Bachfest in Bremen [1993]. – In: *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 244.
1270. Bachfest in Bremen vom 25. 9. bis 3. 10. 93: Spuren zu Bach. Programmbuch [zum 68. Bachfest der NBG Leipzig]. [Hrsg. J. S. Bach-Gesellschaft Bremen, Neue Bachgesellschaft Leipzig, Stadt Bremen]. – Bremen 1993, 128 S.
1271. Bach-Tage Hamburg '93. Hrsg. von St. Michaelis-Chor Hamburg. Red.: Renate Selinger-Barber, Vera Wolf. – Hamburg 1993, 80 S.
1272. Bach Week. – In: *Diapason* 84 (1993), S. 10.
1273. Bachwoche Ansbach 23. Juli bis 1. August 1993: Offizieller Almanach [Red.: A. Lang u. a.]. – Ansbach: Bachwoche Ansbach, 1993, 112 S.
1274. Baumgärtner, Rainer: Gelungener Ausgleich: Die Bachwoche Ansbach (23. 7.–1. 8. 1993). – In: *Concerto* 10 (1993), Nr. 85, S. 7–8.
1275. Frisches Barockfest: Start der Bachwoche mit Orchesterkonzert. – In: *Das Orchester* 41 (1993), S. 970.
1276. Hanke, Wolfgang: Bach – Ende und Neubeginn: Gefahr für den Fortbestand der Berliner Bach-Tage. – In: *Gottesdienst und Kirchenmusik* (1993), Nr. 6, S. 167f.
1277. Hiltner, Beate: Vermittlung von Mensch, Glaube, Musik. Ein Bericht vom Bach-Fest in Leipzig: Konzerte und Debatten. – In: *Neue Musikzeitung* 43 (1994), Nr. 3, S. 56.
1278. Das Stuttgarter Modell: 13. Sommerakademie, J. S. Bach, Stuttgart, 21. August bis 4. September. – In: *Oper und Konzert* 32 (1994), Nr. 1, S. 44–45.
1279. Kappner, Gerhard: 68. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig in Bremen (1993). – In: *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 47–48.
1280. Kappner, Gerhard: Internationale Bachakademie Stuttgart. – In: *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 54–55.
1281. Koldau, Linda Maria: Hoffnungsschimmer für die Alte Musik: Die 10. Wiesbadener Bachwochen. – In: *Musik und Kirche* 64 (1994), S. 303–304.
1282. Koldau, Linda Maria: Sternstunden mit Leonhardt: die 10. Wiesbadener Bachwochen. – In: *Concerto* 10 (1993), Nr. 89, S. 10.
1283. Lienau, U.: Bachwoche Ansbach 1993.– In: *Der Kirchenchor* 54 (1994), Nr. 1, S. 12–13.
1284. Magdeburger Dom-Musik 1993 und ausf. Programm der Bachtage des Magdeburger Domchores 1993. Ltg., Progr., Fest: Günther Hoff. – Magdeburg, 1993, 28 S.
1285. Pintér, Éva: Berichte: Weiterhin auf hohem Niveau: „Musikfest“ und „Bachfest“ in Bremen. – In: *Musica* 47 (1993), S. 343–344.

1286. Thüringer Bach-Wochen '93: 6. März bis 9. April; Johann Sebastian Bach und seine Thüringer Zeitgenossen. Programm. Hrsg. von Gesellschaft Thür. Bach-Wochen. – Eisenach 1993, [58 gez.] S.
1287. Vogelsänger, Siegfried: XX. Aachener Bachtage 1993. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 296–297.
1288. Wirth, T.: Von Erstarrung keine Spur: Bachwoche Ansbach – Neue Sicht auf die Johannes-Passion. – In: Das Orchester 41 (1993), S. 1211 f.
1289. Zehnte Wiesbadener Bachwochen vom 6. bis 28. Nov. 1993. Hrsg. von Joh.-Seb.-Bach-Gesellschaft Wiesbaden. (Red. Martin Lutz). – Wiesbaden 1993, 141 S.

1994

1290. 69. Bach-Fest Leipzig 30. März bis 5. April 1994: eine Veranstaltung der Neuen Bachgesellschaft ...; Bach-Fest-Buch. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Red.: Barbara Steinwachs u. Marion Söhnel. – Leipzig 1994, 203 S.
1291. Bach-Tage Berlin 2.–10. Juli 1994: Bachstadt Berlin? Musikstadt Berlin [Programmbuch]. Red. Beate Kutschke, Günther Wagner. – Berlin: Verb. Dt. Musikerzieher und Konz. Künstler (VDMK) Landesverb. Berlin 1994, 85 S.
1292. Bach-Tage Hamburg '94. Hrsg. von St. Michaelis-Chor Hamburg. Red.: Renate Selinger-Barber, Vera Wolf. – Hamburg 1994, [80] S.
1293. Dorf Müller, Ingo: Ortstermin: Das Bachfest in Leipzig (30. 3.– 5. 4. 1994). – In: Concerto 11 (1994), Nr. 93 Mai, S. 4–6.
1294. Hanani, H.: „Bach“ Annalialan revelry in Cincinnati. – In: The Strad 105 (1994), S. 228–229.
1295. Hanke, Wolfgang: Bach und Mendelssohn. – In: Der Kirchenmusiker 45 (1994), Nr. 6, S. 209–210.
1296. Hanke, Wolfgang: Passion und Auferstehung im Werk Johann Sebastian Bach: 69. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Leipzig. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1994), Nr. 4, S. 109–110.
1297. Hanke, Wolfgang: Erste Schritte zur Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit: Wissenschaftliche Konferenz zum 69. Bachfest. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 360–362.
1298. Hansen, S. A.: Helmut Rilling celebrates two anniversaries. – In: Choral Journal 35 (1994), Nr. 5, S. 9–15.
1299. Hempel, G.: Passionsmusiken und Kirchenmusik: 69. Bach-Fest in Leipzig. – In: Das Orchester 42 (1994), Nr. 7–8, S. 24.
1300. Henderson, R.: „Orfeo“: English Bach Festival at Covent Garden, January 9. – In: Opera 45 (1994), S. 357–358.
1301. Hiltner, Beate: Leipzig, 29. und 30. März 1994: Konferenz des 69. Bach-Festes. – In: Die Musikforschung 47 (1994), S. 407–408.
1302. Joos, W.: Internationale Bach Gesellschaft: 18. Bachfest in Schaffhausen. – In: Der Kirchenmusiker 45 (1994), Nr. 5, S. 182–183.
1303. Puttkammer, Joachim: 47. Greifswalder Bachwoche. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 298–299.

1304. Thüringer Bach-Wochen '94: 10. März bis 9. April; Johann Sebastian Bach und seine Thüringer Zeitgenossen. Programm. Hrsg. von Gesellschaft Thür. Bach-Wochen. – Eisenach 1994, [68 gez.] S.
1305. Wolfensberger, Rita: Das 18. Internationale Bachfest der Internationalen Bach-Gesellschaft in Schaffhausen. – In: Musik und Kirche 64 (1994), S. 364–366.
1306. Zschoch, Frieder: Passion und Auferstehung; 69. Bach-Fest in Leipzig. – In: Musica 48 (1994), S. 288–290.
1307. Zywiets, Michael: Mühlheimer Bach-Zyklus 1994. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 47.

1995

1308. Engelhardt, Ruth und Hanke, Wolfgang: Eindrücke vom 70. Bachfest in Rostock. – In: Gottesdienst und Kirchenmusik (1995), Nr. 5, S. 155–158.
1309. Hanke, Wolfgang: Bach & Söhne: Die 49. Bachwoche in Greifswald. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 359–360.
1310. Hanke, Wolfgang: Bach und der Ostseeraum: 70. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 360–362.
1311. Hanke, Wolfgang: Berliner Bach-Tage in Gefahr? – In: Der Kirchenmusiker 46 (1995), Nr. 3, S. 89–90
1312. Hanke, Wolfgang; Engelhardt R.: Eindrücke vom 70. Bachfest in Rostock: Siehe Nr. 1308.
1313. Hanke, Wolfgang: Greifswald: traditionsreiches Kirchenmusikzentrum vor neuen Perspektiven. – In: Musik und Kirche 65 (1995), S. 167–168.
1314. Jefferies, D. E.: Bach Week '95. – In: Diapason 86 (1995), S. 6.
1315. Koehl, R.: Mit Hingabe. – In: Das Orchester 43 (1995), S. 48.
1316. Seiferling, Steffen: Künftig halbiert: Die 25. Berliner Bach-Tage (1.–9. 7. 1995). – In: Concerto 12 (1995) Nr. 107, S. 11–12.
1317. 70. Bachfest Rostock 4. bis 11. Juni 1995: Eine Veranstaltung der Neuen Bachgesellschaft ... in Zusammenarbeit mit der Hansestadt Rostock; Festbuch. Hrsg. von Hansestadt Rostock, Amt für Pressearbeit ...; Neue Bachgesellschaft. Red. Karl Heller, C. Kellermann, A. Waczkat. – 1995, 200 S.
1318. Bach-Tage Berlin 1.–9. Juli 1995: Begegnungen. Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann [Programmbuch]. Hrsg. von Verein zur Förderung der Musik in Berlin und der Mark Brandenburg. Red. Beate Kutschke, Günther Wagner. – Berlin 1995, 70 S.
1319. Bachwoche Ansbach 28. Juli bis 6. August 1995: Offizieller Almanach. Hrsg. von Bachwoche Ansbach. [Red. Ilse Lunt und Johannes Schwinn]. – Ansbach 1995, 144 S.
1320. Elfte Wiesbadener Bachwochen vom 11. November bis zum 2. Dezember 1995. Hrsg. von Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft Wiesbaden [u. a.]. [Red. Hanno Ehrler und Martin Lutz]. – Wiesbaden 1995, 140 S.

XII. Schöngestiges:

Belletristik, Film, Theater, Bildende Kunst, Tanz

1321. Bach-Kreationen: Musik des Thomaskantors im Tanz erlebbar. – In: Leipziger Opernzeit (1995), Nr. 8, S. 4–5.
1322. Bennis, Ann Edward: An Odd Couple: J.S. Bach and A.S. Huxley. – In: Johann Sebastian: a Tercentenary Celebration ... S. 19–21 [Vgl. Nr. 32].
1323. Grünzweig, Werner: „Handwerk, Analyse, Bild und Ton: zu Linda Schwarz' Bach-Projekt“. – In: E. Schmierer et al., Töne, Farben, Formen. Über Musik und die bildenden Künste. Laaber: Laaber-Verlag, 1995, S. 223–228.
1324. Hofstadter, Douglas R.: Gödel, Escher, Bach ein Endloses Geflochtenes Band. [Übers. aus dem Amerik. von Ph. Wolff-Windegg und H. Feuersee]. – München: Klett-Cotta im Dt. Taschenbuch Verlag, 1995, 844 S.
1325. Meynell, Ester.: La pequena cronica de Ana Magdalena Bach. Trad. de Carlos Guerdianin. 2. ed en esa coleccion. Barcelona: Ed. Juventud, 1995, 187 S.
1326. Meynell, Esther: Mala kronika Ane Magdalene Bach [Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach]. [Iz nemščine prevedel Marijan Lipovšek]. 1. izd. – Maribor: Založba Obzorja. 1993, 195 S. (Veliki ljudje; 63).
1327. Pauls, Irina: „Jauchzet, Frohlocket!“ Tanzstück Musik: Johann Sebastian Bach Weihnachtsoratorium. Uraufführung Schauspiel Leipzig, 1994. – In: Spielzeit 94/95. Schauspiel Leipzig, S. 10 [div. Material].
1328. Petzoldt, Martin: Ioanni Sebastiano sexagenario: eine Erzählung um den sechzigsten Geburtstag Johann Sebastian Bachs. – Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1995, 90 S.
1329. Poos, Heinrich: „Henrik Neugeborens Entwurf zu einem Bach-Monument“ (1928): Dokumentation und Kritik. – In: E. Schmierer et al., Töne, Farben, Formen. Über Musik und die bildende Künste. Laaber: Laaber-Verlag, 1995, S. 45–57.
1330. Sammern-Frankenegg, Fritz: The Message of Johann Sebastian Bach in Ingmar Bergman's Cinematic Art. – In: Johann Sebastian: a Tercentenary Celebration ... S. 45–57 [Vgl. Nr. 32].
1331. Schneider, Robert: Schlafes Bruder. Roman. 6. Aufl. – Leipzig: Reclam. 1994, 219 S.;
- Schlafes Bruder. 12. Aufl. – Leipzig: Reclam. 1995, 204 S. (Reclam-Bibliothek; 1518)
- Schlafes Bruder. – Sonderausg. mit e. Vorstudie zum Roman im Anhang. – Leipzig: Reclam. 1995;
- Le voci del mondo [Orig.-tit.: Schlafes Bruder]. [Trad. e nota di Flavio Cuniberto]. – Torino: Giulio Einaudi Editore. 1994, 181 S.;
- Søvnsens bror. Roman [Orig.-tit. Schlafes Bruder]. Oversatt av Sverre Dahl. – Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1994, 162 S.;
- Wie liefheeft slaapt niet [Orig.-tit.: Schlafes Bruder]. Vertaald door W. Hansen. – 2. Aufl. – Amsterdam; Antwerpen: Uitgeverij De Arbeiderspers. 1995, 174 S.;

Frère sommeil. Roman [Orig.-tit.: Schlafes Bruder]. Trad. de l'allemand par Claude Porcell. – Paris: Calmann-Lévy, 1994, 203 S. ;
 Sömnens Broder. Roman [Orig.-tit.: Schlafes Bruder]. Översättning Lars W. Freij. – Stockholm: Bonnier Alba, 1993, 199 S.

XIII. Autorenregister

- Adams, Howard C.: 383
 Aikin, J.: 1175
 Ainsley, R.: 497, 961
 Albrecht, Christoph: 616
 Altschuler, Eric Lewin: 697
 Ambrose, J. P.: (699)
 Ameln, Konrad: (1161)
 Anderson, Nicholas: 806
 Antonicek, Susanne: 33
 Arias, Enrique Alberto: (915)
 Arnold, Denis: 95
 Auhagen, Wolfgang: 1027
 Axmacher, Elke: 165
 Azzaroni, Lori: 285
- Bach, Carl Philipp Emanuel: 58, 265
 Bach, Johann Sebastian: 59,
 498–500, 962
 Bacyk, Andrzej Henryk: 286
 Badura-Skoda, Eva: 1028
 Badura-Skoda, Paul: 698, 699
 Balsiger, Max Ulrich: (1158)
 Balz, Hans Martin: 366
 Baron, Samuel: 367, 1029
 Barrelet, A.: 700
 Bartelmus, Rüdiger: 501, 502
 Bartlett, Clifford: (1), (6), (812)
 Basso, Alberto: 166
 Bates, Robert: 1030
 Baumgärtner, Rainer: 963, 1274
 Baxter, Jeffrey W.: (39)
 Bazzana, Kevin: (237)
 Beer, Axel: 130
 Beißwenger, Kirsten: 57, 60, 61, 62,
 167, 168, 384, 420, 701, 1031
 Bellina, Anna Laura: (1018)
 Beltrando-Patier, Marie-Claire: 169
 Benary, Peter: 702
- Benitez, V. P., Jr.: 617
 Benjamin, Thomas: 287
 Bennis, Ann Edward: 1322
 Benstock, Seymour L.: 32
 Bent, Ian: 703
 Bercenko, Roman: 704
 Berchenko siehe Bercenko:
 Berendt, Joachim Ernst: 288
 Berg, Karl Georg: 1202–1204
 Berger, Christian: (70)
 Berger, Melvin: (21)
 Bergmann, Wilfried: 618
 Bergner, C.: 1143
 Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane:
 503
 Bertling, Rebekka: 289, 290
 Besch, Hans: 131
 Bettmann, Otto L.: 96, 1144
 Beyer, Frank Michael: 904
 Biba, Otto: 1066
 Biermann, Wolf: 385
 Bighley, Mark: 619
 Bijma, R.: 163
 Biller, Georg Christoph: 1145
 Billeter, Bernhard: 705, 706, 964,
 1067
 Bimberg, Siegfried: 504
 Binz, Hans-Rudolf: 1032
 Bischoff, Bodo: 386
 Bitsch, Marcel: 930
 Black, P.: 707
 Blankenburg, Walter: 505
 Blum, David: 133
 Blumenberg, Hans: 506
 Bluth, Reimar: 965
 Bockholdt, Rudolf: 620
 Bockmaier, Claus: 621
 Boff, Leonardo: 1146

- Böhm, Hans: 1205-1207
 Böhme, Gerhard: 134
 Böhmer, Karl: 99, 170, 240, 807, 1068
 Bolín, Norbert: 1208, (279)
 Bomba, Andreas: 1209, 1240
 Bond, Ann: (59)
 Borem de Oiveira, F.: 808
 Boresch, Hans-Werner: 291
 Börger, Johannes: 43
 Börner, Klaus: (722)
 Böß, Reinhard: 906, 907
 Botelho, Mauro: 809
 Bötticher, Jörg-Andreas: 63
 Bourlignieux, Guy: 1069
 Bowman, D.: 810, 811
 Boyd, Malcolm: (16), (39), 97, 812
 Brainard, Paul: 12, 172, 292
 Breidahl, Ole: 708
 Breig, Werner: 813-815, 622-625
 Briner, Andres: (698)
 Brödel, Christfried: 387, 388
 Brokaw II, James A.: 171
 Brown, A. Peter: (70)
 Brown, Leslie Ellen: (333)
 Brug, Manuel: (356)
 Brügge, Joachim: 908, 909, 1070
 Bruhn, Siglind: 709
 Brusniak, Friedhelm: 1071, (1158), (1161)
 Budde, Elmar: 1147
 Buelow, George J.: 173, 1072
 Bunnars, Christian: 389
 Burba, Otto-Jürgen: 626
 Burg, Josef: 1060
 Bürger, Werner: 174
 Burguete, André: 710
 Burkhart, C.: 711
 Burns, Lori: 507-510
 Busch, Hermann J.: (6), 989, 1073
 Butler, Gregory G.: 64, 175, 293, 390, 627, 712
 Butt, John Anthony: (85), (93), 176, 177, (295), (302), (304), (350), 511, 512, (627), (698), (789), (812), 967, 968
 Bužga, J.: 178
 Cadenbach, Rainer: 513
 Cantoni, Angelo: 1148
 Carbonell i Guberna, Jaume: 294
 Carruthers, G.: 1074
 Castleman, H.: 816
 Chafe, Eric T.: 295, 391, 392
 Chailley, Jacques: 296
 Charru, Philippe: 628
 Chiu, V.: 179
 Christiansen, C.: 629
 Christmann, A. H.: 969
 Clark, Stephen L.: (272)
 Claus, Rolf Dietrich: 630
 Clement, Albert A.: (6), (40), (61), (85), (301), (627), (628), 631-636, 713
 Clostermann, Annemarie: 180
 Cogan, R.: 297
 Cohen, Annabel J.: 714
 Collins, Denis: 910, 911
 Comuzio, E.: 298
 Cook, B. W.: 727
 Corrigan, Vincent: 299
 Corten, Walter: 715
 Cox, Howard H.: 107, 135
 Crist, Stephen A.: (39), (85)
 Croll, Gerhard: 1075
 Csiba, Gisela: 1033
 Csiba, Jozsef: 1033
 Czubatynski, Uwe: 108
 Dadelsen, Georg von: (1), 817, 818, (1013)
 Dahlqvist, Reine: 1035, 1036
 Dale, P.: 1149
 Damm, Peter: 1037
 Darmstadt, Gerhart: (40), 300
 Darmstadt, Hans: 514
 Dausend, Gerd Michael: 819
 Daverio, John J.: 1150
 David, Hans Theodor: 970
 Davies, A. S.: 136
 Daw, Stephen: (85), (350), (512), 627, 820
 Dehmel, Jörg: 638
 Delaere, Mark: 912
 Della Chiesa D'Isasca, Marco: 716

- Deppert, Heinrich: 302
 Derungs, M.: 515
 Deutsch, Wilhelm Otto: 516
 Devorick, John: (512)
 DeWitt, Wasson D.: (1018)
 Dewulf, Charles: 913
 Diamond, Harold J.: 303
 Dieckmann, Friedrich: 394
 Dietel, Gerhard: 971
 Dirksen, Pieter: 821, 914
 Dirst, Matthew: 639, 717
 Dittrich, Marie-Agnes: (40), (940)
 Doerschuk, L.: 1176
 Dorf Müller, Ingo: 1210, 1293
 Dorf Müller, Joachim: (72), (906)
 Dorf Müller, Kurt: 44
 Dowley, Tim: 98
 Draheim, Joachim: (6)
 Drake, Kenneth: (237)
 Dreyfus, Laurence Dana: 718, 972
 Du Plessis, Annalien: 1211
 Dube, M. C.: 822
 DuBouchet, Paule: 99, 520
 Dumm, R.: 719
 Dürer, Carsten: (698), 1077
 Dürr, Alfred: (39), 304, (315), 368,
 395, 396, 517–519, (581), 720–722
 Dürr, Walther: 1078
 Durran, D.: 305
 Eberle, Gottfried: 521, 1079, 1080
 Edler, Arnfried: 640, 641
 Edwards, M. D.: 642
 Eggebrecht, Hans Heinrich: 137,
 138, 242, 306, 915, 1081
 Ehrmann, Sabine: 181
 Einstein, A.: 916
 Eisen, Cliff: (1022)
 Eisenberg, C.: 522
 Eisenhardt, L.: 139
 Eisert, Christian: (30), 723
 Elder, Dean: (697)
 Eli, Markus: 182
 Eller, Rudolf: 183, 523, 1152
 Elvers, Rudolf: 18
 Emans, Reinmar: (1), (16), (289), 307,
 369, 397–400
 Engelhardt, Ruth: 1308
 Eppstein, Hans: 823, 1038
 Eschenburg, Hartwig: 1153
 Estrada, J.: 1082
 Evrard, P.: (628)
 Eyndhoven, C. van: 524–527
 Faeh, C.: 1235
 Falcon, M.: 824, 1154
 Faulkner, Q.: 973, 1061
 Faulstich, Bettina: 65
 Fechner, Manfred: 184
 Felice, J.: 724
 Felix, Werner: 66, 308, 309, 1083
 Felke, Dieter: 243
 Fellows, R. B.: 825, 826
 Feltsman, V.: 725
 Fenley, J. Franklin: 827
 Filitz, Martin: 370, 371
 Fischer, Kurt von: 1155
 Fladt, Hartmut: (761), (929)
 Flaherty, Gloria: 244
 Flotzinger, Rudolf: 1084
 Folio, Cynthia: 828
 Forchert, Arno: 372
 Franklin, Don O.: 67, 643, 974, 975,
 Frei, Walter: 726
 Frey, Axel: 245
 Frickel, Kurt Hermann: 266
 Fröde, Christine: 401–403
 Fuchs, Ingrid: 33, 1085
 Fuchs, Torsten: 185, 310
 Fuhrmann, Hartmut: 246
 Funaro, Elaine: (1018)
 Funke, Andreas: 404
 Galtung, Johan: 1156
 Gárdonyi, Zsolt: 644
 Gauldin, Robert: 186
 Geck, Martin: 100, (102), 267, 311,
 405, (518), 528, (795), 829
 Genualdi, J.: 830
 Girshman, Ja[kov Moiseevich]: 312
 Glasow, E. Thomas: (21)
 Glöckner, Andreas: 68, 187–189,
 406, 407, 529–531
 Gmeinwieser, Siegfried: (397), (400)

- Göbel, Wendelin: 727
 Godel, D.: 432
 Godt, Irving: 831
 Goebel, Reinhard: 190, 408, 832, 833, 1039
 Göllner, Theodor: 191, 533
 Göncz, Zoltán: 917–919
 Gottlieb, Stephen A.: 920
 Gottwald, Clytus: 1157
 Gould, Glenn: 728, 921
 Gowen, Bradford: (709)
 Grandjean, Wolfgang: 313
 Grasmück, Heinz: 409, 976, 977
 Gray, Charlotte: 121
 Greene, Carol: 122
 Gregory, D.: 834
 Gretzschel, Matthias: 109
 Grew, Eva M.: 2
 Griffiths, P.: 922
 Grobler, Magrietha Magdalena Sophia: 410
 Gross, Alfred: (111)
 Gross, Steven Lee: 978
 Großmann, Andreas: 534
 Groves, S. E.: 729
 Gruber, Gernot: 1086
 Grünzweig, Werner: 1323
 Grüß, Hans: 45, 314, 979
 Grützbach, Erwin: 980
 Gudel, Joachim: 730
 Guerry, Jack: (39)
 Guggenheim, Paul: 923
 Gülke, Peter: 981
 Günther, Anne-Verena: (99)
 Günther, Ulrich: 835
 Gutknecht, Dieter: 69, (942), 982, 983, 1087, 1212
 Güttler, Ludwig: 535, 1040
- H**
 Häfner, Klaus: 192, 315
 Hahn, Harry: 731
 Hale, Paul: (512)
 Hanani, H.: 1294
 Hanheide, S.: 1158
 Hanke, Wolfgang: (26), (29), 140, 1159, 1231, 1236, 1241, 1276, 1295–1297, 1308–1313
 Hansberger, Joachim: 536
 Hansen, Mathias: 1160
 Hansen, S. A.: 1298
 Hanssler, Bernhard: 537, 538
 Harmon, Thomas F.: 1041
 Harmoncourt, Nikolaus: 21
 Harris, C. David: 984
 Harrow, P.: 924
 Hartmann, Günther: (5), (39), (85), (333), (627), (693), (789), 1088, 1161
 Haselböck, Hans: 1089
 Haselböck, Lucia: 316
 Häußler, Rita: 539
 Hautus, L.: 540, 1090
 Haynes, Bruce: 836
 Hedlund, O.: 1162
 Heighes, Simon: 541, 542
 Heinemann, Michael: (460), 1091, 1092, (1094)
 Heller, Karl: 19, 46, 193, 645, 646, 732, 837, 1317
 Hellmann, Diethard: (34), (460), (462), (548)
 Helmig, M.: 1257
 Hempel, Gunter: 1299
 Henderson, R.: 1300
 Henkel, Hubert: 1042
 Henry, R.: 317
 Henzel, Christoph: (356), 1093
 Herz, Gerhard: 47
 Hewitt, S.: 543
 Heyde, Herbert: 1043
 Heyder, Bernd: (289), (306), 411, (442), 1041, 1214
 Hicks, E. M.: 733
 Hiemke, Sven: 1094
 Higbee, Dale: 1045
 Higuchi, Ryuichi: 412
 Hii, P.: 734
 Hildesheimer, Wolfgang: 123
 Hill, Robert: 735
 Hilst, Rob van der: 194
 Hiltner, Beate: (442), 1095, 1215, 1277, 1301
 Hindemith, Paul: 1163
 Hindermann, Walther F.: 318

- Hinke, Roman: (581), 1258
 Hirsch, Arthur: 319
 Hochreither, Karl: 18
 Hochstein, Wolfgang: (401), (412),
 (483), (823)
 Hocquèl, Wolfgang: 247
 Hoffmann, Wolfgang: 248
 Hoffmann-Axthelm, Dagmar: 544
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar: 1096
 Hofmann, Friedrich: 413, (462)
 Hofmann, Klaus: 70, 195, 320, 321,
 414, 415, 545–547, 647, 736–738
 Hofstadter, Douglas R.: 1324
 Höft, Thomas: 1259
 Höhnen, Heinz Anton: 1216
 Hollick, D.: 739
 Holmes, Ruth Jane: (330), (709)
 Honders, Casper: 416
 Höntsch, Herbert: (97)
 Hooek, Axel: (306)
 Hoogewerf, W.: 740
 Hoppe, Günther: 10, 11, 196, 264
 Horn, Paul: (24)
 Horowitz, J.: 741
 Houle, A.: 742
 Hoyer, Michael: 417
 Hübner, Maria: 1164, 1165
 Hughes, W. D.: 141
 Humphreys, David: 648, 649
 Huron, David: 323, 743, 744
 Hütter, W.: 418
 Jaccottet, Christiane: 745
 Jack, A.: 746
 Jacob, Andreas: 747
 Jaenecke, Joachim: 1097
 Jander, Owen: 748
 Jannibelli, Emanuele: (356)
 Jannoch, Hans-Peter: 749
 Jaskulsky, Mechthild: 985
 Jefferies, D. E.: 1314
 Jena, Günther: 548
 Jenkins, N.: 549
 Jenne, Natalie: 330, 750
 Johns, Cort MaxLean: 198
 Johnson, Margaret Louise: 550
 Jones, E. R.: 601
 Jones, Richard Douglas P.: (61),
 (85), (86), (627), 751–754
 Joos, Walter: 1302
 Jorgenson, Dale A.: 1098
 Joseph, Charles M.: 755
 Jung, Georg: 109
 Kaiser, Joachim: 838
 Kaiser, Rainer: 268, 1099, 143
 Kämper, Dietrich: (698)
 Kaplan, H. M.: 839
 Kappner, Gerhard: 551, 1242, 1279,
 1280
 Karkoschka, Erhard: (906)
 Kasbergen, Marinus: 353, 945
 Kast, Paul: (72)
 Katz, Boris: 926
 Kaußler, Ingrid: (111)
 Keck, R.: 927
 Kee, Piet: 650
 Keller, Christoph: (698)
 Keller, Hermann: 756, 757, 1046
 Keller, James M.: 758
 Keller, Roland: 759
 Kellner, Herbert Anton: 199, 200,
 1047
 Kelterborn, Rudolf: 760
 Kent, Christopher: 201
 Kerman, Joseph: 651, (697)
 Keys, Ivor: (789), 1166
 Kilian, Dietrich: 653
 Kim, Hee-Sung: 654
 Kirchner, Gerhard: 840
 Kirkendale, Ursula: 928
 Kistler-Liebendörfer, Bernhard: 761,
 929
 Klaus, Kenneth S.: (5)
 Klein, Monika: 1243
 Klek, Konrad: (30), (1013) (1124)
 Kleßmann, Eckart: 111
 Klingberg, Lars: 48, 49
 Klingfors, Gunno: 986
 Kloss, Bertram: 841
 Kloss, M. B.: 842
 Knapp, J. Merrill: 553
 Knippals, Hans-Jürgen: 554
 Kobabe, Roswitha: 987

- Kobayashi, Yoshitake: 70–74,
 (93), 326, 419, 420, 555, 655, 843,
 1100
 Koch, Ernst: 373
 Kock, Hermann: 269
 Koehl, R.: 1315
 Köhler, Karl-Heinz: 251
 Kohlhaas, Ellen: (22)
 Koldau, Linda Maria: 1281, 1282
 Kolneder, Walter: 102, 125
 Komlós, Katalin: 7, 656
 König, Antonius: 988
 Konrad, Ulrich: (1), (12), (24),
 (30)
 Kooiman, Ewald: 989, 1101
 Koopmann, Ton: (699), (967)
 Kopetz, B.: 657
 Kordes, Gesa: 421
 Kory, A.: 1048
 Koscha, Melanie: 1218
 Kostakeva, Marija: 1167
 Kovács, Ilona: 990
 Kramer, Thijs: 144
 Krapp, Edgar: 1168
 Kremer, Joachim: 145
 Kremer, Joseph-François: 930
 Kreuch, Knut: 252, 253
 Kreutzer, Hans Joachim: 202, 254,
 255
 Kreyssig, Peter: 556, 844
 Kroeger, K.: 1102
 Kröhner, Christine: 146
 Krones, Hartmut: (518, (940), 991,
 1103
 Kröper, Andreas: 557
 Kruger, Daleen: 1062
 Krügerke, Michael: (698)
 Krumbiegel, Cornelia: 256, 1219
 Krummacher, Friedhelm: (31),
 422–426, 1104–1106, 1169
 Kube, Michael: (13), 427, (1158)
 Kühn, Clemens: (582)
 Kulukundis, Elias N.: 75
 Kunze, Stefan: 992, 1007
 Kuper, Eckhardt: 845
 Küster, Konrad: 257, 558, 559, 846,
 847
La Motte, Diether de: 993
 Ladewig, J.: 763
 Lagace, B.: 931
 Landowska, Wanda: 764
 Lang, Paul Henry: 203
 Lang-Becker, Elke: 848
 Lasocki, David: 204, 849, 871
 Lassahn, Bernhard: 126
 Leach, Brenda Lynne: 658, 659
 Leaver, Robin A.: 375, 560
 Ledbetter, David: (85), (627), (789),
 (968), (972)
 Lee, Hio-Ihm: 328
 Lehmann, Karen: (61), 765
 Lehrer, D.: 850
 Leibnitz, Thomas: 76
 Leisinger, Ulrich: 34, 77–79, 561,
 1108
 Lempfrid, Wolfgang: 994, 995
 Leopold, Silke: 205
 Lesle, Lutz: 1260
 Lester, Joel: 147, 851, 1109
 Leuchtmann, Horst: (37), (70), 206,
 1237
 Levender, Paul: 207
 Lewis, G. W.: 996
 Lienau, U.: 1283
 Lindley, Mark: 1030
 Little, Meredith: 330, 750
 Lo, Vivien: (460)
 Lohmann, Heinz: 660
 Lölkes, Herbert: (1124)
 London, Justin Marc: 767, 852
 Lorenz, Rainer: 1220
 Loucks, Richard: 768
 Louwenaar-Lueck, K.: 769
 Ludwig, Klaus Uwe: (644)
 Lyman, Kent Marvin: 1170
MacCracken, Thomas G.: 1050
 Macia, J. L.: 853
 Mahnkopf, Claus-Steffen: 661, (940)
 Mai, Ute H.: 1221
 Mainka, Jürgen: 331
 Mains, Ronda Miller: 854
 Malloch, W.: 770
 Maltbey, Kathleen M.: 428

- Mann, Alfred: 208, 1171
 Mansure, V. N.: 332
 Marcel, Luc-André: 103
 Marissen, Michael A.: 885, 861,
 932, 933, 1051, 1110
 Märker, Michael: 50, (398), (401),
 (420), 429-432, 562, 771
 Marshall, Kimberley: 1030
 Marshall, Robert L.: (1), 333, 334,
 772, 1111
 Marti, Andreas: (6), (24), (33), (34),
 (37), (97), 387, 662, (914), (940)
 Martin, Dieter: 1112
 Martini, Britta: (395)
 Mautner, Martin-Christian: 433,
 1222
 May, J.: 1172
 McLean, H. J.: 663
 McMullen, Dianne M.: (330)
 Mehne, Wendy Ann: 862
 Meister, Hubert: 335
 Melamed, Daniel R.: 15, (85), (350),
 434, (460), 563, 564, (627), (967)
 Melchert, Hermann: 565, 566
 Mellers, Wilfrid: (330)
 Mergel, U.: 567
 Mertens, Volker: 1223
 Mesnage, Marcel: 773
 Messmer, Franzpeter: 1173
 Metzger, Heinz-Klaus: 23
 Meyer, F.: 435
 Meyer, Jürgen: 568
 Meyer, Ulrich: 336, 375, 376, 436,
 (462), 664, 1244
 Meyer-Hoffmann, Hans G.: (18),
 (37), (1013), (1158)
 Meynell, Esther.: 1325, 1326
 Michel, Winfried: 863
 Mickisch, Stefan: 1174
 Miehling, Klaus: (698), 997
 Miguel-Gimeno, Carlos: 294
 Milano, D.: 1175, 1176
 Milka, Anatoly P.: 934
 Miller, D.: 338
 Milner, Scott, C.: 437
 Mitchell, D. L.: 864
 Mitchell-Wallace, S.: 569
 Miteran, A.: 774
 Moens-Haenen, Greta: 210
 Möller, Dirk: 554
 Möller, Eberhard: (12), (13)
 Morana, Frank: 112, 775-777
 Móricz, Klára: 211
 Moroney, Davitt: 778
 Morsey, Benno: (940)
 Morton, Wyant: 571
 Mottl, W.: 935
 Müller, Matthias: 1245
 Müller-Hornbach, Susanne: (980)
 Mund, Frank: (1), 148
 Münster, Robert: 212, 1113
 Musch, Hans: 665
 Nagel, F.: 865
 Nägele, Rainer: 779
 Nestle, Rosemarie: 3
 Neubauer, John: (350)
 Neumann, Frederick: 998
 Neumeyer, David: 1177
 Nickolaus, Barbara: 1246
 Niederdorfer, Hanna-Ulrike: 1261
 Niemöller, Klaus Wolfgang: 438
 Noehren, Robert: 666, 1053
 Nolte, Rüdiger: 1179
 Nosina, Vera B.: 780
 Nowak, Adolf: 866
 Nowak, Hans Peter: 1180
 O'Donnell, John: 667
 Oefner, Claus: 270, 1224, 1247,
 1262
 Ogasapian, John: (12)
 Oglesby, D.: 4
 Oost, Gert: 668
 Orłinski, Heinz Bernhard: (638)
 Osthoff, Wolfgang: 16, 573, 781
 Ostwald, Peter: (134)
 Ottenberg, Hans-Günther: 271
 Otterbach, Friedemann: (100),
 (306), (356)
 Otterstedt, Annette: (85)
 Ouweneel, Willem J.: 574
 Oversand, Kjell: 213

- Page, Janet K.: 575
 Palmer, W. A.: 999
 Panetta, V. J.: (915)
 Pank, Siegfried: 867
 Pantijelew, Grigorij: 576
 Pape, Matthias: 1114
 Pape, Winfried: (823)
 Parakilas, James: (512)
 Parrott, Andrew: 577, 1000
 Pascall, Robert: 1115
 Pattison, Bruce: (789)
 Pauls, Irina: 1327
 Pechtold, Friedrich: 936
 Pečman, Rudolf: 35
 Pelikan, Jaroslav Jan: 377
 Petersen, F. Ellsworth: (914)
 Petitdemange, Guy: (628)
 Petzoldt, Martin: 51, 52, (95), 378,
 441–445, 580, 1328
 Picht-Axenfeld, Edith: 782
 Pickett, Philip: 868
 Pike, Lionel: (615)
 Pintér, Éva: 1285
 Platen, Emil: (6), 581, 1116
 Plath, Wolfgang: 1117
 Pocielj, Bohdan: 869, 124
 Polevoi, Randall Mark: 339
 Poos, Heinrich: 272, 582, 870, 1329
 Poppe, Gerhard: 583
 Porter, C. H.: 1181
 Potter, Pamela: 53
 Poulin, Pamela P.: 214
 Powell, Ardal: 871
 Power, Tushaar: 872, 1054
 Prabucka-Firlej, Anna: 1002
 Pratt, George: (968)
 Prautzsch, Ludwig: (351), 446, 670
 Prinz, Ulrich: 24, 27, 41, 584
 Pruetz, Jeffrey Mark: 873
 Pusch, Luise F.: 273
 Puttkammer, Joachim: 1303

 Qureshi, R. J.: 874

 Radeke, Winfried: 447
 Radice, Mark A.: 215
 Raidt, Jürgen: 1118

 Rampe, Siegbert: 937
 Ranft, Eva-Maria: 258
 Rapp, Regula: 1248
 Raudszus, Johannes: 1119
 Raue, Reinhard: 216
 Ravens, Simon: 1155
 Rechtsteiner, Hans-Jörg: 938
 Redd, Jane: (40), (548)
 Redepenning, D.: 1120
 Reeder, Ray: 5
 Reger, W.: 418
 Regestein, L.: 1267
 Reich, Wieland: 1182, 1183
 Reidemeister, Peter: 340, 1003,
 1004
 Reimer, Erich: 449
 Reiners, H.: 1005
 Rempp, Frieder: (100), 585, 586,
 (848), (906)
 Renwick, William: 671, (709)
 Repasky, Steve: (638)
 Reynolds, R. L.: 783
 Richards, Denby: (237)
 Richter, Brigitte: 250
 Richter, Klaus Peter: 587, (722),
 1121, 1122
 Ridout, A.: 672
 Riedel, Friedrich W.: 939
 Riege, Hansi: 1226
 Riehn, Rainer: 23
 Rienäcker, Gerd: 54, 450, (581),
 673, 1123
 Rifkin, Joshua: (6), (330), (512),
 588, 589, 1006, 1007
 Rilling, Helmuth: 1184
 Riotte, André: 773
 Riva, Federica: (72)
 Robinson, M.: 784
 Robinson, Ray: 12, 1185
 Rockstroh, Andreas: (26), (61), 274
 Rodenbüsch, Eva: 1263
 Roeseler, Albrecht: 1008
 Rogal, S. L.: 217
 Rogers, M. R.: 785
 Romero, J. E.: 451
 Rossin, Thomas Donald: 113
 Rössler, Almut: 1186

- Rostal, Max: 1009
 Rothe, Christine: 275
 Rothfahl, Wolfgang: (442)
 Rowland-Jones, Anthony: 452
 Rubenstein, Matthew: (697)
 Rueger, Christoph: 127
 Rummenh oller, Peter: 218, 1010,
 (1189)
 Sackmann, Dominik: 80, 276
 Sadie, Julie Anne: 149
 Saffir, Janice: (237)
 Saffle, Jeffrey, R.: 150
 Saffle, Michael: 150
 Sammern-Frankenegg, Fritz: 1330
 Schachter, Carl: 875
 Schäfer, Marc: 1227
 Schenkman, W.: 151, 786
 Schibli, Siegfried: (28)
 Schiffner, Markus: 259, 674
 Schilling, Ulrike: 1124
 Schirnding, Albert von: 379
 Schlage, Karl-Hermann: 590
 Schleuning, Peter: 787, 940
 Schmid, Hans: 591
 Schmid, Ulrich: (356)
 Schmidt, Bettina: 1249
 Schmidt, Christian Martin: 341,
 1125
 Schmidt, Dennis: (923)
 Schmidt-Mannheim, H.: 675
 Schmiedel, Peter: 1045
 Schmieder, Wolfgang: 6
 Schm ogner, Thomas: 941
 Schmoll-Barthel, Jutta: 592, 593,
 1238
 Schnebel, Dieter: 17
 Schneider, Frank: 1187
 Schneider, Robert: 1331
 Schneiderheinze, Armin: 55, 453,
 454
 Scholz, Heiner: 1228
 Scholz, Werner: 1011
 Schott, Howard: (789), (972), 1018)
 Schrader, David: (722)
 Schrammek, Winfried: 1057
 Schröder, Karl-Ernst: 876
 Schulenberg, David: (12), (302),
 342, 594, (698), (699), 788, 789,
 (915), (923), (940)
 Schuler, Richard J.: (5)
 Schulze, Hans-Joachim: 1, (6), 9,
 19, 26, 34, 56, 81-84, 114, 219,
 260, 343, 380, 455, 456, 595, 596,
 676, 837, 877, 1012, 1013, 1063,
 1126, 1127
 Schumacher, Gerhard: 1188
 Schumann, Karl: 879
 Schwebsch, Erich: 942
 Schweitzer, Albert: 677, 1189
 Schweizer, Rolf: 344
 Schwinn, Johannes: 174
 Scior, Heinz: 115
 Seedorf, Thomas: (860), (968)
 Seiferling, Steffen: 1316
 Seiffert, Reinhard: 22, 880, 881
 Sengtschmid, Walter: (30), (356),
 (395), (518), (581), 1013)
 Shenberg [Schönberg], A.: 152
 Sherman, Bernard D.: (39), (512),
 (789), (812), 1014
 Siebert, Ulrich: 386
 Siegele, Ulrich: 116, 117, 345, 346,
 597, 790
 Sieling, Andreas: 1128
 Simpfendörfer, Gottfried: (27), 153,
 261, 277, 457, 458
 Singer, Kathrin: 118
 Slawski, Dagmar: 1229
 Smith, Patrick: (697)
 Smith, Richard Langham: (59)
 Smithers, Don L.: 459
 Snyder, Kerala J.: 221
 Soderlund, Sandra: 1015
 Soeregaard, F.: 154
 Söhnel, Marion: (316), (506)
 Somfai, L aszlo: 1190
 Spring, Christoph: 1129
 Sponheuer, Bernd: (304)
 Sprockhoff, Harald von: 222
 Spurgeon Hall, Richard A.: 223
 Staehelin, Martin: 1130
 Staier, Andreas: 791
 Stammen, Dale R.: 347

- Stauffer, George Boyer: (61), 155,
 224, 262, (330), 460, (512), (627),
 1058
 Steiff, Gerhard: 1230
 Steiger, Lothar: 461, 465, 468, 598,
 599
 Steiger, Renate: (6), 20, 29, 38, 156,
 348, 461, 462, 466–472, 598
 Stein, Franz, A.: (356)
 Steiner-Rinneberg, B.: 1250
 Stenzl, Jürgen: 1131
 Stephan, Rudolf: 1016
 Steude, Wolfram: 225
 Stewart, John D.: 349
 Stillner, Günther: 473
 Stinson, Russell: 14, 85, 86, 678,
 679, 882, 1064
 Stocker, A.: 1132
 Stockigt, Janice B.: 263
 Stowell, Robin: 157
 Streller, Friedbert: (914)
 Strickland, E.: 943
 Suchalla, Ernst: 119, 278
 Susser, P.: 883
 Swack, Jeanne R.: 226, (350), 884,
 885, (967)
 Swallow, Carolyn: 1252
 Sweeney-Turner, Steve: (812)
 Swing, P. G.: (812)
 Synofzik, Thomas: (13), (37), (61),
 (723), (940), (968)
 Szeker-Madden, Lisa: 600
 Szeskus, Reinhard: 30, 158, 159

T
 Tadashie, Isoyama: 128
 Takahashi, Yuji: 160
 Talbot, Michael: 792
 Tallian, T.: 1192
 Tannenbaum, Michele Horner: 1193
 Tanner, M.: 474
 Tasini, Francesco: 680
 Tatlow, Ruth: 350
 Taylor, B. S.: 1268
 Termini, O.: 162
 Theill, Gustav Adolf: 351
 Thein, Wolfgang: 681
 Theobald, Christoph: 628

 Thoene, Helga: 886–888
 Thomas, E.: 601
 Thum, Peter: 1231
 Thyssen, Peter: 475–477
 Tielke, Martin: 1133
 Tiggemann, Hildegard: 478
 Timme, Traugott: (1161)
 Tippenau, Heinz: 104
 Toeplitz, Uri: 889
 Tomita, Yo: 794, 795
 Tosone, J.: 890
 Towe, Teri Noel: 1017
 Traub, Andreas: (581), (906)
 Troeger, Richard: (789)

U
 Ulrichs, Alexander B.: 891

V
 Valenti, Fernando: 1018
 Valleau, D.: 931
 Vallotton, Pierre: 682
 Van Houten, Kees: 322, 353, 945
 Velden, Mar van der: 479
 Veldhoven, J. van: 163, 164
 Vellucci, Sherry L.: (5)
 Venuti, Massimo: 946
 Vermeulen, Ernst: 947
 Vetter, Helmut: (381)
 Vignal, Marc: 1134
 Vinay, Gianfranco: 796
 Vogel, Harald: 1019, 1020
 Vogelsänger, Siegfried: 1239, 1287
 Vogt, Gisela: 106
 Vogt, Hans: 892
 Völkl, Helmut: (6)
 von Strauch, Christian: (95)
 Voß, Peter L.: (420)
 Vroon, D. R.: 797

W
 Waggin, Josef: (1033)
 Wagner, Günther: (61), 228, 279,
 (482), (653), (698), (837), 1242
 Wagner, Manfred: 1194
 Walker, Paul: 683, 948
 Waln, R.: 893
 Walter, Meinrad: (24), (27), (97),
 (100)(306), 354, 381, (457), 480,
 481, (528), (581), 602, 603, (940)

- Walterskirchen, G.: 684
 Wanske, Helene: 685
 Warde, Louis Charles: 604
 Warrington, M.: 894
 Watchorn, P.: 798
 Waterhouse, B.: 686
 Waterman, Ruth: 895, 896
 Watts, Colin: (709)
 Weber, Horst: 949
 Weidow, Judy: (5)
 Weinberger, Gerhard: 989
 Weiß, Günther: 605, 1022
 Welch, J.: 1135
 Wen, Eric: 897
 Wendt, Matthias: 355, 482–485
 Wenke, Wolfgang: 1059
 Wentz, Jed: 898
 Werner-Jensen, Arnold: 356
 Werthemann, Helene: 486
 Westermeyer, P.: 687
 White, Andrew: 799
 Wiechert, Bernd: 1136
 Wiese, Klaus Martin: 1196, 1255
 Wiesel, Uzi: 899, 900
 Wiesend, Reinhard: 16
 Wilhelm, Ueli: (29)
 Wilhelm, Ulrich: (20), (462)
 Wilhelmi, Thomas: 950
 Williams, Peter F.: (6), (31), (39),
 (61), (330), (333), 357, (512), (653),
 (698), (798), (823), (940), (967),
 1023–1025
 Williams, Simon: 1026
 Williamson, B. S.: 606
 Winter, Klaus: (1033)
 Winter, R. S.: 951
 Winzeler, K.: 607
 Wirth, T.: 1288
 Wisskirchen, H.: 608
 WMB: (731)
 Wolf, Uwe: (30), 87, (109), 484,
 1031
 Wolfensberger, Rita: 1305
 Wolff, Christoph: 1, (6), 9, 25, 31,
 39, 88–92, 129, 229–236, 280, 281,
 (350), 358–361, 489–493,
 609–613, 688–692, 800–802, 901,
 952–955, (1124), 1137, 1196
 Wolff, Konrad: 237
 Wollenberg, S.: 1138
 Wollny, Peter: (19), (28), 34, (6),
 238, 282, 283, 362, (442), (512),
 614, 1065, 1134, 1140
 Wood, Diana: 615
 Worbs, Hans Christoph: 1141
 Wurth, M.: 902
 Wutta, Eva Renate: 93
 Wyatt, Susan Beth Masters: 1197
 Wysser, Christoph: (291), 382

 Young, W. Murray: 382

 Zacher, Gerd: 40, 363, 364,
 693–696, 803–805, 956–959
 Zahn, Robert von: 94
 Zanolli, Uberto: 960
 Zehnder, Jean-Claude: 239, 365
 Zenck, Martin: 1198
 Zieglschmid, Stefan: 494–496
 Zimmermann, Heinz Werner: (644)
 Zimpel, Herbert: 264
 Zschoch, Frieder: 1233, 1306
 Zywietz, Michael: 13

Wann entstand Johann Sebastian Bachs „Jagdkantate“?

Relativ spärlich fließen die Informationen über die ersten Weimarer Jahre zwischen Juli 1708 und März 1714, also die Zeit vor der Ernennung des Hoforganisten und Kammermusikers Johann Sebastian Bach zum Konzertmeister und dem Beginn seiner regelmäßigen Kantatenkomposition. Ohne die Ermittlung zusätzlicher Quellen wird sich an dieser Situation so schnell nichts ändern. Um so mehr besteht Veranlassung, die Möglichkeiten des Vorhandenen wirklich auszuschöpfen und so den Weg zur Lösung schwierigerer Fragen um das „Frühwerk Johann Sebastian Bachs“ zu ebnet – etwa im Blick auf die chronologische Einordnung des Orgel-Büchleins oder der ursprünglich „in ogni tempo“ bestimmten Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“.

In diesem Zusammenhang könnten sich Auskünfte über anlaßgebundene Werke als hilfreich erweisen, sofern diese eben nur eine exakte Datierung zuließen. Hinsichtlich der Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ (BWV 208), der einzigen einschlägigen Komposition aus Bachs Weimarer Jahren, hat Philipp Spittas chronologischer Ansatz lange Bestand gehabt, der darauf hinauslief, daß das Werk 1716 und also im selben Jahr entstanden sei, in dem der Text in Salomo Francks „Geist- und Weltlichen Poesien“ (Teil II) wiederabgedruckt worden ist. Erst Alfred Dürr stellte das Resultat von Spittas – notgedrungen nicht eben zwingender – Argumentation in Frage und schlug, ausgehend von einem inzwischen belegten Aufenthalt Bachs in Weißenfels im Februar 1713, eine Rückdatierung auf ebendieses Jahr vor.¹ Aufgrund einer eingehenden Schriftnalyse kam Yoshitake Kobayashi geraume Zeit später zu dem Ergebnis, daß neben dem Jahre 1713 auch das vorangegangene Jahr für die Entstehung des Werkes in Frage komme.² Der letztgenannte Ansatz – also 1712/13 statt 1713 – wurde sogleich aufgegriffen und weiterentwickelt, hat in der einschlägigen Literatur inzwischen auch einen Platz erobern können, wiewohl das Jahr 1713 weiterhin deutlich favorisiert wird.

Die lückenhafte Quellenüberlieferung – insbesondere fehlen Bachs Konzeptpartitur sowie seine Aufführungsstimmen, ein originaler Textdruck und auch Salomo Francks eigenhändige Textniederschrift – erlaubt lediglich einige vorsichtig formulierte Hypothesen. Gleichwohl könnten diese geeignet sein, eine genauere Vorstellung von dem Szenario der Weißenfelser Geburtstagsmusik zu gewinnen.

¹ Zum Folgenden vgl. hauptsächlich: NBA I/35 Krit. Bericht (A. Dürr, 1964); BT; Dok II, Nr. 55; BC I/4, S. 1455–1465, 1502 f. und die dort nachgewiesene Literatur.

² Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 11.–13. September 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290–308, insbesondere S. 295 f.

1. Zum Text

Der Reinschriftpartitur Bachs sind zwei Texthandschriften beigegeben, von denen die jüngere zu einer Leipziger Wiederaufführung im August 1742 gehört,³ während die ältere sich als Bachs originale Textvorlage erweist. Um ein Autograph Salomo Francks handelt es sich allerdings nicht, vielmehr um eine Abschrift von unbekannter Hand, jedoch augenscheinlich Weimarer Provenienz.⁴ Anzunehmen ist daher, daß Francks Original oder aber eine sorgfältige Reinschrift als Vorlage für einen Textdruck nach Weißenfels geschickt worden ist, während der mit der Komposition beauftragte Hoforganist Bach ein handschriftliches Zweitexemplar erhielt. Dieses weist einige wenige Merkwürdigkeiten auf: Neben – allerdings geringfügigen – Lese- oder Kopierfehlern schreibt es für die Arie „Weil die wollenreichen Herden“ ein Da Capo vor, obwohl deren Text nur aus einem einzigen Satz besteht, der eine Wiederholung des Anfangsteils nicht zuläßt. Beim ersten Auftritt der Pales mit dem Rezitativ „Soll denn der Pales Opfer hier das letzte sein?“ ist dem Namen erklärend hinzugefügt „(die Göttin der Hirten und Felder)“. Möglicherweise wollten Textdichter oder Auftraggeber vermeiden, daß Pales – älterer Tradition folgend – als Gott angesehen und einer Männerstimme zugeteilt werden könnte. Die beiden letzten Arien – „Weil die wollenreichen Herden“ und „Ihr Felder und Auen“ – sind in der Handschrift in dieser Reihenfolge für Pan, den Gott der Hirten und Herden, sowie für Pales, die Göttin der Hirten und Felder, vorgesehen und entsprechen so dem mythologischen Rollenverständnis. Offenbar aus musikalischen Erwägungen hat Bach zwar die Textfolge übernommen, die Stimm- und Rollenbezeichnungen jedoch ausgetauscht, ein Wechsel, der kommentarlos in Francks Wiederabdruck von 1716 Eingang gefunden hat, während die Textbearbeitung von 1742 – offenbar irrtümlich – auf die ursprüngliche Zuweisung zurückgreift.

Den Titel des geplanten Werkes präsentiert die Weimarer Texthandschrift in einer praktikablen Kurzfassung: *Frolockender Götter Streit | bey | des etc. | Hochfürstlichen Geburths Tage | unterthänigst aufgeführt | von etc.* und nennt anschließend die vier Personae (Diana, Endymion, Pan, Pales). Während das erste „etc.“ sich ohne Mühe auflösen und durch die Titulatur des Herzogs auffüllen läßt, bleibt die Bedeutung des „aufgeführt von etc.“ im Ungewissen. Daß hier der Name des Weimarer Hoforganisten Johann Sebastian Bach erscheinen sollte, ist wenig wahrscheinlich; eher wäre an eine Formulierung wie „Dero sämtl. Hof-Capelle“ zu denken. Ohnehin ist nicht zu klären, wer als Leiter der Aufführung fungierte – der hierfür zuständige Kapellmeister Johann Philipp Krieger (1649–1725) oder ausnahmsweise doch der Komponist?

Francks Wiederabdruck von 1716 verzeichnet die Personae zu Beginn, verzichtet auf den „Frohlockenden Götterstreit“, formuliert dafür aber präziser: *Am | Hochfürstl. Geburths-Festin | Herrn | Herrn Hertzog Christians | zu Sachsen-Weißenfels | nach gehaltenen Kampff-Jagen im Fürstl. | Jäger-Hofe bey einer Tafel-Music*

³ Kobayashi Chr, S. 48, sowie LBzBF 3, S. 15f.

⁴ Das Wasserzeichen des Papiers weist auf die Papiermühle Oberweimar.

1 *aufgeführt*. Allem Anschein nach geht diese Version auf einen Weißenfelser Originaltextdruck zurück, der sich besser informiert zeigt als Bachs Weimarer Kompositionsvorlage. Ob einige Textretuschen und -berichtigungen auf das Konto der Verantwortlichen in Weißenfels zu setzen sind oder aber Francks nachträglicher Redaktion entstammen, läßt sich nicht sagen; in Bachs Komposition – oder zumindest in seiner Partitur – haben sie jedenfalls keine Spuren hinterlassen.

Gleiches gilt für die rätselhafte Zusatzstrophe, die in der Weimarer Texthandschrift dem Schlußtutti von unbekannter Hand beigelegt worden ist. Die Frage, ob deren Niederschrift noch nach Weimar oder schon nach Weißenfels gehört, wäre nur zu beantworten, wenn sich der Urheber der Eintragung ermitteln ließe. Daß es sich mutatis mutandis um eine gleichzeitige Niederschrift handelt, ergibt sich aus der von Bach hinzugesetzten Numerierung für das originale Schlußtutti „Ihr lieblichste Blicke“ als 1 und der Zusatzstrophe „Die Anmut umfange“ als 2. Diese Numerierung kann freilich ebenso Weimarer wie Weißenfelser Ursprungs sein. In Francks Ausgabe von 1716 ist die Textergänzung nicht aufgenommen worden; es darf bezweifelt werden, daß sie überhaupt aus seiner Feder stammt.

2. Zum Partiturautograph

Auf unbekanntem Wege ist Bachs Reinschriftpartitur in die Sammlung Georg Poelchaus gelangt, wo sie erstmals 1832 in einem Katalog erscheint. Ob sie zum Zeitpunkt der Erwerbung noch einen originalen Titelumschlag besaß, ist unbekannt, doch spricht der Befund eher gegen eine solche Annahme.

Spuren von der vielfachen Wiederverwendung der Musik finden sich lediglich in Textzusätzen für eine Aufführung zum Geburtstag des Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar sowie für die Festkantate zur Leipziger Ratswahl von 1740. Die Übernahme einzelner Sätze in die Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (1725) und in die Michaeliskantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (1729?) sowie die Umarbeitung von Teilen der Kantate für die Wiederaufführung von 1742 lassen sich anhand der Partitur nicht dokumentieren.

3. Zur Datierung

Für seine Partiturreinschrift verwendete Bach Papier aus dem Schwarzburgischen; es zeigt ein in seinen Handschriften singuläres und damit nur bedingt aussagekräftiges Wasserzeichen des Arnstädter Papiermachers Johann Heinrich Spieß. Bachs Schriftzüge lassen sich erwartungsgemäß nur annähernd datieren, doch schien – wie bereits erwähnt – die Waagschale sich eher in Richtung auf eine sehr frühe Entstehung zu neigen.

Die Frage, ob für die „Jagdkantate“ das Jahr 1713 zu bevorzugen ist – dies in Übereinstimmung mit der dokumentarisch belegten Anwesenheit Bachs in Weißenfels –, oder aber eine Entstehung schon 1712 angenommen werden sollte,

läßt sich nun allerdings eindeutig beantworten. Auskunft geben hier die Lebens- und Regierungsdaten der Weißenfelder Herzöge.⁵

Nach dem Tode des Herzogs Johann Adolph I. am 24. Mai 1697 kamen nacheinander seine drei Söhne zur Regierung, als erster Johann Georg (geb. 13. Juli 1677 zu Halle/S.). Nachdem dieser kurze Zeit unter der Vormundschaft Friedrich Augusts I. von Sachsen gestanden hatte, wurde er am 14. Mai 1698 für majorenre erklärt und konnte die Regierungsgeschäfte übernehmen. Literatur und Musik wurden durch ihn nachhaltig gefördert, doch überforderten dies und andere Aktivitäten die finanziellen Möglichkeiten des Herzogtums bei weitem. Johann Georg war es, der, nach Bachs Aussage von 1736, im Jahre 1702 eine Anstellung Bachs in Sangerhausen durch sein Veto verhindert und einem „Landeskind“ den Vorzug gegeben hatte.⁶

Als Herzog Johann Georg in der Nacht vom 16. zum 17. März 1712 auf Schloß Augustusburg gestorben war, und

„Weil der Hochseel. Hertzog keine männlichen Erben hinterlassen, als nahm Dessen älterer Herr Bruder, Prinz Christianus, von denen Hoch-Fürstlichen Landen so gleich Besitz. Er hatte sich bisher zu Franckenhausen aufgehalten, und daselbst eine neue schöne Kirche bauen lassen.“⁷

Bei „Prinz Christianus“ handelt es sich um den am 23. Februar 1682 geborenen jüngeren Bruder Johann Georgs, der unter den überlebenden Söhnen des Herzogs Johann Adolph I. nunmehr tatsächlich der „ältere Herr Bruder“ war. Mit dem Regierungsantritt avancierte er vom „Prinzen“ zum „Herzog“; seinen ersten Geburtstag als Herzog feierte er mithin am 23. Februar 1713, und Bachs Jagdkantate, deren Text Christian ausschließlich als „Fürst“ und „Herzog“ apostrophiert, kann demzufolge frühestens 1713 entstanden und aufgeführt worden sein.⁸ Eine Entstehung nach 1713 wird durch den Schriftbefund von Bachs Partitur praktisch ausgeschlossen, so daß die Jagdkantate definitiv auf Februar 1713 datiert werden kann.

Ohne allzuviel Rücksicht auf den wenige Wochen zuvor erfolgten Tod des Bruders hatte Christian am 11. Mai 1712 mit Luise Christine, der Tochter Christoph Ludwigs, Grafen zu Stolberg, und Witwe Johann Georgs III., Grafen von Mansfeld in Eisleben, Hochzeit gehalten. Die bereits erwähnte Zusatzstrophe auf dem Text-

⁵ M[ichael] R[anfft], *Necrologium Domus Saxonicae Coevum. Oder Vollständige Lebens-Geschichte Aller In diesem tertzlauffenden XVIII. Seculo Verstorbenen Herzoge von Sachsen*, Leipzig 1728, S. 20ff. (für den Hinweis auf diese Schrift danke ich Peter Wollny, Leipzig). Inhaltlich gleichlautende Informationen bietet einige Jahre später das *Universal Lexicon* (Zedler) in seinem Weißenfels-Artikel.

⁶ Vgl. Dok I, Nr. 38 (Brief vom 18. 11. 1736). Bach umschreibt den Herzog hier als „hohe LandesObrigkeit“.

⁷ Ranfft (wie Fußnote 5), S. 50.

⁸ Hinderlich für die – relativ einfache – Klärung des Sachverhalts war bis in die jüngste Zeit die gleichsam routinemäßige Bezeichnung Christians von Sachsen-Weißenfels als „Herzog“, ohne Rücksicht auf seinen Status vor März 1712; vgl. etwa Händel-Jahrbuch 39, 1993, S. 251, Fußnote 43 (T. Fuchs).

bogen der Jagdkantate, die – reichlich unmotiviert – wenigstens im Schlußutti neben dem Herzog auch „seine Luise Christine“ preist, mag durch eine plötzliche protokollarische Änderung veranlaßt worden sein. Entweder war die Kantate, wie bei Franck 1716 angegeben, als Tafelmusik im „Jäger-Hof“ zu Weißenfels erklingen und die Herzogin hatte – weil vielleicht am „Kampf-Jagen“ nicht beteiligt oder nicht interessiert – zunächst nicht bei der Tafel erscheinen sollen, dann aber doch ihr Kommen signalisiert, so daß eine rasche Texterweiterung erforderlich geworden war; oder aber sie hatte von der Qualität des in ihrer Abwesenheit aufgeführten Werkes erfahren und sich eine nochmalige Darbietung ausgebeten. Schließlich wäre auch an die – wenig wahrscheinliche – Möglichkeit zu denken, daß Salomo Franck als beauftragter Textdichter die Einbeziehung der Herzogin schlicht vergessen gehabt hätte und die schnell beschaffte Zusatzstrophe der bloßen Schadensbegrenzung dienen sollte.⁹

Eine – lediglich durch autographe Textzusätze in Bachs Partitur dokumentierte – Wiederaufführung der Jagdkantate als Festmusik zum Geburtstag des Herzogs Ernst August von Sachsen-Weimar (1688–1748) könnte bereits 1713 stattgefunden haben, aber auch die Jahre 1714 oder 1716 kommen hierfür in Frage. 1715 fiel der Geburtstag des Herzogs (19. April) dagegen auf Karfreitag, so daß allenfalls eine Verlegung der Feier angenommen werden müßte.

Daß Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels nachmals einer der wichtigsten Gönner Johann Sebastian Bachs war, gehört nicht mehr in unseren Zusammenhang, ebenso, daß nach seinem Tode (25. Juni 1736 zu Sangerhausen) der jüngste Bruder, Johann Adolph II. (1685–1746) die Regentschaft übernahm und mit diesem die Herzogslinie erlosch.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

⁹ In Picanders Text für eine Huldigungskantate zum „ersten Geburtstag“ der Köthener Fürstin („Steigt freudig in die Luft“, BWV 36a) wird Fürst Leopold vorsorglich erwähnt. Ob dergleichen Erwähnungen oder Nichterwähnungen eine Datierungshilfe darstellen könnten, ist derzeit nicht zu entscheiden.

Bachs Konzerttranskriptionen und das „Stück in Goldpapier“ Zur Datierung der Bach-Abschriften *P 280* und *Ms. R 9*

Daß die Handschriften *Mus. ms. Bach P 280*¹ und *Ms. R 9*², die die Konzertbearbeitungen für Orgel und Cembalo BWV 972–982 und 592 sowie Präludium und Fuge a-Moll BWV 894 enthalten, von ein und demselben Schreiber stammen, wurde bereits von Georg von Dadelen und Klaus Rönna³ bemerkt, während dessen namentliche Identifizierung als Johann Bernhard Bach (1676–1749) erst Hans-Joachim Schulze⁴ gelungen war. Versuche, die wenigen bekannten Dokumente Johann Bernhard Bachs auf Schriftmerkmale zu überprüfen, die als Kriterien für eine Datierung der beiden Abschriften herangezogen werden könnten, verliefen ergebnislos. Mußte Schulze aus diesem Grund den Versuch einer Datierung durch Schriftvergleich einstweilen zurückstellen und sich mit einer hypothetischen Eingrenzung der Abschriften „etwa in den Zeitraum zwischen 1715 und 1730“⁵ begnügen, konnten auch Karl Heller⁶ und Uwe Wolf⁷ in dieser Frage keinen Durchbruch erzielen. Nun scheint Bewegung in die Diskussion zu kommen, nachdem es dem Verfasser vor kurzem gelungen ist, den bisher bekannten Bestand von sieben Dokumenten Johann Bernhard Bachs um 274 autographe Schriftzeugnisse, die sich im Zuge umfangreicher Quellensichtungen zur älteren Bach-Familie im Superintendentenarchiv Eisenach auffinden ließen, zu erweitern.

Bei den Dokumenten handelt es sich größtenteils um Quittungsbelege, in denen Bach den Erhalt von Besoldungszulagen aus den Altenburgischen und Hartmannischen Legaten sowie Besoldungszahlungen aus der Prokuratur des Gotteskastens bescheinigt. Orgelgutachten und -dispositionen sowie Schriftstücke in Briefform erweitern den Bestand an kennenswerten Dokumenten des Eisenacher Organisten und Kammermusiklers.

Die fast ausnahmslos datierten Dokumente – beginnend mit dem frühesten vom 25. September 1703,⁸ dem sich in etwa dreimonatigen Abständen weitere Schriftstücke bis zur letzten bisher bekannten autographen Quittung vom 16. März 1748⁹ anschließen – bieten eine solide Grundlage für schriftvergleichende und wasser-

¹ SBB; TBSt 2/3, S. 18.

² D-LEm; Krause I, S. 46.

³ J. S. Bach, *Fantasien, Präludien und Fugen, nach den Quellen hrsg. von Georg von Dadelen und Klaus Rönna*, München/Duisburg 1970, S. 138.

⁴ H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“. Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, BJ 1978, hier S. 20f.

⁵ Wie Fußnote 4, S. 22.

⁶ NBA V/11 Krit. Bericht, S. 18 (K. Heller, 1997).

⁷ NBA V/9.2 Krit. Bericht, S. 87 (U. Wolf, 2000).

⁸ Stadtkirchenarchiv (Superintendentenarchiv; RISM: D-EIs) Eisenach (im folgenden SKAE), *Quittungen über Ausgabe von Cruc. 1703. bis dahin 1704. ad N. 13.*, Beleg Nr. 9.

⁹ SKAE, *Belege zur Kirch Rechnung über Ausgabe von Mich 1747 bis dahin 1748. N. 8.*, Beleg Nr. 44.

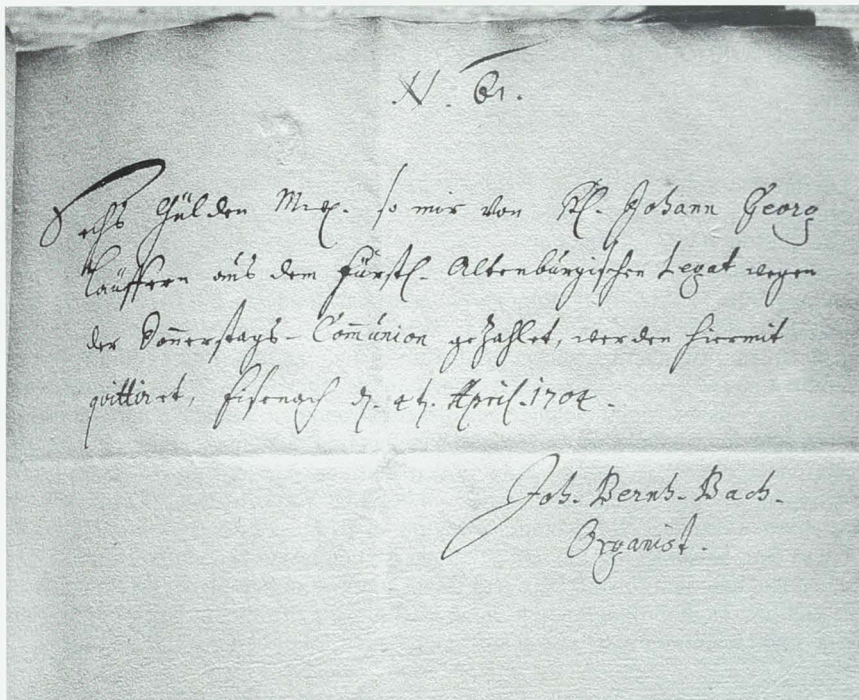


Abb. 1. Johann Bernhard Bach. Autographe Quittung vom 4. April 1704
(Stadtkirchenarchiv Eisenach)

zeichenkundliche Forschungen. So präzise sich die Entwicklung der Handschrift Johann Bernhard Bachs und die Formen der Wasserzeichen anhand der datierten Dokumente jetzt nachvollziehen lassen und so verlockend ein Vergleich mit entsprechenden Textschriftproben und Wasserzeichen in *P 280* und *Ms. R 9* erscheint, so ernüchternd ist die Tatsache, daß Textproben in beiden Notenhandschriften sich auf nur wenige Eintragungen beschränken: in *P 280* auf Satz- und Vortragsbezeichnungen¹⁰ sowie auf Wende- und Schlußvermerke und in *Ms. R 9* auf die Titelüberschrift¹¹ und die Bezeichnung „Fuga“. Mindere Papierqualität erschwert zudem das Erkennen der Konturen der Wasserzeichen in *Ms. R 9*. Daß sich bei einer derart ungünstigen Ausgangslage dennoch Ansatzpunkte für eine Datierung finden ließen, kann als Glücksfall bezeichnet werden.

Den folgenden Ausführungen ging eine vergleichende Schriftanalyse sämtlicher autographe Dokumente Johann Bernhard Bachs sowie die Überprüfung einiger Tausend Wasserzeichen der in Eisenach im Zeitraum zwischen 1703 und 1748 gebräuchlichen Papiere voraus. Bei den im wesentlichen auf schriftanalytische

¹⁰ Faksimile: NBA V/11, S. VIII.

¹¹ Faksimile: Schulze Bach-Überlieferung, S. 195.

113.

Sehr H. Mor. So der Herr Raths-
 Herr Käuffler mit Unter-Schreibem von dem
 fürstl. Altbürgischen Legato pro termino
 Reminiscere gefasset, warden für die
 Büßung quittiert. Datum d. 8. Mart. 1728.

Jos. Bernh. Bach.

Abb. 2. Johann Bernhard Bach. Autographe Quittung vom 8. März 1728
 (Stadtkirchenarchiv Eisenach)

Ergebnisse gestützten Aussagen zur Chronologie der Handschriften P 280 und Ms. R 9 sei ausdrücklich auf den modellhaften Charakter der Ausführungen verwiesen. Die durch die Zufälligkeit der Überlieferung suggerierte Genauigkeit der chronologischen Termini entspricht nicht unbedingt der Realität und daher können sämtliche angegebenen Datierungen nur als Näherungswerte verstanden werden. Die Beobachtung, daß der in Wörtern vorwiegend fremdsprachlicher Herkunft verwendete Buchstabe g, wie er sich in „August“, „Legat“, „Organist“, „Regal“ und selbst im Namenszug „Georg“ findet, im Laufe der Jahre eine Veränderung durchmacht, die von einer zweiteiligen, meist nicht mit dem oberen Teil des Buchstabens verbundenen Form ihren Ausgang nimmt, in einem girlandenartigen Abstrich endet (Abb. 1) und in eine einteilige Form übergeht (Abb. 2), konnte als datierungsrelevantes Kriterium erkannt werden.

Die in frühen Dokumenten gebräuchliche zweiteilige Form findet sich erstmals in der Quittung vom 15. Oktober 1703¹² und wird in entsprechenden Schriftzeugnissen bis einschließlich zum 25. April 1715¹³ ausnahmslos beobachtet. Die einteilige Form erscheint erstmals in der Quittung vom 3. Juli 1715¹⁴ und wird dann zur gän-

¹² Wie Fußnote 8, Beleg Nr. 70.

¹³ SKAE, *Quittungen! über Ausgabe bey der Kirchen S: Georgen undt S: Nic. und deren anhang von Cruc. 1714. bis 1715. Ad N. 24.*, Beleg Nr. 66.

¹⁴ Wie Fußnote 13, Beleg Nr. 96.

gigen Schreibweise ausgebildet. Nur vereinzelt werden später Rückgriffe auf die zweiteilige Variante in den Quittungen vom 14. März¹⁵ und 20. Dezember 1719¹⁶, 16. Oktober 1733¹⁷ und 22. März 1743¹⁸ beobachtet, die jedoch an der Eindeutigkeit des Befundes keinen Zweifel lassen. Diese einteilige Form dominiert in *P 280* in 21 von 24 Fällen bei den Satz- und Vortragsbezeichnungen „*Adagio*“, „*Allegro*“, „*Giga*“, „*Larghetto*“ und „*Largo*“, während die zweiteilige Form in den drei „*Adagio*“-Bezeichnungen von BWV 977, 981¹⁹ und 982 beobachtet wird. Die Vermutung, die Konzerttranskriptionen könnten nach dem 2. Juli 1715 oder nach der vielleicht im Zeitraum zwischen April und Juli 1715 erfolgten Ausbildung der einteiligen Form niedergeschrieben worden sein, gewinnt durch die vorstehenden Ausführungen an Plausibilität. Der Befund in BWV 977, 981 und 982 deutet zwar auf eine vor dem 3. Juli 1715 erfolgte Niederschrift, jedoch muß angesichts der soeben erwähnten Ausbildung der neuen Form im Jahr 1715 auch nach dem 2. Juli mit Rückgriffen gerechnet werden, so daß es verfrüht wäre, ein abschließendes Urteil zu fällen. Damit sind die Möglichkeiten der Datierung von *P 280* mit Hilfe schriftvergleichender Methoden einstweilen erschöpft, da sich keines der nachstehend ebenfalls als datierungsrelevant erkannten Schriftkriterien im Textbestand von *P 280* nachweisen ließ.

Während in sämtlichen Dokumenten bis zum 12. Juni 1707²⁰ die Anbindung des Buchstabens *c* an das *h* im Wort „*Bach*“ ausnahmslos von unten her erfolgt (Abb. 1), zeigen die Schriftformen vom 20. Dezember 1707²¹ an in allen bis zum 16. März 1748²² reichenden Dokumenten die Anbindung des *c* an das *h* von oben her (Abb. 2). Da in *Ms. R 9* der Namenszug „*Bach*“²³ der in Abb. 2 gezeigten Form gleicht, ist eine Niederschrift von Präludium und Fuge a-Moll vor dem 13. Juni 1707 mit hoher Sicherheit auszuschließen. Eine Niederschrift vor dem 3. Juli 1715 erscheint ebenso unwahrscheinlich, da die Satzbezeichnung „*Fuga*“ mit der einteiligen Form des Buchstabens *g* auf eine spätere Zeit weist. Einen weiteren Fingerzeig für die chronologische Eingrenzung der Abschrift liefert die Form des im Namen „*Bach*“ geschriebenen Endbuchstabens, der in frühen Dokumenten im allgemeinen in der in Abb. 1 gezeigten runden Version auftritt und gelegentlich bereits mit der in späten Dokumenten ausschließlich begegnenden, mit einem

¹⁵ SKAE, *Belege undt quittungen! über Ausgabe bey der Kirchen S! Georg, undt S! Nicolai, de aō 1718. bis 1719. No 28.*, Beleg Nr. 81.

¹⁶ SKAE, *Belege undt quittungen! über Ausgabe bey der Kirchen S! Georg undt S! Nicolai von aō. 1719. bis 1720 No 29, Beleg Nr. [9] la l.*

¹⁷ SKAE, *Belege, undt quittungen! über Ausgabe bey der Kirchen S! Georgen undt S! Nicolai, samt deren anhang von Mich. 1733. bis 1734. Ad no. 43.*, Beleg Nr. [9] a.

¹⁸ SKAE, *Belege über Ausgabe zur Kirch Rechnung von Michael 1742. biß dahin 1743. N^o. 3.*, Beleg Nr. 16.

¹⁹ Wie Fußnote 10.

²⁰ SKAE, *Belege undt quittungen über Ausgabe bey dem allhiesigen Kirch Kasten und and. von Cruc. 1706. bis dahin 1707. ad N. 16. gehörig.*, Beleg Nr. 94.

²¹ SKAE, *Belege undt quittungen über Ausgabe bey der Kirchen S! Georgen allhier undt deren anhang, inhalts der Rechnung von Cruc. 1707. bis 1708. ad no. XVII.*, Beleg Nr. 91.

²² Wie Fußnote 9.

²³ Wie Fußnote 11.

horizontal nach rechts geführten Abstrich versehenen Variante wechselt (Abb. 2). In der Quittung vom 11. August 1724²⁴ und in allen nachfolgenden Dokumenten bis ins Jahr 1748 wird dieses *h* stets in der in Abb. 2 gezeigten Form geschrieben, wobei vereinzelt Rückgriffe auf die frühe Form in den Dokumenten vom 28. September 1744²⁵ und aus den Jahren 1747 bis 1748 infolge alters- beziehungsweise krankheitsbedingter Ursachen beobachtet werden, jedoch ohne Konsequenzen für die Datierung der Abschriften sind. Sollte der in *Ms. R 9* repräsentierte Schriftstatus keine Rückgriffsform darstellen, wäre eine Datierung der Handschrift in das Jahr 1724 oder später möglich.

Die Erwartung, daß der Wasserzeichenbefund die nach oben nach wie vor offenen Grenzen abstecken und den Ausschlag für eine Eingrenzung der Abschriften geben würde, haben sich nur teilweise erfüllt. Daß die im Hauptkorpus von *P 280* erkennbaren Wasserzeichen – „Stadtwappen von Wangen/Allgäu (gespaltener Schild mit halbem Adler und Lilie, der Stirnreif mit drei Gesichtshälften [Wangen]) mit den angehängten Buchstaben I C V“ und „Gekröntem Posthornwappen“²⁶ zwischen Stegen im Titelblatt – in Eisenacher Papieren im angegebenen Zeitraum bislang nicht nachgewiesen werden konnten, nährt den Verdacht, daß Johann Bernhard Bach das Papier außerhalb Eisenachs erstanden haben könnte. Ob dies in Weimar geschehen ist, etwa bei einem Besuch Johann Sebastian Bachs, wäre ebenso in Betracht zu ziehen wie die Möglichkeit einer dort begonnenen Abschriftnahme der Konzertbearbeitungen.

Die bereits angesprochene Papierqualität von *Ms. R 9* läßt eine sichere Identifizierung des Wasserzeichens ohne den Einsatz radiographischer Verfahren als nahezu aussichtslos erscheinen. Übereinstimmend mit den Beobachtungen von Peter Krause läßt sich zwar mit einiger Mühe eine „Blüte zw. Stegen“ und als Gegenzeichen eine vielleicht als „C C H(?)“²⁷ aufzulösende Buchstabenfolge erkennen, Vergleichsmöglichkeiten mit den in Eisenacher Dokumenten von 1716²⁸ an einzeln, im Laufe der nächsten Jahre häufiger und Anfang der zwanziger Jahre zahlreicher beobachteten Wasserzeichen „Blüte zwischen Stegen“ und „CH“- bzw. „CHS“-Gegenmarke, bestehen derzeit aus den besagten Gründen jedoch nicht. Die Verwendung einer Papiersorte durch Bach mit dem Wasserzeichen „Blüte zwischen Stegen“ wird erstmals in der Quittung vom 25. Dezember 1724²⁹ beobachtet, ob es jedoch identisch ist mit dem Zeichen in *Ms. R 9*, kann gegenwärtig nicht entschieden werden.

²⁴ SKAE, *Belege undt quittungen! über Ausgabe beÿ der Kirchen S.1 Georg, u S.1 Nic, samt deren anhang*, von Mich. 1723. bis 1724. ad No. XXXIII., Beleg Nr. 102.

²⁵ SKAE, *N. 4. Belege zur Kirch Rechnung*, von Mich 1743 bis dahin 1744., Beleg Nr. 45.

²⁶ Wie Fußnote 6, S. 26.

²⁷ Wie Fußnote 2.

²⁸ SKAE, *Belege undt quittungen über Ausgabe beÿ der Kirchen S.1 Georgen undt S.1 Nicolai von Cruc. 1716. bis 1717. ad No. 26.*, passim.

²⁹ SKAE, *Rechnungs Belege der Procur: des KirchKastens über Einnahme und Ausgabe von weinachten 1723. biß dahin ... 1724.*, Beleg Nr. 17.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die Niederschriften von *P 280* und *Ms. R 9* mit einiger Sicherheit sich innerhalb der von Hans-Joachim Schulze vormals hypothetisch vorgeschlagenen Zeitspanne zwischen 1715 und 1730 bewegen. Eine Niederschrift von *P 280* in der zweiten Hälfte des Jahres 1715 oder später ist wahrscheinlich, während *Ms. R 9* mit hoher Sicherheit nicht vor dem 13. Juni 1707 und mit einiger Sicherheit nicht vor dem 2. Juli 1715 niedergeschrieben sein dürfte. Hingegen ließen sich für die obere Eingrenzung der Abschriften keine über die bestehende hypothetische Datierung hinausgehenden neuen Erkenntnisse gewinnen. Nur für *Ms. R 9* läßt sich eine Niederschrift vorzugsweise in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, vielleicht 1724 oder später, vertreten. Die Annahme, daß sich die Abschriften auf die, wie Schulze formulierte, „durch gegenseitige Patenschaften markierten Jahre – Johann Bernhard hob 1715 in Weimar Johann Gottfried Bernhard Bach aus der Taufe, 1722 übernahm Johann Sebastian das Patenamnt bei Johann Ernst Bach –“³⁰ eingrenzen ließen, erwies sich als tragfähige Hypothese, die sich vor dem Hintergrund der vorliegenden Ausführungen mit gewichtigen Argumenten jetzt untermauern ließ.

Rainer Kaiser (Eisenach)

³⁰ Wie Fußnote 5.

Zum Schlußchoral der Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149)

Der Schlußchoral der Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ sucht seinesgleichen. Die Michaelis-Kantate von 1728 aus dem „Picander-Jahrgang“ schließt mit einem schlichten vierstimmigen Chorsatz mit Streichern, Oboen und Generalbaß zu der Strophe „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ aus Martin Schallings wohlbekanntem Kirchenlied „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“. Vierundzwanzig Takte lang erklingt ein typischer Bach-Choral, wie er wohl hundert andere Kantaten beschließt; doch der Satz endet mit einer Überraschung: Ausgelöst von den Worten „ich will dich preisen ewiglich“ treten in der Schlußkadenz des Satzes Trompeten und Pauken hinzu und hüllen die Kantate für anderthalb Takte noch einmal in jenen klanglichen Festglanz, mit dem sie begonnen hatte. Der Überraschungseffekt, der an Haydns „Sinfonie mit dem Paukenschlag“ erinnert, wird damals seine Wirkung ebensowenig verfehlt haben wie heute.

Freilich: der Satz birgt ein Problem, ein Rätsel, das bislang unbemerkt geblieben ist. Der Grund hierfür liegt wohl in der besonderen Überlieferungssituation: Die Bachschen Originalhandschriften der Kantate sind verloren; vorhanden sind nur noch spätere Abschriften. Von Bedeutung für die Textkritik sind allein eine Partiturnkopie und ein Stimmensatz von der Hand Christian Friedrich Penzels (1737–1801), die Partitur mit der Jahreszahl 1756, die Stimmen offensichtlich aus derselben Zeit.¹ Penzels Partiturabschrift dürfte, wie Marianne Helms im Kritischen Bericht NBA I/30 (1974) überzeugend darlegt, direkt auf Bachs Originalpartitur fußen, Penzels Stimmen scheinen teils anhand seiner Partiturabschrift gefertigt zu sein, können aber, wie Helms zeigt, wegen signifikanter Abweichungen nicht ausschließlich darauf zurückgehen, sondern beruhen offenbar teilweise auf Bachs Originalstimmen.²

Das Problem des Choralatzes besteht darin, daß die Schlußfanfare auf den Trompeten und Pauken des Eingangschors nicht ohne weiteres spielbar ist. Der Eingangschor der Kantate steht in D-Dur und erfordert drei Trompeten in D und Pauken in d und A; der Schlußchoral aber steht in C-Dur, erfordert also Trompeten in C und Pauken in c und G. Die Trompeter konnten sich mit Aufsteckbögen helfen. Aber der Pauker? Maschinenpauken gab es noch nicht. Schwerlich konnte er seine beiden Instrumente während der Kantate umstimmen, ohne zu stören. Abgesehen davon: sieben Töne hat er im Schlußchoral zu spielen, sechsmal das G, einmal das c; je sieben Töne spielen auch der erste und der zweite Trompeter, fünf Töne der dritte, und dafür waren die Pauken umzustimmen und Aufsteckbögen bereitzuhalten – Welch ein Aufwand für die letzten sieben oder acht Sekunden der Kantate und einen Schlußeffekt, der in D-Dur ebensogut ohne all diese Umstände – und in der höheren Lage zugleich glänzender – ins Werk zu setzen war!

¹ SBB, P 1043 und St 632.

² S. 114–117.

Vor allem: Bach fordert von seinem Fanfaren-Ensemble auch sonst nicht dergleichen.³ Solopartien für Trompete sind eine Sache für sich; hier konnte Bach von Satz zu Satz Art und Stimmung des Instruments mit dem Solisten verabreden. Aber wo immer in Bachs Kantaten ein Ensemble von Trompeten und Pauken auftritt und an späterer Stelle noch ein zweites oder drittes Mal wiederkehrt, behalten die Instrumente ihre Stimmung bei. Unsere Michaelis-Kantate ist die einzige Ausnahme.

Zu fragen bliebe nach künstlerischen Gründen: Warum steht der Schlußchoral in C- und nicht in D-Dur? Doch zwingende künstlerische Gründe gibt es nicht. Zugunsten von C-Dur wäre anzuführen, daß die Tonart in den vorangehenden Sätzen nicht vorkommt, also gewissermaßen noch unverbraucht war; doch ungleich attraktiver dürfte es für Bach gewesen sein, sich am Schluß wieder der Anfangstonart D-Dur zuzuwenden. Vom Tonartenplan der Kantate her ist beides möglich. Der vorletzte Satz, das Duett „Seid wachsam, ihr heiligen Wächter“, steht in G-Dur. D-Dur schließt sich hier mindestens ebenso überzeugend an wie C-Dur.

Die Schlußfanfare spricht für D-Dur, und nichts spricht dagegen – außer der Überlieferung. Aber wer sagt eigentlich, daß Penzel den Schlußchoral in der richtigen Tonart wiedergibt? Vielleicht ist dem damals neunzehnjährigen Thomanerchorpräfekten eine Fehleinschätzung unterlaufen, an der Bach selbst letztlich nicht ganz unschuldig war. Wir vermuten, daß der Schlußchoral in Bachs Aufführung an Michaelis 1728 aus dem originalen Aufführungsmaterial in D-Dur erklingen ist, halten aber für möglich, daß dies nicht von Anfang an Bachs erklärte Absicht gewesen war oder daß zumindest die Quellen, die Penzel 1756 vorlagen, in dieser Beziehung keine eindeutige Absicht erkennen ließen. Möglicherweise stand der Choral in Bachs Partitur in C-Dur und in den Stimmen in D-Dur, und Penzel schenkte der Partitur mehr Glauben als den Stimmen, versetzte also auch in seinen eigenen Stimmen entgegen den Bachschen Originalstimmen den Choral nach C-Dur.⁴

Warum aber könnte der Satz in Bachs Partitur in C-Dur gestanden haben? Zweierlei Gründe sind vorstellbar: 1. daß dies Bachs ursprünglicher Absicht entsprach; 2. daß hier ein Versehen unterlaufen ist. Im ersten Falle wäre vorauszusetzen, daß der abschließende Tusch der Trompeten und Pauken von Bach zunächst gar nicht vorgesehen, sondern ein nachträglicher Einfall war. Auf eine nachträgliche Hinzu-

³ Das einzige – scheinbare – Gegenbeispiel bietet die Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“ (BWV 195), deren erster Teil in D-Dur beginnt und schließt und in den beiden Rahmensätzen drei Trompeten und Pauken beschäftigt, während der zweite Teil ausschließlich aus einem Choral in G-Dur besteht, bei dem zwei Hörner an die Stelle der drei Trompeten treten. Doch ist dies nicht eigentlich der Schlußchoral der Kantate. Vielmehr handelte es sich um zwei verschiedene Darbietungen innerhalb des Trauungsgottesdienstes. In diesem besonderen Falle mußte Bachs Paukenspieler allerdings während der Veranstaltung das tiefere Instrument von G nach A umstimmen. Doch dürfte er dazu leichter Gelegenheit gefunden haben, denn zwischen den musikalischen Darbietungen lag das gesamte gottesdienstliche Trauungsritual.

⁴ Es scheint fraglich, ob Penzel die aufführungstechnischen Konsequenzen, die sich beim Schlußchoral aus der Tonart C-Dur ergaben, erfaßt hat. Er notiert Trompeten und Pauken wie üblich durchgehend in C-Dur, gibt aber weder in der Partitur noch in den Stimmen irgendeinen Hinweis auf den Wechsel des Stimmtons.

fügung könnte deuten, daß in Penzels Partitur der Paukenpart fehlt (während er in der Stimme vorhanden ist). Vielleicht fehlte er also auch schon in Bachs Partitur, weil dort kein Platz mehr war, vielleicht waren auch schon die drei Trompetenstimmen nachträglich irgendwo notdürftig ins Partiturbild hineingezwängt.

Für die zweite Deutungsmöglichkeit müssen wir weiter ausholen. Es ist denkbar, daß der Schlußchoral in der Originalpartitur gar nicht von Bach selbst eingetragen war, sondern von einem Kopisten. Es gibt Gründe anzunehmen, daß gerade bei diesem Kantaten-Jahrgang der Anteil wiederverwendeter Sätze aus bereits vorhandenen Kompositionen Bachs besonders hoch war⁵ und daß Bach sich, soweit es die spärlich überlieferten Originalquellen erkennen lassen, bei der Ausarbeitung seiner Partituren für mehr oder weniger mechanische Schreibarbeiten, wie sie namentlich bei der Übernahme bereits vorhandener Sätze anfielen, der Hilfe von Kopisten bediente. Immerhin denkbar ist, daß der Kopist aufgrund eines Mißverständnisses den Choral in C- statt D-Dur notierte. Stillschweigende Voraussetzung dieser Deutung ist, daß der vierstimmige Choralatz bereits anderweitig vorlag.⁶

Dafür aber gibt es überraschenderweise konkrete Anhaltspunkte. Offenbar stand der Choralatz ursprünglich in B-Dur. In dieser Fassung kann er freilich nichts mit der Kantate zu tun gehabt haben; denn deren Satzfolge bewegt sich in Kreuztonarten, ein Choral in B-Dur wäre ein Fremdkörper gewesen. Auch kann der Satz in dieser für Trompeten gänzlich ungebräuchlichen Tonart die Schlußfanfare noch nicht enthalten haben. Offenbar stammt er aus einem anderen Zusammenhang.⁷ Hinweise auf die Originaltonart B-Dur finden sich in den Stimmen von Oboe II und III, die beide mit dem Alt gehen. Wie oft bei Bach zeigen sie eine Reihe von abweichenden Lesarten zur Umgehung von Tieftönen. Völlig normal ist dabei, daß die Töne unter c', die auf der Oboe der Bach-Zeit unspielbar sind, umgangen und durch passende höhere Töne ersetzt sind (T. 3/9, 5/11, 13), seltsam aber, daß auch das auf der Oboe spielbare c' ersetzt ist (T. 1/7f., 17).⁸ Als sinnvoll erscheint diese Maßnahme nur, wenn man annimmt, daß der Satz zuvor in B-Dur notiert war, anstelle von c' also jeweils b stand und dieses für die Oboe durch einen spielbaren höheren Ton ersetzt wurde.⁹ Die fraglichen Oboenlesarten wären dann, so ist

⁵ Näheres hierzu in meinem Beitrag zur Wissenschaftlichen Konferenz „Bach in Leipzig – Bach und Leipzig“ (Leipzig, 27.–29. Januar 2000): *Anmerkungen zum Problem „Picander-Jahrgang“*. Abdruck im Konferenzbericht (LBzBF 5) in Vorbereitung.

⁶ Erwähnt sei, daß Bach ein Vierteljahr später den Schlußchoral zu der Neujahrskantate des Picander-Jahrgangs, „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ (BWV 171), aus der Neujahrskantate von 1725 „Jesu, nun sei gepreiset“ (BWV 41) übernommen hat. Auch hier sind Trompeten und Pauken besetzt. In der Kantate von 1725 steht der Satz in C-Dur, in derjenigen von 1729 ist er nach D-Dur transponiert.

⁷ Das gehäufte Auftreten von Seufzerfiguren in Tenor und Baß in T. 19f. könnte bedeuten, daß der Satz ursprünglich mit der 2. Strophe, „Es ist ja, Herr, dein G'schenk und Gab“, und hier mit der Zeile „auf daß ich's trag geduldiglich“ verbunden war. Anders als bei der 3. Strophe bietet hier die Schlußzeile mit den Worten „tröst mir mein Seel in Todesnot“ keine Veranlassung, Trompeten und Pauken einzusetzen.

⁸ Vgl. NBA I/30 (M. Helms, 1973), S. 139f. – Die Oboenlesarten in T. 5/11 und 13 sind bezüglich der Ersetzung des Tones c' wegen der nachfolgenden tieferen Töne unsignifikant.

⁹ Strenggenommen müßte auch für den Ton dis' in T. 4/10 eine Alternative angegeben sein, da dieser in B-Dur als cis' auf der Oboe der Zeit nicht spielbar (oder zumindest nicht sicher

weiter zu folgern, bei der Höhertransposition für unsere Kantate – obwohl nunmehr obsolet – in Bachs Aufführungsmaterial übernommen worden und nachmals von dort im Zuge einer neuerlichen Transposition des Schlußchorals in die vermeintlich richtigere Tonart C-Dur durch Penzel in dessen Stimmen gelangt. Da Penzels Partitur die Oboenvarianten nicht enthält und auch Bachs Partitur sie schwerlich enthalten haben dürfte, muß für unsere hypothetische Lösung vorausgesetzt werden, daß Bachs Oboenstimmen beim Schlußsatz nicht auf der Kantatenpartitur beruhten, sondern auf bereits vorhandenen Stimmen, und zwar Oboenstimmen der Fassung in B-Dur, die für die Michaelis-Kantate in die von uns postulierte Aufführungstonart D-Dur transponiert wurden – ein vielleicht ungewöhnlicher, aber keineswegs undenkbarer Vorgang.

Daß, wie wir annehmen müssen, der Schlußchoral in der Originalpartitur der Kantate in der falschen Tonart stand, mag Bach wenig gekümmert haben. Wichtig war, daß der Satz in den Stimmen in der richtigen Tonart erschien; doch dazu genügte eine mündliche Anweisung an die Kopisten. Wenn diese aber ohnehin transponieren mußten, konnten sie es ebensogut, ja vielleicht sogar besser nach schon vorhandenen Stimmen in B-Dur statt nach der Partitur in C-Dur tun.¹⁰

Ein Kopistenfehler in Bachs Partitur oder eine späte Umdisposition des Komponisten? Und dann, wie es scheint, eine Fehldeutung des Quellenbefundes durch Penzel ... Ganz wird sich der Sachverhalt nicht mehr aufklären lassen; denn ohne die Originalquellen sind strikte Beweise unmöglich, bleibt jede Deutung des Befundes hypothetisch. Als Ergebnis unserer Überlegungen sei festgehalten, daß der Schlußchoral unserer Kantate nach Bachs Absicht vermutlich nicht in C-, sondern in D-Dur erklingen sollte und daß er offenbar aus einem anderen Werkzusammenhang übernommen ist, wo er – noch ohne die Schlußfanfare – in B-Dur stand.

Klaus Hofmann (Göttingen)

intonierbar) war; aber Nachlässigkeiten in der Berücksichtigung des Tonvorrats der mit den Singstimmen gehenden Instrumente sind keine Seltenheit.

¹⁰ Sopran, Alt und Tenor dürften in Bachs Partitur wie üblich in den entsprechenden C-Schlüsseln notiert gewesen sein. Die von uns angenommenen Tonartverhältnisse vorausgesetzt, hätten bei Zugrundelegung der Partitur die in den drei oberen Chorstimmen mitgehenden Instrumentalpartien für Oboen, Violinen und Viola sowohl transponiert als auch umgeschlüsselt werden müssen, während bei einem Rückgriff auf schon für diese Instrumente vorhandene Stimmen die Umschlüsselung entfiel, also lediglich transponiert werden mußte; auch brauchten dann in den Stimmen für Oboe II und III die Stellen im Alt, an denen der Tiefenumfang des Blasinstrumentes überschritten wurde, nicht neu eingerichtet zu werden.

Eine Michaeliskantate als Parodievorlage für den sechsten Teil des Bachschen Weihnachts-Oratoriums?

Bachs Weihnachts-Oratorium gehört zu jenen Werken, die überwiegend auf weltlichen Gelegenheitsmusiken basieren. Nachweislich sind dies die Huldigungskantaten „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ (BWV 213), „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ (BWV 214), „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) aus den Jahren 1733 und 1734.¹ Die in der jüngeren Literatur² noch vertretene Ansicht, Bach habe auch die Turba-Chöre des Oratoriums („Ehre sei Gott in der Höhe“, „Lasset uns nun gehen gen Bethlehem“ und „Wo ist der neugeborne König der Juden?“) parodiert, widerspricht dem philologischen Befund. Da sie in Bachs Partiturautograph durchweg Konzeptschriftcharakter aufweisen, ist die Übernahme aus einer älteren Quelle – etwa (wie vermutet worden ist) aus der Partitur der Markus-Passion (BWV 247) – unwahrscheinlich.

Sind die ebengenannten Parodiebeziehungen bereits von der älteren Bach-Forschung festgestellt beziehungsweise diskutiert worden, so erbrachten erst Vorarbeiten zu Band II/6 der Neuen Bach-Ausgabe die überraschende Erkenntnis, daß der sechste Teil des Weihnachts-Oratoriums eine vollständige Kirchenkantate zur Vorlage hat. Alfred Dürr faßte das Ergebnis der Untersuchungen folgendermaßen zusammen:

„Teil VI des Oratoriums nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als ihm eine einzige Kirchenkantate zugrundeliegt, aus der nicht nur Chor und Arien, sondern auch der Schlußchoral und sogar die frei gedichteten Rezitative übernommen wurden. Lediglich die Evangelistenpartie und der mittlere Choral, ‚Ich steh an deiner Krippen hier‘, wurden neu eingefügt. Über die nähere Bestimmung dieser Kantate wissen wir nichts; da aber in den erhaltenen und ins Weihnachts-Oratorium übernommenen Stimmen (Violine I, II, Continuo) ein Kopist auftritt, der als Notenschreiber Bachs nicht vor Kantate 215 nachweisbar ist, so dürfte die Entstehung der fraglichen Kantate gleichfalls 1734 oder höchstens wenig früher anzusetzen sein.“³

Einige Beobachtungen deuten darauf hin, daß Bach sich vielleicht erst kurz vor der Drucklegung des Textbuches⁴ und entgegen seinem ursprünglichen Konzept zur Übernahme jener Kirchenkantate entschied, daß er deren Parodierung mithin nicht

¹ BWV 213 wurde am 5. September 1733 zum Geburtstag des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian und BWV 214 am 8. Dezember 1733 zum Geburtstag der sächsischen Kurfürstin (und polnischen Königin) Maria Josepha aufgeführt. BWV 215 erklang anlässlich des Jahrestags der Königswahl Augusts III. am 5. Oktober 1734.

² NBA II/6 Krit. Bericht (W. Blankenburg und A. Dürr, 1962), S. 166, 215. BC D 7, S. 1089. Zweifel werden im Bach Compendium allerdings erhoben, ob der Chor „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Satz 21) der Markus-Passion entlehnt worden ist.

³ A. Dürr, *Johann Sebastian Bach, Weihnachts-Oratorium BWV 248*, München 1967 (Meisterwerke der Musik. 8.), S. 7.

⁴ Das Textbuch hat den Titel: „ORATORIUM, | Welches | Die heilige Weyhnacht | über | In beyden | Haupt-Kirchen | zu Leipzig | musiciret wurde. | ANNO 1734.“ Spätestens am 25. Dezember des ebengenannten Jahres muß es gedruckt vorgelegen haben.

von Anfang an geplant hatte. Wie immer zu hohen Kirchenfesten und vor allem an den Weihnachtstagen, zu Neujahr und Epiphania drängte die Zeit infolge der kurz aufeinanderfolgenden Feiertage und der Vielzahl der dafür zu besorgenden Aufführungen. Die nahezu unveränderte Übernahme einer vollständigen Kirchenkantate in den sechsten Teil des Weihnachts-Oratoriums erweckt daher den Eindruck, Bach sei im Verlauf seiner Aufführungsvorbereitungen in Zeitnot geraten und habe das Werk in kürzester Zeit fertigstellen müssen. Dafür spricht vor allem die Inkonzsequenz bei der Stimmenzuweisung im sechsten Teil. Nach Walter Blankenburg hätten sowohl das *Accompagnato* „So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier“ (Satz 61), als auch die anschließende Arie „Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken“ (Satz 62) – Bachs ursprünglichem Konzept folgend – der Alt-Stimme als der Personifizierung der Maria beziehungsweise der „Tochter Zion“ zugewiesen werden müssen.⁵ Statt dessen aber erfolgte die Aneinanderreihung von drei Sätzen für den Tenor-Solisten (Nr. 60, 61 und 62). Wohl nur aus Zeitmangel unterließ es Bach, die aus seiner – mittlerweile häufig als Kantate BWV 248a bezeichneten – Vorlage in den sechsten Teil des Weihnachts-Oratoriums übernommenen Sätze eingreifend zu verändern und – analog dem Vorgehen in den Teilen I bis V – durch Transposition oder Uminstrumentierung neu zu gestalten.

Um den zeitlichen Aufwand für das neu herzustellende Aufführungsmaterial zu verringern, entzog Bach dem Stimmensatz der Parodievorlage (Kantate BWV 248a) die mehrfach vorhandenen Violin- und Continuo-Stimmen. Entsprechend der allgemein üblichen Praxis⁶ dürfte er die Dubletten und nicht die Erststimmen herausgelöst haben.

Im einzelnen sind es folgende Aufführungsstimmen:

Violine I (Dublette?), in NBA II/6 Krit. Bericht als „B 12“ bezeichnet
 Violine II (Dublette?), in NBA II/6 Krit. Bericht als „B 14“ bezeichnet
 Continuo (Dublette?), in NBA II/6 Krit. Bericht als „B 17“ bezeichnet
 Organo (transponiert, beziffert), in NBA II/6 Krit. Bericht „als B 18“ bezeichnet.

Schreiber der Stimmen B 12, 14 und 17 ist Rudolph Straube,⁷ der am 14. Januar 1733 im Alter von 15 Jahren zunächst als Externer in die Thomasschule aufgenommen worden war und bald darauf eine Stelle im Alumnat erhielt. Von 1740 an besuchte Straube die Leipziger Universität. Nach Dürrs Vermutung fungierte er möglicherweise nur als Helfer bei größerem Schreiber-Bedarf Ende 1734.⁸ Die Organo-Stimme B 18 stammt von der Hand Johann Sebastian Bachs und ist von ihm eigenhändig beziffert.

Dürr hat die berechtigte Frage aufgeworfen, weshalb Bach nur die obengenannten Stimmen (B 12, B 14, B 17 und B 18) dem Aufführungsmaterial der Kantate BWV

⁵ W. Blankenburg, *Die Bedeutung der solistischen Alt-Partien im Weihnachts-Oratorium, BWV 248*, in: Fs. A. Mendel 1974, S. 139ff.

⁶ Eine solche Vorgehensweise ist bei der Teilung des Bachschen Musikalienachlasses zu beobachten.

⁷ In Dürr Chr als „Hauptkopist G“ bezeichnet. Zu dessen Identifizierung vgl. H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“, BJ 1978, hier S. 42 (Fußnote 91).

⁸ Dürr Chr 2, S. 149.

248a entzogen und in den Stimmensatz des VI. Teils aufgenommen hat,⁹ denn zur Wiederverwendung hätten sich ohne weiteres auch die übrigen Stimmen (Trompeten und Pauken, Holzbläser (Oboen?), Viola und die noch verbliebenen Violin- und Continuoimmen) angeboten. Plausibel erklären läßt sich dies wohl nur so, daß er den einfachen Stimmensatz der parodierten Kirchenkantate vollständig beibehalten wollte, um ihn zu gegebener Zeit für eine erneute Aufführung wiederverwenden zu können. Bei der parodierten Kantate BWV 248a hätte es sich demzufolge nicht um eine nur für einen einmaligen Aufführungsanlaß vorgesehene Komposition gehandelt, sondern wohl um ein De-tempore-Werk. Zu dessen Besetzung gehörten neben vier Vokalstimmen und zwei Holzbläsern (Oboen? Oboi d'amore?) auch drei Trompeten und Pauken. Die letztgenannten Instrumente wurden nur in den Ecksätzen (Satz 1 = BWV 248,54; Satz 7 = BWV 248,64) verwendet. Bach hat ihren Part bei der Übernahme in das Weihnachts-Oratorium allerdings geringfügig verändert. Einige der ursprünglichen Lesarten korrigierte er erst nach Fertigstellung der Partitur *P* 32.

Satz 54 T. 20ff., 116ff. 212ff.:

Ältere Lesart in BWV 248a,1

Trba. I
pian

Trba. II

Trba. III
pian

Timp.

korrigierte Lesart in BWV 248,54

Trba. I
pian

Trba. II

Trba. III

Timp.

Trompeten und Pauken – die „königlichen“ Instrumente – verwendete Bach in seinen Kirchenkantaten grundsätzlich nur an hohen Festen,¹⁰ beziehungsweise in seinen Trauungs- und Ratswahlmusiken. Bleiben wir bei der bisherigen Annahme,¹¹ daß die Kantate BWV 248a in zeitlicher Nähe zu der Glückwunsch-

⁹ NBA II/6 Krit. Bericht, S. 216.

¹⁰ Wie die Kantaten „Lobe den Herrn, meine Seele“ BWV 69a und „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ BWV 137 zeigen, bildete der 12. Sonntag nach Trinitatis wohl die einzige Ausnahme. Im Blick auf die spezifische Situation in Sachsen seit der Konversion Friedrich Augusts I. kommt auch das Reformationsfest nicht als Aufführungsanlaß in Frage.

¹¹ BC A 190, S. 791f. Abweichend davon hat Klaus Häfner den Festgottesdienst in der Leipziger Nikolaikirche zur Erbhuldigung Augusts III. am 21. April 1733 als Aufführungsanlaß für die Kantate BWV 248a mit in Erwägung gezogen. K. Häfner, *Zum Problem der Entstehungsgeschichte von BWV 248a*, Mf 30, 1977, S. 304–308. In diesem Fall wäre Straube bereits im April 1733 – also noch als Externer – als Kopist tätig gewesen. Dies ist aber unwahrscheinlich.

kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) – also im Herbst 1734 – komponiert und dargeboten worden ist, dann kommen der eingesetzten Blechbläser wegen als Aufführungsanlässe wohl nur der Ratswechsel am 30. August 1734,¹² eine Trauung¹³ oder der Michaelistag 1734 in Frage. Im letztgenannten Fall hätte die Aufführung von BWV 248a am 29. September, also sechs Tage vor der Glückwunschkantate BWV 215 (5. Oktober 1734) stattgefunden.

Die Stimmen B 12, B 14 und B 17 sind von dem Kopisten Rudolph Straube sehr sorgfältig ausgeschrieben und von Bach ebenso gründlich revidiert worden. Dies spricht für eine gut vorbereitete Aufführung, bei der nicht dieselbe Eile bestand wie bei den Vorbereitungen zu der Huldigungsmusik BWV 215. Diese erfolgten unter höchstem Zeitdruck,¹⁴ was am Schriftbild der autographen Partitur (*P 139*) und der Aufführungsstimmen (*St 77*) deutlich zu beobachten ist. Bei den letztgenannten Stimmen ist Straube als zweiter Hauptschreiber beteiligt. Ein Vergleich dieser Quelle mit den von ihm angefertigten Stimmen zu BWV 248a (B 12, B 14, B 17) läßt eine weitgehende Übereinstimmung der Schriftformen erkennen. Auffallend ist lediglich der flüchtige Duktus in den Stimmen zur Huldigungskantate BWV 215.

Oggleich der diplomatische Befund der erhaltenegebliebenen Stimmen von Kantate BWV 248a auf den Herbst 1734 hinweist, ist eine auf den Monat oder gar Tag genaue Datierung der Kantate BWV 248a unmöglich.

Käme eine Trauung als Aufführungsanlaß in Betracht, dann wäre – wie Hans-Joachim Schulze seinerzeit dargelegt hat – am ehesten an diejenige von Friedrich Abraham von Hopfgarten¹⁵ mit Ernestine Louise Baronesse von Knigge zu denken. Nach einem Vermerk vom 17. Oktober 1734 im Traubuch der Thomaskirche zu Leipzig war dies freilich nur eine Hausrauung. Es ist schwer vorstellbar, daß hierbei eine so opulent besetzte Musik aufgeführt worden wäre.

Bei der Suche nach anderen geeigneten Anhaltspunkten zur Datierung und ursprünglichen Bestimmung richtet sich der Blick zum einen auf das zu erschließende musikalische Gesamtbild der Kantate BWV 248a, zum anderen auf den Text von Teil VI des Weihnachts-Oratoriums.

Der musikalische Gestus – speziell der Sätze Nr. 1 (Chorus), Nr. 4 (Recitativo), Nr. 5 (Aria) und Nr. 7 (Choral in einem selbständigen Instrumentalsatz) – spricht gegen eine Trauungs- oder Ratswechsellmusik und läßt viel eher an eine Musik zum Michaelistag denken, in welcher der Kampf des Erzengels Michael mit dem höllischen Drachen und sein Sieg über Tod, Teufel und Hölle musikalisch bildhaft

¹² Vgl. Dok II, Nr. 264. Das 1734 aufgeführte Werk ist unbekannt.

¹³ Dürr vermutet als Aufführungsanlaß eine Trauung; vgl. NBA II/6 Krit. Bericht, S. 216.

¹⁴ Überraschend hatte der Kurfürst von Sachsen für die Zeit vom 2. bis 6. Oktober 1734 seinen Besuch in Leipzig angekündigt. Da sich am 5. Oktober der Tag seiner Wahl zum König von Polen jährte, beschlossen die Studenten der Alma mater, ihm eine Huldigungsmusik darzubringen. Zu deren Vorbereitung standen Bach wohl kaum mehr als drei Tage zur Verfügung, was die Eile bei der Herstellung des Aufführungsmaterials denn auch erklärt.

¹⁵ F. A. von Hopfgarten war Hof- und Justizienrat, Domherr des Hohen Stifts zu Naumburg und der Sohn des Kommandanten der Festung Pleißenburg. Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 120.

dargestellt werden.¹⁶ Vergleichbar den Michaeliskantaten „Es erhob sich ein Streit“ BWV 19 (Satz 1) und „Herr Gott, dich loben alle wir“ BWV 130 (Satz 3, Arie „Der alte Drache brennt vor Neid“) entwirft Bach mit der Kantate BWV 248a ein musikalisches Schlachtgemälde, bei dem sich der massive Einsatz von Trompeten und Pauken als wichtigstes dramaturgisches Gestaltungsmittel erweist. Der überaus virtuose Part der ersten Trompete war gewiß für Gottfried Reiche komponiert worden. Dieser erlag am 6. Oktober 1734 einem Schlaganfall, „weil er Tages vorher bey der Königlichen Musique [der Huldigungskantate BWV 215] wegen des Blasens große strapazzen gehabt, und auch der Fackel Rauch ihm sehr beschwerlich gewesen.“¹⁷ Vielleicht hatte sich der Senior der Leipziger Ratsmusiker schon bei der Aufführung von Kantate BWV 248a übernommen?

Hinsichtlich des Textes zu Teil VI des Weihnachts-Oratoriums wäre zu erwägen, ob die bereits angedeutete Eile bei der Fertigstellung des Oratoriums und die Notwendigkeit der Eingliederung einer in ihren Grundzügen nicht (mehr) zu verändernden Kantate sich auf die Anfertigung des Parodietextes insofern ausgewirkt haben könnte, daß bestimmte charakteristische Formulierungen aus der Vorlage in die Textversion des Oratoriums mit eingeflossen sind. Die Richtigkeit dieser Annahme vorausgesetzt, erwecken insbesondere folgende Textbausteine, Substantive nebst deren Attributen, den Anschein, als wären sie in unveränderter oder nur geringfügig abgewandelter Lesart aus der Parodievorlage (Kantate BWV 248a) in den sechsten Teil des Oratoriums übernommen worden:

Weihnachts-Oratorium BWV 248, Satz 54 (Chor) = Kirchenkantate BWV 248a, Satz 1 (dort ebenfalls als Chor):

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben,
So gib, daß wir im festen Glauben
Nach deiner Macht und Hülfe sehn!
Wir wollen dir allein vertrauen,
So können wir den scharfen Klauen
Des Feindes unversehrt entgehn.

Verdacht erweckt vor allem der „schnaubende“ Feind, der seine „scharfen Klauen“ zum Verderben anderer zu gebrauchen weiß. Beide Wortverbindungen lassen vermuten, daß in der Textvorlage die Rede davon war, wie „wir“ [die Menschen] durch *Macht* und *Hülfe* [Gottes/der Engel?] den *scharfen Klauen* des *schnaubenden* Feindes unversehrt entgehen konnten. Ohne viel Fantasie entwickeln zu müssen, lassen sich die „scharfen Klauen“ am ehesten einem „schnaubenden“ Drachen zuordnen.

Satz 56 (Accompagnato-Rezitativ) = BWV 248a, Satz 2 (hier jedoch als Secco-Rezitativ):

¹⁶ Die Epistelsetzung für den Michaelistag steht in der Offenbarung des Johannes im 12. Kapitel, Vers 7–12.

¹⁷ Vgl. Dok II, Nr. 352 (Kommentar).

A page of handwritten musical notation for Violino II, Cantata BWV 215, folio 1v. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). A fermata is placed over the first measure, and a '3' is written above it. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The second staff has a '9' written above it. The third staff has a '6' written above it. The fourth staff has a '3' written above it. The fifth staff has a '3' written above it. The sixth staff has a '3' written above it. The seventh staff has a '3' written above it. The eighth staff has a '3' written above it. The ninth staff has a '3' written above it. The tenth staff has a '3' written above it. The score includes various musical markings such as 'pian.' and 'forte'.

Kantate BWV 215, Violino II, fol. 1^v. SBB, *Mus. ms. Bach St 77*.

Abb. S. 322: Kantate BWV 248a, Violino II, fol. 1^v. SBB, *Mus. ms. Bach St 112^v*.

Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen,
 Nimm alle falsche List,
 Dem Heiland nachzustellen;
 Der, dessen Kraft kein Mensch ermißt,
 Bleibt doch in sicherer Hand:
 Dein Herz, dein falsches Herz ist schon,
 Nebst aller seiner List, des Höchsten Sohn,
 Den du zu stürzen suchst, sehr wohl bekannt.

Hier könnten vor allem die Textwendungen „nimm alle falsche List“, „der, dessen Kraft kein Mensch ermißt“, „des Höchsten Sohn, den du zu stürzen suchst“ zumindest teilweise oder in abgewandelter Lesart der Vorlage entlehnt worden sein. Der Versuch eines Wesens, das mit Falschheit und aller seiner List die Macht Gottes zu stürzen sucht, wird durch den, dessen Kraft kein Mensch ermißt, vereitelt. Ins Auge fällt dabei die dreimalige Wiederholung des Wortes „falsch“ und zwar in folgenden Abwandlungen: „Falscher“, „falsche“, „falsches“. Es ist nicht ohne weiteres herauszufinden, welches ursprüngliche Textwort der Dichter hier zu ersetzen hatte. War etwa das Wort „Drache“ auszutauschen?

Satz 62 (Aria) = Kantate BWV 248a, Satz 5 (Aria):

Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken;
 Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?
 Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.
 Ihr mögt euch noch so grimmig stellen,
 Droht nur, mich ganz und gar zu fällen,
 Doch seht! mein Heiland wohnt hier.

Hier entstammen in modifizierter Lesart möglicherweise die Textwendungen „Ihr mögt euch noch so grimmig stellen, droht nur, mich ganz und gar zu fällen“ der Parodievorlage.

Der Schlußchoral „Nun seid ihr wohl gerochen“ ist die letzte Strophe des Kirchenliedes „Ihr Christen auserkoren“ von Georg Werner (1648), das unter den Liedern „Von der Geburt Jesu Christi“ in nur wenigen zeitgenössischen Gesangbüchern erscheint.¹⁸ Der ursprüngliche Choraltext in Kantate BWV 248a ist nicht zu erschließen, doch könnte die Textzeile „Tod, Teufel, Sünd und Hölle sind ganz und gar geschwächt“ in ähnlicher oder abgewandelter Lesart bereits in der Vorlage gestanden haben.

Von den Kirchenliedern zum Michaelisfest, die sich der Melodie des Schlußchorals („Herzlich tut mich verlangen“) zuordnen lassen, kommt vor allem die vierte Strophe des Chorals „Gott, dir sei Dank gegeben“ in Frage:¹⁹

¹⁸ Eisenach 1712 (auf die Melodie „Ach Herr, mich armen Sünder“); Dresden 1718, 1726 (in beiden Gesangbüchern auf die Melodie „Valet will ich dir geben“); Leipzig 1717. Für den freundlichen Hinweis auf die ebengenannten Gesangbücher danke ich Marion Söhnel (Leipzig).

¹⁹ Enthalten im Leipziger Gesangbuch von 1729 („Das | Vollständige und vermehrte | Leipziger | Gesang-Buch | ... Vormahls von Vopelio, ... 1729), S. 158f.

Du, Herr, wollst mich behüten,
 Durch deinen starken Arm
 Für meiner Feinde Wüten,
 Für böser Geister Schwarm;
 Für ihrem Mord und Lügen,
 Für ihrem Zorn und Grimm,
 Für List und für Betrügen,
 Beschütz mich um und um.

Damit soll freilich nicht behauptet werden, daß dies der ursprüngliche Choraltext war.

Wie die Kantaten „Herr Gott, dich loben alle wir“ (BWV 130), „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) und „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149) zeigen,²⁰ hat sich Bach der Komposition seiner Michaelismusiken stets mit besonderem Engagement zugewandt. Gewiß ist dies mit darauf zurückzuführen, daß Ende September anlässlich der Michaelismesse viele „fremde Herrschafften nach Leipzig“ kamen. Bereits am 19. September 1701 – also wenige Tage vor Messebeginn – hatte der Kurfürst Friedrich August I. deswegen vom Leipziger Rat gefordert, man möge „die *Music* in denen kirchen in guten Stand sezen laßen“.²¹ Wie der Auführungskalender für das Jahr 1726 zeigt, hat Bach die kurfürstliche Anordnung durchaus ernst genommen: Nachdem er im Frühjahr und Sommer überwiegend die weniger anspruchsvollen Kirchenkantaten seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach aufgeführt hatte, präsentierte er sich während der Michaelismesse wieder mit aufwendigen eigenen Kompositionen wie den Kantaten „Wer Dank opfert, der preiset mich“ (BWV 17) am 22. September, „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19) am 29. September, „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!“ (BWV 27) am 6. Oktober und „Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden“ (BWV 47) am 13. Oktober. Daß Bach den Messebesuchern eigene Stücke dargeboten hat, entsprach zweifelsfrei seinem Selbstverständnis als *Director musices* der Messestadt.

Unsere Hypothese einer Kantate zum Michaelistag 1734 als Parodievorlage für den sechsten Teil des Weihnachts-Oratoriums berührt auch die Frage nach Bachs fünftem Kantatenjahrgang. Die anzunehmende Existenz einer solchen De-tempore-Komposition könnte ein Indiz dafür sein, daß jener Werkzyklus, dem sich bislang nur sehr wenige seiner Kantaten einigermaßen plausibel zuordnen ließen, über einen längeren Zeitraum – vielleicht von Anfang bis Mitte der dreißiger Jahre – entstanden ist. Andererseits steht sie nicht im Widerspruch zu der von Friedrich Smend vermuteten Parodiebeziehung des Chores „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben“ zum Eingangssatz der Glückwunschkantate für Joachim Friedrich Graf von Flemming am 25. August 1731 „So kämpfet nur, ihr muntern Töne“ (BWV Anh. 10).²² Der Umstand, daß Christian Friedrich Henrici alias Picander

²⁰ Zu ergänzen wäre noch doppelchörige Kantatensatz „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50), auch wenn sich dessen Bestimmung zu Michaelis nur aus dem Text (Offenbarung des Johannes, 12,10) erschließen läßt.

²¹ Stadtarchiv Leipzig, Urkundensammlung 97,1.

²² F. Smend, *Neue Bach-Funde*, AfMf VII, 1942, S. 8ff.

das Libretto jenes Werkes verfaßt hatte und dieser aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Textdichter des Weihnachts-Oratoriums war, verleitet dazu, in ihm auch den Librettisten unserer mutmaßlichen Michaeliskantate BWV 248a zu erblicken. Daß Bach in seinen späten Kirchenkantaten zunehmend auf bereits vorhandene Kompositionen zurückgegriffen hat, ist – wie Klaus Hofmann unlängst deutlich machte²³ – bereits für den sogenannten Picander-Jahrgang festzustellen. Sollte sich unsere Kantate tatsächlich als eine Musik zum Michaelisfest erweisen, dann wäre sie zumindest in dieser Hinsicht ein Gegenstück zu der 1728/29 entstandenen Michaeliskantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“. Auch deren Eingangssatz hat eine ältere Komposition, nämlich den Schlußchor „Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden“ aus der Jagdkantate BWV 208, zur Vorlage.

Andreas Glöckner (Leipzig)

²³ K. Hofmann, *Anmerkungen zum Problem „Picander-Jahrgang“*, in: „Bach in Leipzig – Bach und Leipzig“, Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz, Leipzig vom 27. bis 29. Januar 2000, Leipzig 2000 (LBzBF 5).

Johann Caspar Simon
als Schüler Johann Sebastian und Johann Nikolaus Bachs?
Ein neues süddeutsches Bach-Dokument
aus dem 18. Jahrhundert

In mehrfacher Weise berührt sich der Lebensweg des zwischen 1727 und 1750 in Langenburg und Nördlingen wirkenden Organisten Johann Caspar Simon (1701–1776) mit den Lebensstationen Johann Sebastian und Johann Nikolaus Bachs. Simon war 1701 unweit von Schmalkalden in dem Dorf Floh als Sohn eines Müllers zur Welt gekommen und erhielt seine erste musikalische Ausbildung beim örtlichen „Schulmeister“, danach bei dem Schmalkaldener Kantor Johann Georg Dunkel und einem Organisten namens Beyer.¹ Generalbaß- und Gesangsunterricht, die Mitwirkung in der Kantorei und erste Kompositionsversuche, nämlich die Komposition eines „Kirchen Stücks mit Violinen begleitet auf den ersten Advent“, fallen in diese Zeit. 1723 nahm Simon ein Theologiestudium in Jena auf, das er aber wegen des Todes seines Vaters abbrach. 1727 erhielt er eine Vokation als Director musices und Praeceptor an den Hof des Grafen Louis von Hohenlohe-Langenburg in Langenburg. Von 1731 bis 1750 wirkte Simon als Musikdirektor und Organist an der Georgskirche in Nördlingen, gab 1750 aber seine Musikertätigkeit auf, um den Tuchhandel seines verstorbenen Schwagers Carl Maximilian Leibbrand in Leipzig zu übernehmen. Die damit verbundene „grosse Erbschaft entriß ihn der Musik zu frühzeitig.“² Offenbar schon im Februar oder März des Jahres 1750, mithin noch zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs, war Simon nach Leipzig übersiedelt, wo er bis zu seinem Tode am 22. November 1776 als Kaufmann tätig war.³ Aus dem Vermögen seiner Witwe Johanna Elisabeth wurden nach deren Tode am 14. Januar 1789 zwei Stiftungen für Studenten und Waisenkinder eingerichtet.⁴ Als Komponist hinterließ Simon drei Kantatenjahrgänge (1732, 1734, 1737/38),⁵ „Casual-KirchenStücke“ sowie Werke für Orgel und Klavier, wovon drei Sammeldrucke bei Johann Jacob Lotter in Augsburg erschienen.⁶ Drei Präludien und Fugen in C-, D- und E-Dur, die aus Simons Sammlung „Leichte Praeludia und Fugen durch die Töne: C. D. E. F. G. A. B. dur welche so wohl auf

¹ Die folgenden Angaben wie auch die im folgenden nicht einzeln belegten Quellenzitate stammen aus Simons Autobiographie; Hamburg SUB, Nachlaß Johann Mattheson, *Cod. Hans. IV, 41, 15*. – Zur möglichen Verschwägerung der Familien Bach und Simon vgl. H. Lämmerhirt, *Ein hessischer Bach-Stamm*, BJ 1936, S. 53–89, hier S. 65. Seinen Geburtsort Floh nennt Simon „Flohe“.

² C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 232.

³ W. Bönig, *Die Kantaten von Johann Caspar Simon. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik um 1740*, Augsburg 1993 (Collectanea Musicologica 4), S. 23. Simons Gesuch um Entlassung datiert vom 13. Juni 1750.

⁴ H. Geffcken/H. Tykocinski, *Stiftungsbuch der Stadt Leipzig. Im Auftrage des Rates auf Grund der Urkunden und Akten des Ratsarchivs verfaßt*, Leipzig 1905, S. 296f.

⁵ Vgl. ausführlich Bönig (wie Fußnote 3), S. 15 ff.

⁶ *Leichte Praeludia und Fugen* (2 Teile, 1746/47; RISM: S 3462/3463), *Gemüths Vergnügende Musicalische Neben-Stunden* (2 Teile, 1750/52; RISM: S 3464) und *Musicalisches A.B.C. in kleinen und leichten Fugetten* (1754; RISM: S 3461).

der Orgel, als auf dem Clavichordio mit Lust und Nutzen können gespielt werden. Erster Theil“ stammen, sind in der auch Werke Johann Sebastian Bachs enthaltenden Musikaliensammlung Franz Hausers überliefert.⁷

Daß es eine Beziehung Simons zu dem in Jena wirkenden Johann Nikolaus Bach gegeben haben mag, vermuteten schon Rudolf Walter in seiner Ausgabe von vierzehn Präludien und Fugen Simons und Adolf Layer in seinem 1965 erschienenen MGG-Artikel,⁸ doch ging Winfried Bönig in seiner Dissertation über Simons Kantaten diesem Hinweis nicht nach, weil die für Matthesons „Grundlage einer Ehren-Pforte“ bestimmte Autobiographie Simons als „nicht erhalten“ galt.⁹ Neue Recherchen zu Matthesons Ehren-Pforte brachten in dessen Nachlaß auch die infolge des Zweiten Weltkriegs 1943 nach Schloß Lauenstein (Erzgebirge) ausgelagerte, nach Kriegsende (1946) in die Sowjetunion verbrachte, 1959 von Moskau an die Deutsche Staatsbibliothek (Berlin-Ost) zur treuhänderischen Verwahrung gegebene und im Rahmen eines deutsch-deutschen Kulturabkommens eine Woche vor Auflösung der DDR 1989 in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurückgeführte Autobiographie Simons zutage. Über viele Details zu Simons Biographie hinaus ist sie auch hinsichtlich seiner Beziehung zu Johann Nikolaus Bach aufschlußreich und enthält zudem eine bisher unbekannte Äußerung über Johann Sebastian Bach.¹⁰ Der kurze auf Simons Studienaufenthalt in Jena zwischen 1723 und 1727 Bezug nehmende Passus dieser 1741 oder 1742 verfaßten Autobiographie lautet wie folgt:

„Ich war entschloßen *Theologiam* zu studiren, und die *Music* völlig zu *abandoniren*. Denn mir wurde weiß gemacht, sie hindere nur am *studiren*. Was geschah! ich lag einsmals Abends mit einem Kopf voller Grillen an meinem Fenster, und hörte unter mir eine artige *Music*. Ich konte anfangs nicht errathen, was es vor ein *Instrument* seyn sollte? faßte derowegen die *Courage*, und gieng *recta* in die Stube, wo diese *Music* war; und siehe! da saß ein artig Frauenzimmer, und spielte so angenehm auf einer kleinen Tisch-Harpe, mit meßing- und stählernen Saiten bezogen; daß ich darüber erstaunete. Ich schiene willkomm! zu seyn. Denn das *Instrument* war etwas verstimmt, da konte ich wohl helfen. Mir kam der *Appetit*, dieses *Instrument* auch zu lernen. Ich wurde also nach und nach wieder zur *Music*, und zugleich in das damals florirende *Collegium musicum* gezogen. Schröder[,] der gute *Cembalist*, munterte mich auf. *Bach* in Jena,

⁷ Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 235f. und 354f. Vgl. J. C. Simon, *Vierzehn leichte Präludien und Fugen*, hrsg. v. R. Walter, Mainz 1964, S. 3–5, 6f. und 8f.

⁸ Walter (wie Fußnote 7), S. 32 [Nachwort] und A. Layer, Artikel Simon in MGG.

⁹ Bönig (wie Fußnote 3), S. 13.

¹⁰ Die aus dem Mattheson-Nachlaß stammenden Musikhandschriften wurden 1998 aus Armenien zurückgeführt; vgl. hierzu O.-E. Krawehl, *Verlagert – verschollen – zum Teil restituiert. Das Schicksal der im 2. Weltkrieg ausgelagerten Bestände der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 83, 1997, S. 237–277, sowie O.-E. Krawehl und J. Neubacher, *Rückgabe kriegsbedingt verlagerter Handschriften und Drucke der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky aus Tiflis (1996) und Eriwan (1998)*, in: Auskunft. Mitteilungsblatt Hamburger Bibliotheken 19, 1999, S. 133–145. – Unzugänglich war der schriftliche Nachlaß Matthesons damit aber nicht; er wurde beispielsweise von der Telemann- und der Mattheson-Forschung genutzt.

der vortrefliche *Organist*, goß Oel ins Feuer; und der unvergleichliche Capellmeister *Bach* in Leipzig brachte es in volle Flamme. Da fand ich, was ich längst gewünscht hatte. *Reguln und Fundament.*¹¹

Eindeutig belegt dieser Passus einen Studienaufenthalt Simons in Jena und nicht wie Bönig annahm in Leipzig.¹² Während dieses Studienaufenthalts konnte Simon Kontakt zu Johann Nikolaus Bach und weiteren Komponisten aufnehmen: Von dem als Cembalist bezeichneten Christoph Gottlieb Schröter, der sich von 1724 bis 1726 in Jena aufhielt und an der dortigen Universität musiktheoretische Vorlesungen hielt, beispielsweise über Johann Matthesons „Neu-eröffnetes Orchestre“ (Hamburg 1713), erfuhr er fördernden Zuspruch. Auch Johann Nikolaus Bach hat Simons musikalische Neigung nachhaltig bestärkt, indem er „Oel ins Feuer“ goß, doch erst ein wie auch immer gearteter Kontakt zu Johann Sebastian Bach oder die Kenntnis der Werke des „unvergleichlichen Capellmeisters Bach in Leipzig“ brachte Simons „Feuer“ „in volle Flamme.“

So direkt und unverhohlen Simon die Kontakte zu diesen drei Musikern als für seine kompositorische Entwicklung positiv beschreibt, so wirft dieser Passus dennoch Fragen auf. Nicht zweifelsfrei ist nämlich zu bestimmen, an welchem Collegium musicum Simon teilnahm. Indem er nur das „damals florirende Collegium musicum“ erwähnt, läßt er offen, ob es sich um das von Schröter eingerichtete Collegium handelte oder um dasjenige Johann Nikolaus Bachs.¹³ Das letztere war für den Ausbildungsgang mehrerer Musiker prägend, so für Jacob Adlung, Johann Georg Neidhard, Friedrich Erhard Niedt, Caspar Ruetz, Christoph Gottlieb Schröter und Johann Philipp Treiber.¹⁴ Vermutlich vermittelte Johann Nikolaus Bach seinen Schülern Kenntnisse im Generalbaß und erläuterte Fragen der Stimmung und Temperatur.¹⁵ Johann Nikolaus Bachs Unterredung mit Schröter über Jean-Philipp Rameaus Musiktheorie belegt eine solche „Lehrtigkeit“, die angesichts des Fehlens jeglicher musiktheoretischer Primärquellen auch über den Weg eines Gedankenaustauschs erfolgt sein und unabhängig von einem direkten Kontakt

¹¹ Hamburg SUB, Nachlaß Johann Mattheson, *Cod. Hans. IV, 41, 15*. Die gesamte Autobiographie wird im Rahmen einer in Vorbereitung befindlichen Studie des Autors über Matthesons „Ehren-Pforte“ und seine Biographik publiziert werden.

¹² Auf Simon bezieht Bönig irrtümlicherweise eine Aussage, die sich auf ein ursprünglich für das Nördlinger Amt „recommendirtes Schmalkaldisches Subjektum“ bezieht, das dann aber zum Studieren nach Leipzig gegangen war; vgl. Bönig (wie Fußnote 3), S. 13, und das Empfehlungsschreiben für Simon von 1727, ebenda, S. 320. Simons Autobiographie spricht diesen Sachverhalt unmißverständlich aus: „Derjenige, Dem es gelten sollte, hatte sich bereits nach Leipzig gewendet, und studirte Jura.“ – Simons Inskription an der Universität Jena erfolgte am 28. Mai 1723.

¹³ Vgl. zu Schröters Collegium G. J. Buelow, Artikel „Schröter, Christoph Gottlieb“, in: *New GroveD*, Bd. 16, S. 748 und zu J. N. Bach als Lehrer T. Christensen, *Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker*, BJ 1996, S. 93 ff.

¹⁴ Vgl. hierzu E. Wennig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena. Erster Teil: Von den Anfängen bis zum Jahr 1750*, Jena, o. J. [1937], S. 80 ff. und Christensen (wie Fußnote 13), S. 93 ff. Wennig und Christensen führen allerdings Simon nicht auf.

¹⁵ Christensen (wie Fußnote 13), S. 96.

Simons zu Bach auch über Schröter Simon erreicht haben kann.¹⁶ Simon gehört zur Gruppe jener Schüler, die – wie etwa Caspar Ruetz – später keine musiktheoretischen Schriften veröffentlichten, die Anregungen von Johann Nikolaus Bach vermuten lassen könnten; die von diesem vermittelten musiktheoretischen Inhalte spiegeln sich somit nicht in seinem späteren Wirken. Dennoch ist darauf hinzuweisen, daß anlässlich der Bewerbung Simons in Nördlingen auch seine Kenntnisse „in der Theorie“ hervorgehoben wurden,¹⁷ und nach dem Urteil Christian Friedrich Daniel Schubarts „verstand [Simon] den Satz gründlich“.¹⁸

Auch die Einrichtung eines „ordentlichen Collegium musicum, alle Montage von 4 Uhr Abends bis 7. [...] zum exercitio meiner untergebenen Instrumentisten“ in Nördlingen kann auf die Kenntnis des Jenaer Collegiums zurückgehen, dem Simon eine große Bedeutung für seine kompositorische Entwicklung zuerkannte. Aufschlußreich ist nämlich, in welchem Zusammenhang Simon die Kontakte zu Schröter, Johann Nikolaus und Johann Sebastian Bach erwähnt: Wie Georg Philipp Telemann hatte auch er sich der Komposition zunächst als Autodidakt genähert, doch war sein Streben stets von der Suche nach Regeln begleitet. Dieses Streben resultierte aus seinen frühen, nach eigenem Urteil ungenügenden Kompositionsversuchen eines „puren Naturalisten und Practicus“, die sein heimatlicher Kantor Dunckel nicht anders als durch einen praxisorientierten Ratschlag zu kommentieren wußte, indem er das Studium der Werke „berühmter Meister, und sonderlich des beliebten Telemanns“ empfahl. Simon sollte „daraus Regula machen [...]“. Ein zwar mühsamer, aber doch guter Weg. Denn ich gestehe, daß ich daraus viel gelernt.“ Auch die Kenntnis von Johann Matthesons Organistenprobe, die er bewundernd als das Werk eines „Hexen Meisters“ bezeichnet, trug wesentlich zu seiner Vervollkommnung bei. Dennoch ist es nicht Telemann, sondern der Kontakt zu dem Jenaer Kreis um Schröter und Johann Nikolaus Bach, durch den Simon nun endlich „Regula und Fundament“ findet. Noch für Simons späteres Wirken in Langenburg ist dieses Streben nachweisbar, so daß der Kontakt zu dem Jenaer Kreis zwar keinen entscheidenden Wendepunkt in seinem kompositorischen Werdegang darstellte, wohl aber eine bedeutende Bereicherung.

Offen bleibt indes, welcher Art der Kontakt zu dem „unvergleichlichen Capellmeister Bach in Leipzig“ gewesen war. Naheliegend ist es, eine durch Johann Nikolaus Bach vermittelte Kenntnis der Werke des Thomaskantors anzunehmen. Wenn Simon gemäß der Einschätzung Schubarts als „tüchtiger Meister des polyphonen Satzes“ gilt,¹⁹ so wäre nicht nur der damit verbundene Hinweis Adolph Layers auf die thüringische Organistentradition an den Werken Simons zu überprüfen, sondern auch die Frage des Einflusses Johann Sebastian Bachs: Simons intensive Suche nach „Regula und Fundament“ wirft aber in bezug auf die Tat-

¹⁶ Vgl. die Ausführungen von Christensen (wie Fußnote 13), S. 97f.

¹⁷ Layer (wie Fußnote 8), Sp. 712. Nach Layer habe Simon „den Satz gründlich verstanden“.

¹⁸ Schubart (wie Fußnote 2), S. 232. Zu Satzfehlern Simons vgl. G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2. Aufl., Berlin 1959, Bd. 1, S. 550.

¹⁹ Layer (wie Fußnote 8), Sp. 712.

sache, daß er in seinen Kantaten komplexe Satzstrukturen eher vermeidet und somit der Untersuchung Winfried Bönigs zufolge dem Kompositionsstil Telemanns nahesteht, gerade die Frage nach der Bedeutung der von ihm so hoch geschätzten Kontakte zu Schröter, Johann Nikolaus und Johann Sebastian Bach auf.²⁰

Die hier erstmals auszugsweise publizierte Autobiographie Johann Caspar Simons ergänzt die Anzahl der bisher bekannten und auf vor 1750 zu datierenden süddeutschen Bach-Dokumente.²¹ Simons Kontakte zu dem Augsburger Verleger Lotter sowie seine Bekanntschaft mit seinem Nördlinger Mitbewerber Johann Jacob Sauter, später Organist in Nördlingen, der wiederum mit Martin Schweyer, dem Schreiber des fünf Bach-Kantaten verzeichnenden Kaufbeurener Kantorei-inventars bekannt war,²² zeigen, daß Simon in das Geflecht persönlicher Beziehungen der für die Bach-Rezeption in Süddeutschland bedeutenden Musiker eingebunden war.²³ Seinen Ort in diesem Netz und seine Bedeutung im Rahmen der Beziehungen zwischen Bach und Süddeutschland werden aber erst weiterführende biographische, regionalgeschichtliche und werkanalytische Studien erhellen können, etwa zu der Frage, ob Simon über den Kontakt zu Lotter auch für die Überlieferung der Kaufbeurener Bach-Kantaten verantwortlich war.²⁴

Joachim Kremer (Hamburg)

²⁰ Bönig (wie Fußnote 3), S. 137 und 151. – Ähnlich weist auch Arnfried Edler darauf hin, daß Simons *Leichte Praeludia und Fugen* nicht in der Tradition von Bachs *Wohltemperiertem Clavier* zu sehen sind; vgl. A. Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil I: Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen. 7/1.), S. 439.

²¹ Zur Übersicht der süddeutschen Bach-Quellen vor 1750 vgl. K. Hofmann, *Johann Sebastian Bach und der deutsche Süden. Eine Bestandsaufnahme*, in: H.-J. Schulze/C. Wolff (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum. Aspekte der Wirkungsgeschichte Bachs. Symposium des 65. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft München 1990*, Regensburg 1990, S. 65.

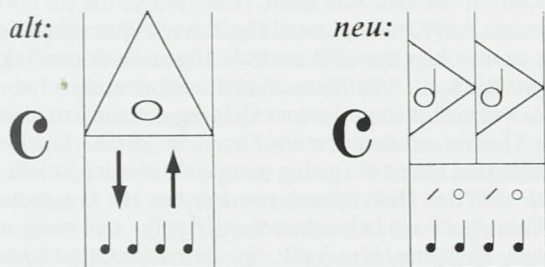
²² Hofmann, BJ 1986, S. 109ff. und zu Schweyers Anmerkungen zu J. G. Walthers Lexikon (1732) vgl. H.-J. Schulze, *Ein weiteres süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert*, BJ 1986, S. 114f.

²³ Vgl. Hofmann, *Johann Sebastian Bach und der deutsche Süden*, S. 61–74, und Schulze, BJ 1986, S. 113–116.

²⁴ Vgl. K. Hofmann, *Ein süddeutsches Bach-Dokument aus dem Jahre 1751*, BJ 1986, S. 109–112. Hofmann erwägt Lotters Einfluß für die Überlieferung von fünf Kantaten Bachs in Kaufbeuren; vgl. ebenda, S. 111.

Zum geraden Takt bei J. S. Bach Mögliche Dispositionen des Metrischen in den Kopfsätzen der Brandenburgischen Konzerte

Das musiktheoretische Verständnis des Taktes erfährt bekanntlich im 18. Jahrhundert eine letzte wesentliche Veränderung.¹ Kurz gesagt wendet es sich vom Prinzip der Unterteilung einer vorgeordneten, autonom waltenden Zeiteinheit hin zur Bestimmung eines gleichmäßigen konkreten Betonungsschemas, als Folge je einer schweren und einer oder mehrerer leichter Zählzeiten. Statt vom großen „ruhenden“ Ganzen geht man schließlich vom kleinen „dynamischen“ Vielfachen aus.



Wandel des Taktbegriffs im 18. Jahrhundert

Die ältere Vorstellung, die unmittelbar noch dem reinen Ordnungsgedanken des mesuralen *tactus* nahesteht, ist exemplarisch durch die Taktlehre Johann Matthesons repräsentiert. Demnach besteht jeder Takt immer nur aus zwei Teilen, die Thesis und Arsis einer ganzen, also zum Ausgangspunkt zurückkehrenden Schlagbewegung entsprechen. Erst auf sekundärer Ebene der *membra*, der Taktglieder, kommt es zu drei- oder vierfachen beziehungsweise noch höheren Subdivisionen. Von Akzenten, die sozusagen die Differenzierung der Takt-Innenform betreffen, ist bei Mattheson zwar in der *Critica Musica* die Rede,² und es werden dem jeweiligen Verhältnis von Zeitmaß und Betonung auch bestimmte Tendenzen zugeschrieben. Doch eine konstitutive Betonungsordnung für die einzelne Taktart wird daraus nicht abgeleitet. So bleibt der Takt nach Mattheson primär Maßeinheit, die je verschiedene Weisen der Untergliederung zulässt, und diese Untergliederung wiederum kann musikalisch verschieden konkretisiert sein, auch innerhalb eines Satzablaufs.

¹ Vgl. dazu die grundlegende Studie von W. Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern 1975 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 7.), Kap. I–III, insbesondere aber vom selben Verfasser den neueren Aufsatz *Division und Progression: Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert*, in: *Il Saggiatore Musicale* 2, Florenz 1995, S. 47–65.

² Teil 1, Hamburg 1722, S. 32–33.

Die neue Taktauffassung bricht sich vor allem durch den von Kirnberger verfaßten Rhythmus-Artikel (*Rhythmus; Rhythmisch*) in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* von 1774 Bahn.³ Sulzer und Kirnberger sind aber nicht die ersten, die den Takt grundsätzlich als Akzentordnung begreifen. Schon in der ersten Jahrhunderthälfte stößt man auf entsprechende Ansätze, wie bei Johann David Heinichen in dessen bekanntem Generalbaß-Lehrbuch.⁴ Heinichens Vorstellung nach gibt es in Wirklichkeit überhaupt nur zwei- oder dreiwertige Kurztakte als Betonungseinheiten. An der Thesis-Arsis-Schlageinheit – die sich mit den Notationsspatien im Schriftbild deckt – hält er nur noch formell fest. Damit wird beispielsweise der 4/4-Takt metrisch generell zum doppelt notierten 2/4-Takt gestempelt.

Bereits an diesem Punkt stellt sich die Frage, ob denn überhaupt der 4/4-Takt als solcher, als umfängliche charakteristische Zeitgröße, für die metrischen Bedingungen einer Komposition relevant sein kann. (Eine Frage, die im übrigen später im 18. Jahrhundert, etwa von Kirnberger und Koch, auch unterschiedlich beantwortet wird.) Wie steht es also hier um „die zentrale Eigenschaft des Taktes“ – wie sie Wilhelm Seidel im Blick auf Mattheson einmal charakterisiert hat –, nämlich um „seine Kraft, das, was sich während seiner Geltung ereignet, zu einen“?⁵ Soviel vorab zur Theorie, ohne weiter ins Detail zu gehen. (Die historischen Beschreibungsmodelle sind längst ausgiebig untersucht worden.⁶) Jene divergierende Takttheorie liefert bloß den Hintergrund, vor dem hier die kompositorische Handhabung des 4/4-Takts bei Bach beleuchtet werden soll – und zwar am Beispiel der Brandenburgischen Konzerte, das heißt, an deren Anfangssätzen (unter Ausklammerung des vierten Konzerts wegen seines 3/8-Taktes).

³ Teil 2, Leipzig 1774, S. 975–985.

⁴ *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, Kap. 4 (vgl. auch Fußnote 6).

⁵ *Über Rhythmustheorien der Neuzeit* (vgl. Fußnote 1), S. 60f. Wenn Seidel an anderer Stelle betont, daß die Funktion des alten Taktes keineswegs darin bestand, seinen „numeralen Pendelschlag“ in der Musik „sinnfällig zu machen“ – *Division und Progression*: ... (vgl. Fußnote 1), S. 62, und ähnlich S. 49, 51, 55 – so hat er am Beispiel des c-Moll-Präludiums aus Bachs Wohltemperiertem Klavier I zunächst doch festgestellt (S. 47): „Die Ganzheit des Taktes manifestiert sich in der Zeit der Harmonie“ (Fortschreiten der Klänge taktweise). Treffend in die gleiche Richtung zielt seine Bemerkung zum h-Moll-Präludium derselben Sammlung (S. 50): „Die Taktzeit wird sinnfällig; die skalenförmige Baßbewegung“ (Aufstieg schrittweise in zwei Vier-Achtel-Formeln von h bis cis‘), „markiert ihren Anfang und ihr Ende“. Es geht in beiden Fällen darum, daß „mensurales Denken“, wenn auch in unterschiedlichem Grad, noch weiterwirkt (S. 48 und 50). An diesen Beobachtungen Seidels zeigt sich, daß man solche Musik – jedenfalls solche Bachsche Instrumentalmusik – nicht etwa völlig von ihrem Zeitmaß abstrahieren kann. In der Tat muß man, noch jenseits des voll reformierten Taktbegriffs, nach dem Einfluß des vorgeordneten Zeitmaßes (sagen wir:) auf die Ordnung der Komposition fragen. Der „geheime Orientierungspakt“ zwischen Schlageinheit und musikalischem Geschehen, von dem Seidel spricht (S. 62), kann sich auch belangvoll zu erkennen geben.

⁶ Verwiesen sei hier nur auf die einschlägigen Beiträge von N. Schwindt-Gross, *Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte*, in: *Musiktheorie* 4, 1989, S. 203–222, und W. Horn, *Johann David Heinichen und die musikalische Zeit: Die „quantitas intrinseca“ und der Begriff des Akzenttakts*, in: *Musiktheorie* 7, 1992, S. 195–218.

In der Widmungspartitur hat Bach diesen geradtaktigen Sätzen sämtlich ein Allabreve vorgezeichnet. Damit ist aber als Taktart nicht etwa ein wirklicher Zweihalbetakt gemeint. In jedem der Sätze wird die Bewegung von einem weitgehenden Sechzehntelkontinuum getragen, durchbrochen höchstens von Achtelpunkten. Als „Zählzeiten“ kommen daher nur die Viertel in Frage, so daß wir es de facto mit 4/4-Takten zu tun haben. Die Allabreve-Vorschrift will offenbar einen gegenüber dem *Tempo ordinario* etwas beschleunigten Grundschatz nahelegen. Bei den anderen uns bekannten Fassungen des F-Dur-Konzerts Nr. 1 (Frühfassung BWV 1046a) wie von Satz 1 des G-Dur-Konzerts (Sinfonia der Kantate BWV 174) hat im übrigen Bach selbst die Mensur ohne Diminution angegeben. Abgesehen davon begegnen uns einmal im Weihnachts-Oratorium, bei dem Chor „Ehre sei Gott in der Höhe“ der zweiten Kantate, sogar beide Vorzeichnungen gleichzeitig.⁷ Die Form der Taktvorschrift trägt bei Bach demnach keinen dogmatischen Anspruch.

Zunächst einige lapidare Feststellungen zum Konzert Nr. 6. Dort setzt das – mit dem Eröffnungsritornell identische – Schlußritornell des ersten Satzes nicht auf der Takt-Eins ein, sondern auf der Takt-Drei (T. 114). Und auch sonst sind die bestimmenden Gliederungsmomente, insbesondere die Kadenzwendungen, nicht an die eine Taktposition gebunden, sondern sie wechseln zwischen Anfang und Mitte. Das metrische Gerüst kann hier folglich nur auf Kurztakten beruhen, das heißt, es liegt in der Tat lediglich ein doppelt notierter 2/4-Takt vor.⁸ Der 4/4-„Partiturtakt“ (wenn man ihn so nennen will) hat selbst keine tiefere Auswirkung auf die Satz-anlage. Dies hängt nicht zuletzt mit der engmaschigen Kanonstruktur der beiden Oberstimmen zusammen, die hier in den Ritornellen einander jeweils im dichten Achtelabstand imitieren. So entsteht zwangsläufig eine kleingliedrige, mit größeren metrischen Einheiten nicht mehr kompatible Faktur. Konkretisiert wird der 2/4-Takt in den wechselnden Satzabschnitten durch zum Teil verschiedene Faktoren: in den Ritornellen etwa durch melodische Eckpunkte der führenden Kanonstimme (wie in T. 1, 6, 11), an anderen Stellen durch entsprechenden Einsatzabstand bei Imitationen zwischen Bratschen und Gamben (wie bei T. 17–19), in den *piano* begleiteten Passagen mit konzertierender I. Bratsche durch Klangbeziehungsweise Baßstufenwechsel (wie bei T. 40–45).

Auch beim ersten Satz des 5. Konzerts stoßen wir auf eine primäre Doppeltaktnotierung. Im Partiturtakt treten gleichartige Motivgruppen und Spielvorgänge wiederum in den zwei möglichen Stellungen auf. Dazu nur ein kurzes Beispiel: Nach Anfang des Solos setzt in T. 10 das Kopfmotiv als Begleitstruktur auf Zählzeit drei ein; Mitte des nächsten Taktes seinerseits wiederholt sich (eine

⁷ Vgl. Wolff *Stile antico*, S. 41, Fußnote 14.

⁸ Vgl. zum Phänomen der Doppeltaktnotierung H. Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 19.), S. 75–93. Hell – der den Begriff „Takt“ allein auf die Bezeichnung eines Akzentmodus festlegt – schreibt auch den Kopfsätzen der Brandenburgischen Konzerte Nr. 2 und 3, neben Nr. 5 und 6, Doppeltaktnotierung zu (ebenda, S. 83, Fußnote 246). Dies deckt sich, hauptsächlich aufgrund ebenjener Eingrenzung (vgl. Fußnote 10), nicht mit meiner im folgenden dargelegten Auffassung. Seidel ist in seinem Aufsatz *Division und Progression*: ... (vgl. Fußnoten 1 und 5) auf die Frage der Doppeltaktnotierung leider nicht eingegangen.

Oktave tiefer) der Solobeginn, und entsprechend erfolgt der zweite Motiveinwurf des Ripienos mit T. 13 auf Schlag eins.

Einschränkend ist allerdings auf eine umfangliche Partie dieses Allegros hinzuweisen, deren Formierung sich tatsächlich am notierten Ganztakt ausrichtet (Notenbeispiel⁹ 1): auf den Abschnitt nämlich mit dem Duett von Flöte und Solovioline über akkordisch-figurativem Begleitsatz von Streichern samt Cembalo (T. 71–100). Hier liegt jedem einzelnen Vierertakt eine bestimmende Harmonie zugrunde, so daß die Primärklänge stets nur ganztaktig wechseln. In den Melodiestimmen wiederholt sich dabei zunächst auf Zählzeit drei-vier stereotyp die Figur von Zählzeit eins-zwei; dasselbe gilt für die wie mechanisch fortlaufenden Sechzehntelformeln des Cembalos, das seinen Repetitionsmodus sogar fast durchgehend beibehält.

Spontan könnte man vielleicht einwenden, daß sich hier einfach je zwei Kurztakte zu einem stabilen Paar zusammenschließen. Kaum zufällig geschieht dies jedoch bei Bach im Rahmen der Notationseinheiten, und nicht etwa gegenphasig zu ihnen. Ja die klanglich gebundenen binären Verknüpfungen je gleichartiger Satzelemente verleihen den Großtakten – als zweiteiligen Einheiten – geradezu musterhaft Gestalt.¹⁰ Im Unterschied etwa zu Vivaldi wären bei Bach längere zusammenhängende Reihen einheitlicher 4/4-Glieder, die konträr zum Partiturtakt stehen, kaum zu erwarten. Beim Aufbau einer solchen Faktur macht sich für ihn offenkundig die formale Ordnung des notierten Taktes, die reguläre Thesis-Arsis-Schlagordnung, doch geltend. So kann der Großtakt vorübergehend auch metrisch wirksam werden, ohne daß der Satzablauf konstant von seiner Maßgabe abhängig ist.

Kommen wir zu den Konzerten Nr. 1 bis 3. Deren Einleitungssätze haben in der musikalischen Zeitgliederung zumindest eines gemeinsam: Die prägenden thematischen Gestalten, die ritornellartig wiederkehrenden Spielvorgänge erscheinen immer in jeweils gleicher Taktstellung. Auch enthält jeder dieser Sätze bestimmte Abschnitte, deren musikalische Disposition sich konkret am Ganztakt ausrichtet. Im Unterschied zu ihren Geschwistern von Nr. 5 und 6 berücksichtigen sie das durch die Takteinteilung gegebene temporale Grundgerüst also in einem prinzipiellen Sinn. Über die Betonungsverhältnisse ist damit noch nichts gesagt. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß sich der Akzentmodus (wenn wir einen solchen postulieren wollen) im allgemeinen je auf die Halbtakte fixiert. Der melodisch-rhythmische Impuls der einzelnen Motivglieder erneuert sich meist in dieser

⁹ Abdruck der Notenbeispiele aus NBA VII/2 mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags Kassel.

¹⁰ An diesem Punkt meiner Argumentation ist folgende methodische Voraussetzung zu verdeutlichen: Anders als Hell (wie Fußnote 8, S. 78f.) und auch Horn (wie Fußnote 6, S. 199) schränke ich den Begriff des Taktmetrums bewußt nicht auf ein Betonungsschema ein. Vielmehr beziehe ich gerade die formative Gliederung der musikalischen Spielvorgänge als mögliche Bedingung ein. Daß überhaupt die für das Instrumentale typische – in früher Tastenmusik wurzelnde – Gliederungsweise nach Spielformelgruppen historisch bei der Ausprägung des „modernen“ Taktes mitgewirkt hat, habe ich in meiner Habilitationsschrift über *Die instrumentale Gestalt des Taktes: Studien zum Verhältnis von Spielvorgang, Zeitmaß und Betonung in der Musik* (in Vorbereitung für den Druck: Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 57., Tutzing 2001) darzustellen versucht.

Beispiel 1

Konzert Nr. 5, Satz 1, T. 70-73

70

The musical score is arranged in a system of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems of two measures each. The first system (measures 70-71) features a complex texture with multiple melodic lines and rests. The second system (measures 72-73) continues the texture with more active parts. Dynamics include *pianissimo* and *piano*.

pianissimo

pianissimo

pianissimo

pianissimo

piano

Beispiel 2

Konzert Nr. 1, Satz 1, T. 8-11

The musical score consists of ten staves. The first staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a measure number '8' above the staff. The second staff is a single bass clef staff. The remaining eight staves are arranged in four pairs, each pair consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 4/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are also some markings like '3' above notes in the second staff, indicating triplets or similar rhythmic groupings. The overall texture is complex, with multiple voices moving in parallel motion.

Folge, und auch die Knotenpunkte der Generalbaßharmonik können entsprechend verlaufen. Das ändert aber nichts an jener planerischen Verankerung der Kompositionsanlage im prädisponierten Großakttraster.

So beziehen sich im Eröffnungssatz des ersten Konzerts die motivischen Fügungen zu Anfang der verschiedenen Teilabschnitte immer auf das volle 4/4-Maß, während in der Fortspinnung oft beispielsweise ungeradzahlige Gruppen von 2/4-Gliedern gebildet werden. Mit den Kadenzschlüssen aber kehrt der Spielablauf regelmäßig zu der durch den Thesis-Arsis-Schlag gegebenen Grundordnung zurück. Zweimal ist ein solcher Vorgang bereits im einleitenden Ritornell zu gewärtigen: Wenn das thematische Fanfarenmotiv mit seinem Auf- und Abstieg zweimal den Ganztakt als Bezugseinheit ausweist, so zerfällt die folgende Verbind-

dung bis zur Kadenz nach C in 3+3 Kurzglieder (Sequenzabstieg/Vorbereitung des V-I-Schlusses zur Dominante). Die Takte 6 und 7, mit quasi responsorialem Zusammenspiel von Bläser- und Streichergruppe, verkörpern wiederum die ganztaktige Größe (teilhöriger Motivansatz, dann gemeinsamer Anlauf zur nächsten „Eins“ hin). Weil dieser Verbindung noch ein weiteres Halbtaktelement angehängt wird, kommt es ab T. 8 Mitte zu erneuter Divergenz zwischen Grundzeitmaß und musikalischer Gliederung, mit entsprechender Verschiebung der Motivstruktur (Notenbeispiel 2). Für den notwendigen Ausgleich sorgt schließlich eine zweite derartige Ergänzung vor T. 11. Jeweils „zeitordnungsgemäß“ wird dann zu T. 12 hin eine Trugschlußwendung vollzogen und zu T. 13 hin regulär nach F kadenziert.

Werner Breig hat einmal diesen Ablauf als eine von der normativen Taktzahl 12 ausgehende, aber ebenso bewußt asymmetrisch in 5 und 7 Takte geteilte Periodenstruktur beschrieben und damit das Spannungsverhältnis zwischen dem dimen-

Beispiel 3

Konzert Nr. 2, Satz 1, T. 52-55

52

sional Gesetzten und dem kombinatorisch Beweglichen transparent gemacht.¹¹ Ebenso wie die zwölftaktige „Periode“ stellt hier allerdings der Takt selbst eine vorgeordnete Dimension dar: Als 4/4-Zeitmaß bietet er der Komposition ein Grundgerüst, auf das sich der musikalische Ablauf immer von neuem stützen kann, und zwar gerade angesichts der in bestimmtem Rahmen gegebenen Möglichkeit eines freieren, nur vom Einheitswert der Halben abhängigen Gliederns. Erfasst man in dieser Weise das metrische Gesamtprofil des Satzes, so überwiegen rein zahlenmäßig auch die als wirkliche 4/4-Größen konkretisierten Takte.

Beim ersten Satz des zweiten Konzerts beruht der Ritornellaufbau im besonderen auf einem mehrschichtigen Wiederholungsprinzip, das sich potentiell auf der Ebene der Viertel-, Halb- und Ganzakte ausprägt.¹² Die zentrale Größe in diesem Netz von Entsprechungen ist der 4/4-Takt selbst. So wiederholt sich zuerst dreimal

¹¹ *Periodenbau in Bachs Konzerten*, in: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, Leipzig 1981 (Bach-Studien. 6.), S. 27 u. 34.

¹² Vgl. Breig (ebenda), S. 28f.

je ein ganztaktiges Spielmuster. In T. 7 verkürzt sich der Wiederholungsmodus auf die Halbtakte, bevor schließlich in T. 8 zum dritten Viertel hin kadenziert wird. Damit leuchtet schon die Möglichkeit eines engmaschigeren 2/4-Metrums auf. Allerdings sind die zusammenhängenden acht Takte des Ritornells als vorausgesetzte Periodenstruktur zu begreifen, die zwangsläufig ein Schließen am Ende, hier *innerhalb* des letzten Taktes, vorsieht. Der durch Überleitungswendungen ausfigurierte Schlußklang als Kadenzziel gehört somit noch dieser Periode – und entsprechend auch deren letzter metrischer Grundeinheit, eben dem achten Takt – an. Die nächste Gruppe beginnt erst mit T. 9 (bei melodisch auftaktigem Ansatz und harmonischem Wechsel zur IV. Stufe).

Ebenfalls eine geschlossene Periode, aber lediglich von zwei Taktlängen, bildet das hiermit eintretende kurze „Solothema“. In seiner agilen Bewegung bringt freilich dieser – zunächst mit wechselnden Soloinstrumenten regelmäßig wiederkehrende – Spielzug die Ganztakte nicht eigens zur Geltung, das heißt, die großen Einheiten treten soweit zugunsten einer lockeren 2/4-Gliederung in den Hintergrund. Innerhalb sämtlicher Tutti-Ritornelle, wie generell bei allen Abschnitten mit Ripieno-Beteiligung, läßt die Formierung des instrumentalen Ablaufs jedoch das 4/4-Zeitmaß als solches klar genug erkennen. Besonders zeichnen sich dabei

Beispiel 4

Konzert Nr. 3, Satz 1, T. 97-100

97

die klanglich flächigen, von taktweisem Akkordwechsel bestimmten Partien gemäß T. 50–55 aus (Notenbeispiel 3): eine der oben gezeigten „Duettpartie“ des fünften Konzerts ähnliche Art der Faktur.

Außer in den zur Ritornellfaktur kontrastierenden Solopassagen richtet sich demnach die Komposition bewußt am notierten 4/4-Zeitmaß aus. Darüber hinaus bildet dieses hier die Basis für eine relativ stabile, im ganzen nur viermal durchbrochene Zweitaktgruppengliederung. Da die abweichenden Dreitaktgruppen sich gewissermaßen gegenseitig ausgleichen, wird selbst der metrische „Überbau“ jeweils wieder ins Lot gebracht.

Wenn also in den Eröffnungssätzen der beiden F-Dur-Konzerte die Musik in den thematischen Hauptteilen sich vorrangig auf das prädisponierte 4/4-Taktmaß gründet, während die nachgeordneten Spielvorgänge öfter mit dem kürzeren Halbtaktmodus korrespondieren, so liegen beim G-Dur-Konzert Nr. 3 die Verhältnisse

umgekehrt: In seinem ersten Satz zeigt gerade das Ritornell samt den von ihm abhängigen Partien eine genuin variable Gliederungsstruktur,¹³ und die Ganztakte kommen erst auf einer sekundären Stufe metrisch zum Zuge.

Zum ersten Mal ist dies nach 46 Taktten der Fall – aufgrund wieder jener typischen Faktur eines quasi ostinaten, nur harmonisch sich schrittweise verändernden Diskantgewebes mit Piano-Begleitsatz (T. 47–52). Auch hier folgen gleichartige Spielmotive aufeinander, die je einen Halbtakt ausfüllen, aber innerhalb jedes Ganztaktes notengetreu repetiert werden. Im Satzverlauf tritt diese Faktur samt ihren variierten Formen noch weitere drei Male auf (T. 67–69, 91–96, 108–118). Zum Teil schließen sich breitangelegte Sequenzgruppen an (T. 97–100, 119–121), die nicht weniger klar den 4/4-Einheiten Gestalt verleihen (Notenbeispiel 4). Der Baß vollzieht dort immer einen Quartabstieg im Moll-Tetrachord; dabei wandert auf jeder Klangstufe im Violinen- und Bratschenchor eine *Figura corta* über drei „Stimmterrassen“ abwärts, um mit entschiedenem Auftakt-Impuls – unterstützt von

¹³ Vgl. Breig (ebenda), S. 29f.; außerdem Seidel, *Division und Progression*: ..., S. 50f.

Beispiel 5

Konzert Nr. 3, Satz 1, T. 85-88

The musical score for Example 5, measures 85-88, is presented in a system of 11 staves. The top three staves are for the Violin I, Violin II, and Violoncello. The bottom four staves are for the Double Basses. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking 'f' is present in the Violoncello part at measure 86.

den Violoncelli – zur Takt-Eins von neuem oben anzusetzen. Deutlicher könnte der 4/4-Takt metrisch kaum konkretisiert werden.¹⁴

Ziehen wir als nächstes die nach der Satzmitte eintretende Art Doppelfugenexposition in Betracht (T. 78–86). Wie Breig herausgestellt hat, gelangt dort überhaupt eine „zum Ritornellbau gegenläufige Tendenz zu paarigen Gruppierungen“ zum Durchbruch, die sich zuvor nur sporadisch gezeigt hat.¹⁵ Dies wird schon an der Themenexposition der Violinen auf der I. und V. Stufe, in Verbindung mit Stimmtausch, deutlich. Besonders in der Fortspinnungsgruppe kommt aber auch das Taktmaß der vier Viertel durch die je eine tragende Harmonie verkörpernden Dreiklangsbässe und durch die sequenzierende Spielformelreihe der Violinen klar zum Vorschein.

¹⁴ Gerade an diesen Stellen kann man auch kaum mehr eine akzentuelle Gleichrangigkeit von erstem und drittem Taktviertel annehmen – die Achtelaufakte pointieren eben allein die „Eins“.

¹⁵ Breig (wie Fußnote 11), S. 36.

Das eigenwillig gliedernde, in der Tat nur einem 2/4-Akzenttakt verpflichtete Ritornell soll hier nicht behandelt werden, doch sei wenigstens zu den Kadenzsituationen etwas bemerkt. Der V-I-Zielpunkt des Ritornells fällt auf die Mitte des 8. Taktes, wobei die erreichte Tonikastufe wiederum schließende Funktion hat (ähnlich wie beim zweiten Konzert). Mit einer einzigen, gesondert zu erklärenden Ausnahme stehen auch sämtliche Hauptkadenzen so in der Mensur. Die prägenden thematischen Elemente bleiben im Gehäuse des Partiturtaktes den ihnen originär zugewiesenen Stellungen ebenfalls treu. Latent wirkt damit die vorgeschriebene Zeitordnung doch beim gesamten Satzaufbau mit.

Erörtern wir noch jene abweichend positionierte Kadenz. Es ist wirklich ein Sonderfall, wenn zu deren Unisono-Einleitung (bei T. 125) die rhythmische Zäsur mit der punktierten Achtelnote am Taktbeginn eintritt und nicht wie an den zwei Parallelstellen (T. 57 und 73) in der Taktmitte. Als einmaliges Ereignis folgt aber daraus die Verquickung der entsprechend auf den Taktübergang verlagerten V-I-Wendung mit dem thematischen Einsatz des Schlußritornells. Es ist also konkret der formale Zirkelschluß innerhalb der Ritornellanlage, der diese Abweichung, im Sinne eines musikalischen Ausrufezeichens, begründet.

Den ganzen Satz überblickend, wäre festzuhalten, daß die „großräumige“ 4/4-Zeitordnung sich zwar über weite Strecken zunächst im Hintergrund hält und dem frischen Impetus der Musik auf metrischer Basis der Halbtakte freien Lauf läßt. An bestimmten Punkten jedoch tritt sie mit gebührender Entschlossenheit auf den Plan, um – wie man vielleicht sagen könnte – nach guter väterlicher Autorität Ruhe in das übermütige Spielgeschehen zu bringen. Daß durch dieses regulierende Eingreifen der großen Taktinstanz auch eine Spannung entsteht, beweist die plötzlich scheinbar unkontrolliert „von allen Seiten hereinbrechende Tonfluth“ (Philipp Spitta)¹⁶ der Takte 87–90 (Notenbeispiel 5). Das aus dem Rahmen fallende Geschehen beendet unwirsch jene zentrale Doppelfugenexposition, just nachdem die Themen auf der Tonikaebene wieder eingetreten waren. Und nicht zufällig folgt gerade darauf wiederum die bisher umfangreichste gantzaktig gegliederte Partie (T. 91–100).

Überhaupt kann man ergänzend feststellen, daß sich der 4/4-Takt desto mehr bemerkbar macht, je weiter die Musik in ihrem Ablauf voranschreitet. Was den Satz insgesamt prägt, ist nicht zuletzt das spannungsvolle Verhältnis zwischen variablen spielmotivischen Kombinationen auf der einen und metrisch ruhenden Gruppen unzergliedert hervortretender Taktgestalten auf der anderen Seite.

Hiermit wäre nun *eine* wesentliche Möglichkeit des schöpferischen Umgangs mit dem Takt beschrieben, auf die man im Werk Johann Sebastian Bachs stoßen kann. Sie geht gleichsam von einer Hierarchie der jeweiligen Themen- und Motivbildungen aus. Die „Rangunterschiede“ kommen dann in der divergenten Einstellung dieser Komponenten zur Schlagordnung mit ihrer genuinen Einheit von Thesis und Arsis zum Ausdruck. Im ersten Satz des 3. Brandenburgischen Konzerts verbindet sich die vordergründige Kurtzaktigkeit mit den von Hause aus dominierenden Motivgruppen des Ritornells, während ein veritables 4/4-Metrum erst durch ein Zwischenspiel eingeführt wird. Das Üblichere ist hingegen, daß die thematisch höherrangigen Gruppen gantzaktkonform gebaut sind und die metrisch beweglicheren Fügungen auf der Fortspinnungsebene erscheinen.

Von daher besitzt aber der 4/4-Takt bei Bach potentiell zwei „Naturen“, das heißt, er kann zugleich sowohl im regulierend wirkenden Zeitmaß der notierten 4/4-Einheiten als auch in einer – vor allem rhythmisch bestimmten – Impuls- oder Betonungsordnung von 2/4-Einheiten bestehen. Mit dieser möglichen Dualität gibt aber der Bachsche Taktbegriff beiden musiktheoretischen Erklärungsmodellen recht, die im 18. Jahrhundert in Konkurrenz zueinander treten: der konservativen Vorstellung von der großen dividierbaren Zeiteinheit wie der zukunftssträchtigen Annahme einer additiven Verbindung betonter und unbetonter Zählzeiten zu kurzen Akzenttakten.

Claus Bockmaier (München)

¹⁶ Spitta I, S. 741.

Nachtrag zu S. 334, letzter Absatz: Die jüngst zum Thema auch der Metrik bei Bach entstandene Dissertation von I. Abravaya, *Studies of Rhythm and Tempo in the Music of J. S. Bach*, Tel Aviv 2000, konnte ich für diesen Beitrag leider nicht mehr berücksichtigen.

Der Pränumerationsaufruf von Hoffmeister & Kühnel zur ersten Bach-Gesamtausgabe

Wenige Wochen nach der Gründung ihres Verlages am 1. Dezember 1800 gaben Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel am 24. Januar 1801 in der *Leipziger Zeitung für die elegante Welt*¹ und am 7. und 11. Februar 1801 in der *Wiener Zeitung*², datiert vom 1. Januar 1801, einen Pränumerationsplan auf „Johann Sebastian Bach's sämtliche theoretische und praktische Klavier- und Orgelwerke“ bekannt. Dabei warben sie für Johann Sebastian Bachs Werke als „wahre Denkmähler deutscher Kunst“ mit dem Ziel, diese in einer „vollständigen, correkten und schönen Sammlung“ der „Nachwelt zur Uebung und zum Nachdenken“ aufzubewahren. Historisches Bewußtsein und patriotische Gesinnung treten deutlich als bestimmende Aspekte heraus; ein Jahr später begegnen sie erneut bei Johann Nikolaus Forkel in der Vorrede zu seiner Bach-Biographie.

Der Pränumerationsaufruf vom 1. Januar 1801 hat folgenden Wortlaut:

„Plan zur Pränumeration | auf | Johann Sebastian Bach's | sämtliche theoretische und praktische | Klavier- und Orgelwerke.

Der Ruhm unsers grossen J. S. Bach ist nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa anerkannt. Er war es, der nach Marpurg's Zeugniß die Gaben und Vollkommenheiten mehrerer grossen Männer in sich allein vereinigte. Er war es, der, wie sein würdiger Nachfolger Hiller sagt, die verborgensten Geheimnisse der Harmonie in der künstlichsten Ausübung, und die Vollstimmigkeit in der größten Stärke und Reinheit darstellte. Mozart suchte bey seinem Aufenthalte in Leipzig alle Werke Bach's mit einem Eifer auf, welcher deutlich von seiner Verehrung desselben zeugte. Leider sind nur wenige dieser Werke und zwar in sehr mangelhaften Auflagen gestochen, und so cirkuliren größtentheils incorrekte Abschriften. Dürfen wir Unterzeichnete uns des Beyfalls unserer Nation schmeicheln, wenn wir die sämtlichen theoretischen und praktischen Klavier- und Orgelwerke Joh. Seb. Bach's, als wahre Denkmähler deutscher Kunst in einer vollständigen, correkten und schönen Sammlung gestochen liefern, und der Nachwelt zur Uebung und zum Nachdenken aufbewahren? –

In dieser Hoffnung legen wir hierüber folgenden Plan zur Pränumeration vor, nach welchem wir uns verbindlich machen, alle Monate ein Heft von 8 Bogen zu liefern, und so bis zur Vollendung dieser Werke fortzufahren. Die ganze Sammlung erhält einen Haupttitel sammt dem wohlgetroffenen schön gestochenen Portrait J. S. Bach's; jedes darin enthaltene Werk aber einen eigenen in Kupfer gestochenen Titel, so zwar, daß es auch einzeln ein Ganzes für sich bleibt. Diejenigen grössern Werke, welche in einem Hefte nicht können geendiget werden, sollen in den folgenden theilweis erscheinen. Die Zeit, welche der Redakteur, der Stecher

¹ Nr. 4, Intelligenzblatt.

² Nr. 10 (S. 430f.) und Nr. 12 (S. 474f.). Die hier vorgelegte Textwiedergabe folgt der *Wiener Zeitung* vom 7. Februar 1801.

und der Correcor wegen der zu diesen wichtigen Werken eigends nöthigen Pünktlichkeit verwenden müssen, gestattet uns nicht, diese Sammlung unserm Wunsche gemäß durch stärkere Hefte mehr zu beschleunigen; um so weniger, als unser Bestreben einzig dahin geht, eine ächte, schöne und fehlerfreye Auflage zu liefern.

Die ganze Sammlung soll im gewöhnlichen breiten Format und zwar mit Violin- und Baßschlüssel gestochen, und auf schönem Schweizerpapier gut abgedruckt werden.

Hiermit hoffen wir, überzeugt von der thätigsten Theilnahme grosser Meister in der Tonkunst, auch insbesondere angehenden und gebildeten Klavierspielern, Organisten und Compositeurs auf eine Art nützlich zu werden, die ihnen überaus angenehm seyn muß.

Jeder, dem es um gründliche Kenntnisse in der Musik zu thun ist, wird ohnedieß Bach's Werke als ein wahres Compendium der Tonkunst, als ein Archiv der höchsten Kunstschätze verehren, aus welchem er in zweifelhaften Fällen Lehre und Rath schöpfen kann. Ja wir vermuthen, daß die Seltenheit dieser Werke und die bisherige kostspielige Anschaffung derselben grossen Theils zu der schalen und oberflächlichen Musik – dem Modeübel unsers Zeitalters, dem nur allein durch Werke solcher Männer, wie S. Bach gesteuert werden kann – beygetragen habe.

Der Haupttitel, so wie das Portrait wird den Pränumeranten gratis nachgeliefert. Der Pränumerationspreis für jedes Heft von 8 Bogen ist 16 Groschen sächsisch, oder ein Conventions-Gulden. Ausser der Pränumeration ist kein Heft einzeln zu haben, sondern jedes Werk wird dann nach dem festzusetzenden Ladenpreis verkauft.

Alle Buch- Musik- und Kunsthandlungen, Postämtern u.s.w. werden ersucht, Pränumeration anzunehmen, und uns hiervon zu benachrichtigen. Jeder, der Pränumeration sammelt, erhält das sechste Exemplar frey. Das erste Heft erscheint im März, den Pränumerations-Termin auf dasselbe wollen wir jedoch der entfernten Musikfreunde wegen bis zum ersten April d. J. festsetzen.

Das erste Heft enthält:

1) *Toccatà in Db. In honorem dilect. Fratris Christ. Bachii.* 2) *XV. Inventiones.* 3) *Das wohltemperirte Klavier, oder Präludien und Fugen, durch alle Töne und Semitonia sowohl tertiam majorem, oder ut, re mi, anlangend, als auch tertiam minorem, oder re, mi, fa betreffend, zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch der in diesem Studio schon habil seyenden zum besondern Zeitvertreib aufgesetzt und verfertiget, von Johann Sebastian Bach, königl. pohnischen churfürstl. sächsischen Hofcompositeur, wirkl. Kapellmeister zu Weissenfels und Köthen, und Director Musices Chori Lipsiensis.*

Das zweyte Heft enthält:

1) *XV. Sinfoniae tribus vocibus obligatis, bestehend a) in einer Anweisung, wie man mit dreyen obligaten Stimmen spielen soll; b) worin auch einem Lehrbegierigen der Composition eine regulaire Ausarbeitung an die Hand gegeben wird, von Joh. Seb. Bach u.s.w.* 2) *Fortsetzung des wohltemperirten Klaviers.*

Schließlich ersuchen wir alle diejenigen Verehrer Bach's, welche an dieser schönen und äusserst wohlfeilen Ausgabe durch Pränumeration Antheil nehmen wollen, uns bald ihre Namen, Charakter und Wohnort anzuzeigen. Leipzig den 1. Januar 1801.

Bureau de Musique, Hoffmeister und Kühnel.“

Die hier zitierte *Wiener Zeitung* enthält neben geringfügigen Änderungen gegenüber der *Zeitung für die elegante Welt* noch folgenden Nachsatz:

„Auch nimmt hievon die Franz Anton Hofmeisterische Musik- Kunst- und Buchhandlung in Wien für die gesammten österreichischen Staaten, und so auch für jene, welchen Wien bequemer liegt als Leipzig, mit gleicher Verhältniß Pränumeration an.“

Wir wissen, daß dieser stolze Plan mit seinen hochgesteckten Zielen nur zu einem Teil verwirklicht worden ist. Bereits im September 1804 endete mit 16 Heften diese erste sogenannte Gesamtausgabe unter dem Reihentitel „*Cœuvres completes de Jean Sebastian Bach*“, im Dezember desselben Jahres trat Hoffmeister in freundschaftlichem Einvernehmen aus dem Unternehmen aus.

Sehen wir uns die Pränumerationsankündigung etwas näher an. Gleich am Beginn ihres Aufrufes wurden von Hoffmeister & Kühnel eine Reihe prominenter Namen ins Feld geführt, um so dieser Werbeschrift den erforderlichen Nachdruck zu verleihen: Sie verwendeten Passagen aus bekannten Schriften, wie Friedrich Wilhelm Marpurgs „Versuch über die musikalische Temperatur“³ und dessen „Abhandlung von der Fuge“⁴, zitierten aus dem Nekrolog beziehungsweise dessen Neufassung in Johann Adam Hillers „Lebensbeschreibungen“⁵ und pointierten Mozarts Besuch in Leipzig im April 1789⁶.

Ebenso werbekräftig kündigten Hoffmeister & Kühnel dann auch die ersten beiden Hefte an.⁷ Dabei ist anzunehmen, daß sie die betreffenden Werke nach denjenigen Handschriften zitierten, die sie tatsächlich besessen oder über die sie zumindest vorübergehend verfügt haben.⁸ Die *Toccata* mit der Widmung an Bachs ältesten Bruder und ersten Lehrer Johann Christoph (1671–1721) wurde bereits von Peter Wollny in seinem Kritischen Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe eingehend kommentiert.⁹ Wie bei der *Toccata* – und auch bei den *Sinfonien* – wurde das Wohl-

³ F. W. Marpurgs, ... *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau 1776, hier S. 234. Vgl. Dok III, Nr. 815.

⁴ Französische Fassung: *Traité de la fugue et du contrepoint, divisé en deux parties. Par Mr. Marpourg*. I ... A Berlin MDCCLVI, hier *Seconde Partie*, S. LXXIX–LXXXI. Vgl. Dok III, Nr. 655.

⁵ *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit, von Johann Adam Hiller. Erster Theil*. Leipzig 1784. Vgl. Dok III, Nr. 666 und Nr. 895.

⁶ Vgl. Dok III, Nr. 1009.

⁷ *Cahier I* enthält: *Toccata* d-Moll (BWV 913a) und 15 Inventionen (BWV 772–786) sowie Präludium und Fuge C-Dur (BWV 846) aus dem Wohltemperierten Klavier I. *Cahier II* enthält: 15 Sinfonien (BWV 787–801) sowie Präludium und Fuge c-Moll, Cis-Dur und cis-Moll (BWV 847, 848 und 849, Anfang) aus dem Wohltemperierten Klavier I.

⁸ Immerhin boten Hoffmeister & Kühnel 1802 in ihrem gedruckten „*Catalog geschriebener, meist seltener Musikalien und theoretischer Werke welche im Bureau de Musique bei Hoffmeister et Kühnel in Leipzig im Fürstenhause zu haben sind*...“ Leipzig, gedruckt bei Friedrich Schödel. 1802 (Expl.: SBB Mus. Ab 645) unter der Nummer 504 beide Teile des Wohltemperierten Klaviers und unter der Nummer 379 die *Inventionen* und *Sinfonien* zum Kauf an. Ob damit die oben beschriebenen Handschriften aus dem Pränumerationsaufruf gemeint sind, bleibt dahingestellt.

⁹ NBA V/9.1 Krit. Bericht (P. Wollny, 1999), S. 77–81.

temperierte Klavier nach einem Titel bekannt gemacht, der in der Ausgabe dann in dieser Vollständigkeit nicht vorkommt. Bei einem Vergleich des autographen Titels¹⁰ mit demjenigen in der Pränumerationsankündigung fällt auf, daß der Wortlaut in großen Teilen identisch ist und nur der Schlußpassus, bei dem es um Bachs Titel geht, sich von der 1722 datierten Version unterscheidet. Demnach handelt es sich um eine heute verschollene, unbekannte Abschrift aus der Zeit nach 1750, die Hoffmeister & Kühnel vorgelegen haben müßte. Diese Überlegung deckt sich mit der Mitteilung von Alfred Dürr in seinem Kritischen Bericht zur Edition des Wohltemperierten Klaviers in NBA, wonach die Stichvorlage mit dem Satzpaar Präludium und Fuge C-Dur in Heft I der „*Œuvres complètes*“, der Quellenschicht „A 1–2“ zugehört.¹¹ Schließlich wurden die *15 Sinfonien* nach einem Titel avisiert, hinter dem sich eine Abschrift von Johann Christian Kittel (*P 1068*) oder eine Abschrift von unbekannter Hand aus der Sammlung Becker (*III.8.12*)¹² vermuten ließe.

Zu den verlagstechnischen Details ist zu sagen, daß der im Pränumerationsplan mit März angegebene Erscheinungstermin für Cahier I nicht ganz eingehalten worden ist. Das erste Heft der „Prachtausgabe von Seb. Bachs Werken“ wurde am 18. April 1801 in den *Leipziger Zeitungen* und in der *Wiener Zeitung*, datiert vom 8. April, angekündigt.¹³ Auch das versprochene „wohlgetroffene schön gestochene Portrait J. S. Bach's“ fehlte auf dem Reihentitel. Die Schwierigkeiten, die der Verlag mit der Anfertigung des Stiches hatte, sind fraglos dieselben gewesen, die er bei der Bach-Biographie von Johann Nikolaus Forkel hatte.¹⁴

Nur wenige Tage nach diesem Pränumerationsaufruf würdigte die *Zeitung für die elegante Welt* das „höchst verdienstliche, patriotische Unternehmen“ der Musikhandlung Hoffmeister & Kühnel, wenn sie „in jetzigen Zeiten des Leichtsinns und – der schaaalen Seichtigkeit in der Komponirkunst, den Muth hat, eine vollständige Ausgabe dieser Kunstschätze im Vertrauen auf eine Nation zu wagen, die, selber ernst, doch so selten für den Ernst und Fleiß sich regt und oft das vielbedeutendste Unternehmen, aus Kälte gleichgültig wieder untergehen läßt. ... Möge diese Ausgabe der Werke unsers unsterblichen Vaters der Harmonie, welche Deutschland zum Stolz gegen das Ausland berechtigen, eine lebhaftere Unterstützung finden!“¹⁵

Karen Lehmann (Leipzig)*

¹⁰ Vgl. NBA V/6.1 Notenband, S. XIV und 1.

¹¹ NBA V/6.1 Krit. Bericht (A. Dürr, 1989), S. 185f. Zur Beschreibung der Stadien A1 und A2 siehe die Seiten 142–172.

¹² Vgl. Krause I, S. 19.

¹³ *Leipziger Zeitungen*, *Beylage*, 18. April 1801, S. 653; *Wiener Zeitung*, Nr. 42 und Nr. 43 (27. und 30. Mai 1801), S. 1976 und S. 2026 (mit geringfügigen Abweichungen gegenüber den *Leipziger Zeitungen*) sowie *Leipziger Zeitungen*, 79. Stück, 23. April 1801, S. 698 und deren *Beylagen* (27., 30. April, 4., 9. Mai 1801), S. 729, 769, 801 und 863.

¹⁴ Vgl. H.-J. Schulze, *Zur Überlieferung einiger Bach-Porträts*, BJ 1982, S. 154ff. In Heft XVI wurde das Bach-Porträt für 16 Groschen angeboten. Den Pränumeranten wurde mitgeteilt, daß an diejenigen, die das Porträt noch nicht erhalten haben, es „sogleich expedirt“ werde.

¹⁵ Nr. 16, 5. Februar 1801, Sp. 131f.

* Für wertvolle Hinweise möchte ich Hans-Joachim Schulze herzlich danken.



Ein Brief-Fund in einem Halleschen Verlagsnachlaß: Wilhelm Friedemann Bach an Johann Jakob Gebauer

Im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt *Zwischen Stadt, Universität und Kirche. Eine Untersuchung der literarischen Kultur Halles im 18. Jahrhundert*, das am Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung der Martin-Luther-Universität Halle angesiedelt ist, beschäftigt sich der Verfasser auch mit dem Halleschen Druck- und Verlagswesen.¹ Dabei steht ihm mit dem Geschäftsnachlaß der Firma Gebauer & Schwetschke eine bislang nur punktuell ausgewertete Quellensammlung, die vom Stadtarchiv Halle aufbewahrt wird, zur Verfügung. Der Nachlaß, der lediglich jahrgangswise, partiell auch alphabetisch geordnet ist, befindet sich weitgehend in einem ungeordneten und teilweise auch durch Wasserschäden beeinträchtigten Zustand.

1733 kaufte Johann Justinus Gebauer (1710–1772) die am Großen Berlin, Ecke Große Märkerstraße, gelegene Druckerei des ein Jahr zuvor verstorbenen Druckers Stephan Orban (1681–1732). Damit begann ein für die Kulturgeschichte der Stadt Halle folgenreiches Kapitel, von dem zugleich auch die deutsche Aufklärung eine maßgebliche Prägung erfahren sollte. Gebauer verstand sich als ein Verleger, der vor allem den theologischen und den historischen Wissenschaften seine Pressen zur Verfügung stellte. So publizierte er etwa die von dem Jenaer Theologen Johann Georg Walch herausgegebene Ausgabe der Werke Luthers in 24 Bänden, eine Edition, die bis ins zwanzigste Jahrhundert als vorbildlich galt. Ein zweites gewaltiges Unternehmen war die Übersetzung der *Universal History*, die 66 Bände in Anspruch nahm. Daneben machte er mit der Herausgabe bedeutender Moralischer Wochenschriften und anderer Zeitschriften auf sich aufmerksam. Der Geschäftsnachlaß der Firma stellt insgesamt eine einmalige Quelle für Forschungen zum deutschen Verlagswesen dar. Es handelt sich hier um Briefe, Urkunden, Geschäftssachen und andere Materialien aus der Zeit des Firmengründers bis zur Liquidierung der Firma im Jahre 1945, die insgesamt Aufschluß geben über das Pränumerationsystem, das die Firma betrieb, über Druckvorhaben, Konzeptionen von Zeitschriften, Auflagen und Auflagenhöhen, Messestrategien, Gestaltungsfragen, Personalprobleme innerhalb der Druckerei, universitätsgeschichtliche Details und anderes. Insofern werden intime Einblicke in die Tätigkeit eines kompetenten Verlegers der Aufklärungszeit ermöglicht.

Johann Justinus Gebauer pflegte neben einer betont bürgerlichen Geselligkeit (im Winter in seinen Räumlichkeiten am Großen Berlin, später im sogenannten Wolff-

¹ Erste Forschungsergebnisse stellte der Verfasser unter dem Titel *Hallesche Verlagsanstalten der Aufklärungsepoche. Der Verleger Johann Justinus Gebauer. Mit einem Anhang: Ungedruckte Briefe aus dem Geschäftsnachlaß der Druckerei Gebauer & Schwetschke u. a.*, Halle 1998 (Schriftenreihe zur Geistes- und Kulturgeschichte. Texte & Dokumente) vor. Für die Erlaubnis zur Einsichtnahme und Publikation der im folgenden zitierten Briefe sei dem Stadtarchiv Halle und seinem Leiter, Herrn Ralf Jacob, herzlich gedankt.

Haus am Kleinen Berlin, Ecke Große Märkerstraße, zur Sommerzeit in seinem Gartenhaus am Ufer der Wilden Saale) einen überaus lebendigen Briefwechsel mit Korrespondenten, vorwiegend Wissenschaftlern und Buchhändlern, aus Deutschland und angrenzenden europäischen Ländern. So war ihm der Theologe Siegmund Jacob Baumgarten, der an Gebauers geselligen Runden teilnahm, ein gewichtiger Gesprächspartner. Auch der Philosoph und Ästhetiker Georg Friedrich Meier, der eine ganze Reihe seiner Bücher bei ihm publizierte, gehörte dazu. Doch nicht lediglich Gelehrte und Geschäftsfreunde verkehrten in Gebauers Hause, sondern auch Künstler. Zu ihnen zählte auch Wilhelm Friedemann Bach, der in Gebauer einen kongenialen Freund und Mäzen fand. „Innige Freundschaft verband beide Männer miteinander,“ berichtet Walter Serauky, „so daß Friedemann alles, was Gebauer ihm an materieller Förderung zuteil werden ließ, durch künstlerische Gaben zu lohnen suchte. Auf solche Weise danken wir dem Walten des Kunstmäzen Joh. Justinus Gebauer eine ansehnliche Sammlung von Klavierkompositionen Friedemann Bachs, aus deren Vorhandensein auf die hallische Entstehungszeit einiger dieser Werke wichtige Schlüsse zu ziehen sind.“²

Die von Johann Justinus Gebauer gepflegte Geselligkeit fand in seinem Sohn Johann Jakob (1745–1818) einen kunstsinnigen Nachfolger. Der hatte nach dem Tod des Vaters, zunächst zusammen mit seiner Mutter, ab 1776 dann selbständig, das Unternehmen weitergeführt. Seinen Neigungen entsprechend erfuhr das Verlagsprogramm eine strukturelle Veränderung dahingehend, daß neben die theologischen und historischen Publikationen nunmehr auch verstärkt naturwissenschaftliche Editionen treten. Generell ist festzustellen, daß sich Johann Jakob Gebauer den Künsten gegenüber sehr aufgeschlossen zeigte. In dieser Hinsicht hatte er mit seinem Vetter Johann Wilhelm Gebauer und Ernst Christoph Friedrich Knorre Mitarbeiter in seiner Firma, die diesen Neigungen ebenfalls nachgingen und zudem höchst engagiert am Musikleben Halles teilhatten.³ Interessant sind Gebauers Berichte aus Leipzig, wo er sich während der beiden Messen im Frühjahr und Herbst jährlich in geschäftlichen Angelegenheiten aufhielt, über das Theater- und Konzertleben in der Messestadt. Gelegentlich sorgte er auch für Notenmaterial, das in Halle benötigt wurde. So bat ihn Knorre im Mai 1779:

„Man ist nämll. willens hier, künftigen Sonnabend über 8 Tage *den Tod Abels* im Concert aufzuführen, und da läßt man sich erkundigen, ob Sie wohl wollten die Gütigkeit haben, liebster

² W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle. Bd. 2.2: Von Wilhelm Friedemann Bach bis Robert Franz*, Halle 1942 (Beiträge zur Musikforschung, 8.), S. 28.

³ Johann Wilhelm Gebauer, der Sohn eines Bruders von Johann Justinus Gebauer, kam 1774 nach Halle und arbeitete als Gehilfe, gelegentlich als Faktor, in der Firma Gebauers. Der in Neu-Haldensleben bei Magdeburg geborene Ernst Christoph Friedrich Knorre (1759–1810) kam 1778 als Erzieher in das Haus Gebauers. Gelegentlich übernahm er auch Korrekturarbeiten für die Druckerei. 1780 nahm er ein Studium der Theologie an der Hallenser Universität auf, arbeitete und wohnte daneben weiterhin in Gebauers Haus. 1789 verließ er Halle, wurde Direktor der höheren Töchterschule in Dorpat und, nach der Wiedegründung der Universität Dorpat (1802), ao. Prof. für Mathematik und Observator an der Sternwarte. Zudem war er Organist an der St.-Johannis-Kirche in Dorpat. Knorre war ein vielseitig interessierter und gebildeter Gelehrter und feinsinniger Kunstliebhaber.

H. Gebauer, die Stimmen nebst der Partitur dazu herzugeben. Sie können nur: *Ja* oder *Nein* sagen, nur wünscht ich *bald* Antwort zurück, weil man sonst, wofern dies nicht gehen sollte, ein andres Stück nehmen wird, und denn doch im voraus darauf sich präpariren.“⁴

Gebauer kam offenbar dem Wunsch nach, denn kurze Zeit später berichtet Knorre:

„Heute ist der Tod Abels im Concerte aufgeführt worden. Es gieng sehr gut, und wurde auch mit weit mehrerm Beifall aufgenommen, als das Erstmal. Jeder, der im Concerte war, ist heute nicht ohne Rührung und ganzer Zufriedenheit weggegangen. [...] Das Concert selbst war auch zieml. voll.“⁵

Nun zu dem neugefundenen Brief. Er hat folgenden Wortlaut:

„HochedelGebohner,

Hochzuehrender Herr und alter guter Freund!

Ich bin durch verschiedene Freunde theils hier in Berlin als meinem gegenwärtigen Auffenthalt als auch von auswärts ersucht worden von meiner Arbeit etwas im Druck auszugeben, und durch den Weg der *Prænumeration* mir einer gewissen Anzahl von abzusetzenden *Exempl.* zu vergewissern, ich entschloß mich und verfertigte auf derer meisten Verlangen *galante*, und ohne Ruhmräthigkeit zu sagen, *gustose* und sangbare *Fugen* fürs Clavier,⁶ können aber auch auf der Orgel fügl. vorgetragen werden, da sie nicht von großer Schwierigkeit und von jedem nur etwas geübten Clavierspieler gebraucht werden können. Da ich solches vor ohngefahr 4. Monathe dem *Publico* meldete, daß diese *Fugen*-Samlung auf Ostern dieses Jahrs liefern wolte, so habe bereits eine ziemliche Anzahl *Prænumeranten* darauf erhalten, da nun aber die hiesigen Druckereyen derer *Musicalien* dergestalt mit Arbeit überhäufft sind, daß ich nicht hoffen darf dieses mein Werck vor Monath *Junii* anfangen zu sehn, mich auch die vielfältigen Unruhen, so damit verknüpft seyn würden, wenn es selbst für meine Persohn auflegen und *distribuir*en wolte, abschrecken; So nehme mir die Freyheit Ew: HochEdelGeb. mein *musicalisch* Werck bestehend aus 8. *Fugen* von oben beschriebener Art, und weil die Samlung wegen des *Prænumerations*-Preißes von 2. rthlr. *pro Exemplar* zu klein gewesen seyn würde, aber 2. Clavier-Sonaten auf vieler Verlangen noch darzu gekommen seyn,⁷ überhaupt nunmehr 8. [durch Siegel unlesbar; Boglen fol: starck mit Inbegriff des *Titul* und *Dedications* Blats, zum Verlag an[durch Siegel unlesbar]bieten, und zwar unter folgenden *Conditionen*

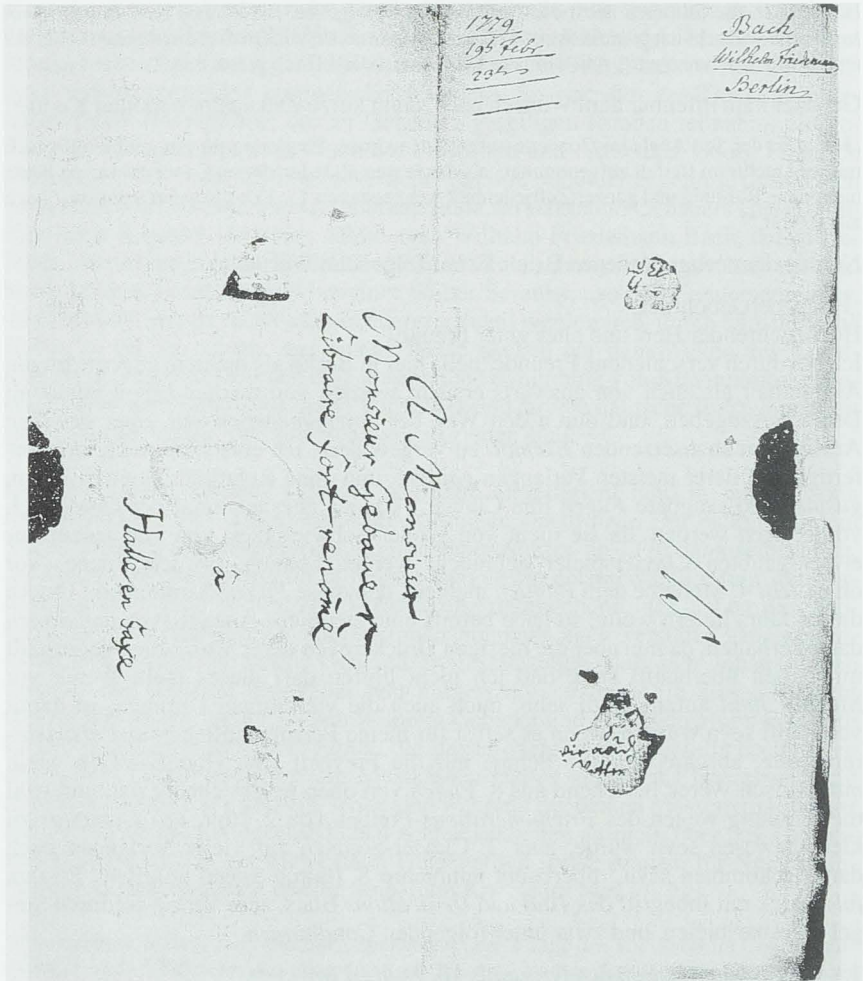
- 1.) für *Communication* des *Originals* 10. *Louis d'or*
- 2.) da ich genöthiget bin theils meinen *Prænumeranten*, theils andern Fremdbden und guten Freunden *Exemplaria* zu geben so würde 100. *Exemplaria gratis* noch nöthig haben,

⁴ Knorre an Gebauer, 3. Mai 1779, zit. nach: Nachlaß Gebauer. Stadtarchiv Halle, *Kasten* 1779.

⁵ Knorre an Gebauer, 15. Mai 1779, ebenda.

⁶ Damit sind die Acht Fugen Fk 31 gemeint, die am 24. Februar 1778 (Datierung der Vorrede) der Prinzessin Anna Amalia in Berlin gewidmet wurden. Der Titel der Widmungshandschrift (SBB, *Am.B.* 463) lautet: „Acht Fugen | von | Wilhelm Friedemann Bach. | Berlin 1778.“ Auf Bl. 3 findet sich folgende Widmung: „Ihro Königlichen Hoheit | Der | Prinzessin Amalie von Preussen | Aebtissinn zu Quedlinburg | &c. &c. &c. | in unterthänigster Ehrfurcht zugeeignet.“ Für diesen Hinweis danke ich Herrn Dr. Peter Wollny, Bach-Archiv Leipzig.

⁷ Zur Identität der Sonaten vgl. die Nachbemerkung von P. Wollny.



- 3.) da ich vielleicht noch über diese 100. *Exemplaria* welche brauchen möchte, möchte ich wohl wissen, wie hoch Ew: HochEdelGeb. das *Exemplar* mir alsdenn überlaßen würden.

Würden nun Ew: HochEdelGeb. meine *Conditiones* genehm finden, so erwarte Dero *Resolution* mit nächster Post. Ich dencke nicht nöthig über den innern Werth und zu hoffenden Beyfall meiner Arbeit weitläufigen SelbstRuhm zu machen, zu haben, indem die hiesigen *Castraten*, Sänger und Sängerinnen, wie auch viele *Damen* und *Demoiselles* meine hiesigen *Prænumeranten* seyn. Der H. Vetter⁸ hat die 8. *Fugen* hier auch kennen lernen, die 2. darzu gekommenen *Sonaten*, da sie noch

⁸ Johann Wilhelm Gebauer.

[Vorderseite des Briefes:]

„A Monsieur | Monsieur Gebauer | Libraire Fort-renommé | á | Halle en Saxe“

Der Brief ist durch die Versiegelung an vier Stellen beschädigt worden. Die Antwort Gebauers, die am 23. Februar 1779 erfolgte,¹⁰ ist vermutlich verlorengegangen.

Hans-Joachim Kertscher (Halle/Saale)

Nachbemerkung

Der von Hans-Joachim Kertscher aufgefundene und vorstehend diskutierte Brief Wilhelm Friedemann Bachs erweitert in bemerkenswertem Maße unsere Kenntnis der Berliner Jahre (1774–1784) des ältesten Bach-Sohnes. Aus dieser Zeit waren bisher lediglich vier Schriftstücke Wilhelm Friedemann Bachs bekannt: ein kurzes Schreiben an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf vom 27. Mai 1774,¹ zwei Briefe an Johann Nikolaus Forkel vom 1. Februar 1775 und vom 16. Mai 1778² sowie der vielzitierte Brief an Johann Joachim Eschenburg vom 4. Juli 1778,³ in dem sich der Absender nach dem Erlös einer Auktion von Musikalien erkundigt. Bei dem nun vorliegenden fünften Berliner Brief handelt es sich um das bislang späteste datierte Schriftstück von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs; zugleich finden sich hier erstmalig umfangreichere Äußerungen über sein Schaffen und seine Lebensumstände in der preußischen Metropole, die im folgenden knapp kommentiert seien.

Zunächst ergänzt der Brief an Gebauer die Liste der Berliner Wohnadressen Wilhelm Friedemann Bachs. Bei seiner Ankunft kam er offenbar zunächst „in des Chirurgi Stehers Hause, dem Jägerhof gegenüber“ (Konzertanzeigen, Ende April 1774)⁴ und sodann „bey Hl. Kriegs Rath *Marpurg*“ (Brief an Breitkopf) unter; im Februar 1775 logierte er „auf der NeuStadt in der letzten Straße in der Fr: Wagnerin Hauße“. Längerfristig fand er Unterkunft in dem „bey der Laufbrücke“ gelegenen Haus des „Comissair Dunckel 2 Treppen hoch“; hier ist er von Oktober 1776 bis Michaelis 1778 nachweisbar (Konzertanzeigen vom Oktober 1776,⁵ Brief an J. J. Eschenburg). Im Februar 1779 schließlich wohnte er „auf der Friedrich-Stadt in der Juncker-Straße bey dem *Fabricant* Richter“. Ob dies die letzte Wohnstätte

¹⁰ Von der Hand des Faktors, wahrscheinlich Simon August Giebe, am rechten oberen Rand: „Bach | Wilhelm Friedemann | Berlin“; daneben links: „1779 | 19t Febr. | 23tr | –“.

¹ New York, Pierpont Morgan Library, Cary Collection. Vgl. Schulze Bach-Überlieferung, S. 22.

² SBB, *Mus. ep. W. F. Bach 1–2*. Übertragung bei C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 2, S. 374–375.

³ Vollständige Wiedergabe bei L. Nohl, *Musikerbriefe*, zweite vermehrte Ausgabe, Leipzig 1873, S. XLII–XLIII; siehe auch Dok III, Nr. 831. Der lange verschollene Brief befindet sich heute im Musée de Mariemont (Belgien).

⁴ Vgl. BJ 1992, S. 110 (C. Henzel).

⁵ Ebenda, S. 111.

Wilhelm Friedemann Bachs war, ist nicht gewiß; die amtliche Nachricht über sein Ableben findet sich jedenfalls unter dem 3. Juli 1784 im Totenbuch der Luisenstadtkirche.⁶ Andererseits ist als letzte Wohnstätte seiner Witwe Dorothea Elisabeth wiederum die in der Friedrichstadt gelegene „Juncker-Straße“ genannt, allerdings mit dem Zusatz „in Tischler Meister Spindler seinem Hause“.⁷

Zudem enthält der neuentdeckte Brief wertvolle und kennenswerte Informationen über die Planung einer über Pränumeration finanzierten Drucksammlung mit Klaviermusik, die letztlich allerdings nicht realisiert wurde. Den Zyklus der Acht Fugen (Fk 31) hatte Wilhelm Friedemann Bach bereits ein Jahr zuvor der Prinzessin Anna Amalia in Form einer prachtvoll ausgestatteten Widmungshandschrift überreicht, deren Vorrede auf den 24. Februar 1778 datiert ist (SBB, *Am.B.* 463). Der „Titul“ bzw. das „Dedications Blat“ des geplanten Druckes sollte daher sicherlich eine Widmung an die Schwester Friedrichs des Großen tragen. Wie im einzelnen der weitere Gang der Verhandlungen mit Gebauer verlief, ist nicht bekannt. Wilhelm Friedemann Bach erneuerte jedoch Anfang Juli 1779 seinen im Februar desselben Jahres bereits „ohngefähr 4. Monathe“ zurückliegenden Pränumerationsaufruf und stellte das Erscheinen der Sammlung für den folgenden Herbst in Aussicht; der Pränumerationspreis war inzwischen auf 2 Reichstaler 2 Groschen gestiegen, und von den beiden zusätzlichen Sonaten ist keine Rede mehr: „Herr Wilhelm Friedemann Bach, Hessendarmstädtischer Capellmeister ist gesonnen eine Sammlung leichter *gustoser*, sangbarer dreystimmiger *Fugen* vors Clavier künftige Michael dieses Jahres herauszugeben und bis Monat August Pränumeration a 2 Rthlr. 2 gl. auf 1 Exemplar zu nehmen. Selbige wird hier (wer Belieben trägt zu pränumeriren.) beym Churfürstl. Sächs. Cammer-Musico, Herrn Buder, wohnhaft auf der Seegasse im Doberschen Hause zwei Treppen hoch gegen einen Pränumerationschein angenommen. Dreßden, am 1 Julii 1779.“⁸

Die maßgebliche Ursache für das Scheitern der Drucklegung dürfte in dem Zerwürfnis mit Anna Amalia liegen, über das Johann Philipp Kirnberger in einem Brief von Ende Dezember 1779 an Forkel berichtet.⁹

Welche zwei Klaviersonaten in die Sammlung aufgenommen werden sollten, ist nicht ganz eindeutig zu klären. Zunächst fällt der Blick auf die Sonate in D-Dur (Fk 4), deren Autograph (SBB, in *P* 329) mit dem (nachträglich getilgten) Zusatz „*Humilliamente dedicata a Sua Altezza la Principessa di Prussia*“ versehen war. Allerdings sind in der Sammlung des zwischen 1778 und 1789 im Hause Gebauers lebenden Ernst Christoph Friedrich Knorre (1759–1810) zusammen mit den acht Fugen in ihrer spätesten Fassung neben verschiedenen anderen Kammermusik-

⁶ Vgl. BJ 1932, S. 157 (H. Miesner).

⁷ Eintrag im Totenbuch der Jerusalemer Kirche; vgl. BJ 1931, S. 147 (H. Miesner).

⁸ *Dreßdnische Wöchentliche Frag- und Anzeigen*, Nr. XXVII (Dienstags, den 6. Julii, Anno 1779.) sowie Nr. XXVIII (13. 7. 1779); die Kenntnis dieser Quelle verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Annegret Rosenmüller. – Mit „Herrn Buder“ ist offenbar der Dresdner Cembalist und Organist Christlieb Siegmund Binder (1723–1789) gemeint.

⁹ Vgl. Bitter (wie Fußnote 2), Bd. 2, S. 321–323, sowie Falck, S. 50f.

und Klavierwerken die beiden Klaviersonaten in A-Dur und B-Dur (Fk 8 und 9) überliefert (SBB, P 326).¹⁰

Das von Wilhelm Friedemann Bach für seine acht Bogen starke Sammlung von Gebauer geforderte Honorar (10 Louis d'or = 50 Reichstaler, zuzüglich 100 Freixemplare im Wert von je 2 Reichstalern) wäre etwa mit der Summe zu vergleichen, die Carl Philipp Emanuel Bach nach eigenen Angaben 1766 von Breitkopf für die Rechte an seiner 9 1/2 Bogen umfassenden Sammlung *Sechs leichte Clavier Sonaten* Wq 53 erhielt (150 Reichstaler).¹¹

Zur näheren Bestimmung des von Wilhelm Friedemann Bach nur pauschal umrissenen Kreises der Berliner Interessenten an seinem Druck mit Klavierwerken wären vor allem die Pränumerantenlisten von Carl Philipp Emanuel Bachs Sammlungen mit Tastenmusik „für Kenner und Liebhaber“ (Wq 55–59, 61) heranzuziehen, die zwischen 1779 und 1787 erschienen.¹² Von den dort namentlich genannten „*Damen und Demoiselles*“ sind speziell Sara Levy, geb. Itzig (1761–1854), und ihre Schwester Zippora Wulff (1760–1836) auch anderweitig als Besitzerinnen von Werken Wilhelm Friedemann Bachs nachweisbar.¹³ Mit den „hiesigen *Castraten, Sängern und Sängerinnen*“ sind wohl verschiedene Musiker der preußischen Hofkapelle gemeint, darunter etwa die Kastraten Porporino (Antonio Uberti) und Carlo Concialini sowie die legendäre Sopranistin Gertrud Elisabeth Mara; aber auch Mitglieder der privaten adeligen und bürgerlichen Musiziergemeinschaften kämen hier in Frage. Vermutlich sind es auch Personen aus dem Kreis dieser potentiellen Pränumeranten, die Wilhelm Friedemann Bach während seiner stellenlosen letzten Lebensjahre ein notdürftiges Auskommen verschafften und die auch als Zwischenbesitzer von musikalischen Quellen aus der Bibliothek des ältesten Bach-Sohnes in Betracht kommen.

Peter Wollny (Leipzig)

¹⁰ Über W. F. Bachs Verbindungen zur Familie Gebauer war bislang lediglich eine knappe Notiz in einem Brief des Dorpater Gelehrten Johann Friedrich Boneval Latrobe an Georg Poelchau vom 16. April 1836 bekannt (SBB, *Mus. ep. Latrobe 17*); dem Brief lag ein kleines Verzeichnis der in Latrobes Besitz befindlichen Kompositionen W. F. Bachs bei, das heute unter der Signatur *Mus. ms. theor. K. 500* aufbewahrt wird. Mit Bezug auf die Werkliste heißt es in dem Brief: „Diese Sachen [habe ich] alle von Copien copirt oder copiren laßen die ich von dem längst verstorbenen Observator an der jungen hiesigen Universität Schnorre erhielt. Schnorre hatte in Halle studirt u. war Freund im Hause eines gewissen – Gebhardt (wo mir recht ist.) Dieser Gebhardt oder, ich glaube richtiger, Gebauer, bei beßerem Besinnen, oder dessen Vater war, denke ich Buchhändler, u. persönlicher Freund von Friedemann, von welchem er sehr vieles hatte, u wovon er Schnorre Copien zu nehmen erlaubte.“ Der Name Knorres erscheint – basierend auf dieser Mitteilung – in der einschlägigen Literatur stets als „Observator Schnorre“; die Berichtigung dieses Irrtums ist bibliographischen Recherchen von Michael Maul (Leipzig) zu verdanken.

¹¹ Vgl. *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von E. Suchalla, Göttingen 1994, Bd. 1, S. 841.

¹² Vgl. ebenda, Bd. 2, S. 1471, 1491f., 1494, 1507, 1515 und 1518.

¹³ Vgl. P. Wollny, „*Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus*“, Sara Levy, geb. Itzig und ihr literarisch-musikalischer Salon, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hrsg. von A. Gerhard, Tübingen 1999 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. 25.), S. 217–255, speziell S. 233–243 und 250f.

NEUE BACHGESELLSCHAFT e. V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

VORSTAND

Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig
Vorsitzender

Ministerialrat Dr. Dirk Hewig – München
Stellvertretender Vorsitzender

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Rosemarie Trautmann – Stuttgart
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Konsistorialpräsident a. D. Dr. Hartmut Johnsen – Gauting
Beisitzer

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig
Beisitzer

VERWALTUNGSRAT

Reimar Bluth – Berlin

Prof. Dr. Hans Hirsch – Hamburg

Prof. Dr. Klaus Hofmann – Göttingen

Dr. Claus Oefner – Eisenach

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze – Leipzig

Prof. Dr. Dr. h. c. Christoph Wolff – Cambridge, MA (USA)

DIREKTORIUM

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

Vizepräsident i. R. Rainer Bürgel – Berlin

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

KMD Hartwig Eschenburg – Rostock

Dr. Helmut Hell – Berlin

Prof. Edgar Krapp – München

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden

Superintendent i. R. Johannes Richter D. D. – Leipzig

KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling – Stuttgart

Prof. Christine Schornsheim – Berlin/Leipzig

Gothart Stier – Leipzig

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz

Prof. Gerhard Weinberger – Detmold

Jens Philipp Wilhelm – Mannheim

Dr. Peter Wollny – Leipzig

Prof. Dr. h. c. Heinz Werner Zimmermann – Oberursel (Taunus)

EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Bovenenden

Prof. Dr. Rudolf Eller – Rostock

Prof. Dr. Gerhard Herz † – Louisville, KY (USA)

Prof. Dr. Alfred Mann – Fort Wayne, IN (USA)

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ (USA)

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft e.V. erhalten neben anderen Vergünstigungen das Bach-Jahrbuch als regelmäßige Mitgliedsgabe. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt nach dem Stand vom 1. Januar 2000:

Einzelmitglieder	DM 65,-
Ehepaare	DM 80,-
Schüler/Studenten	DM 30,-
Korporativmitglieder	DM 80,-

Beitrittserklärungen – formlos mit Angaben zur Person oder auf einer Kopie des untenstehenden Formulars – richten Sie bitte an die Geschäftsstelle der Neuen Bachgesellschaft, Postfach 100727, D-04007 Leipzig (Hausadresse: Thomas-kirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon/Telefax 0341-960 1463).

Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft können zurückliegende Jahrgänge des Bach-Jahrbuchs (soweit vorrätig) zu einem Sonderpreis erwerben. Anfragen richten Sie bitte an die Geschäftsstelle.

Beitrittserklärung:

Ich/Wir möchte/n Mitglied/er der NBG werden:

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdatum: _____

Beruf: _____

Straße: _____

PLZ – Ort: _____

Telefon/Telefax: _____

Gleichzeitig zahle/n ich/wir DM _____

als ersten Jahresbeitrag sowie DM _____

als Spende auf das Konto Nr. 67227-908
bei der Postbank Leipzig (BLZ 860 10090) ein.

Ort, Datum

Unterschrift

Einzugsermächtigung

Ich/Wir erkläre/n mich/uns damit einverstanden, daß mein/unser Mitgliedsbeitrag von meinem/ unserem

Konto Nr. _____

bei der _____
(Bank/Sparkasse)

BLZ _____

bis zum schriftlichen Widerruf
abgebucht wird.

Datum/Unterschrift

X

SLUB DRESDEN



3 0703316

ISSN 0084-7682
ISBN 3-374-01828-9